

# 1ras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral

Universidad Nacional de Río Negro  
Licenciatura en Arte Dramático, Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro

## Contenido:

1. Programa
2. Registro de ponencias, intercambios y plenario
3. Informe final

Más información: <https://vozzjornadas.wixsite.com/la-voz-en-escena>

Contacto: [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)



**LA VOZ EN ESCENA**  
V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
1º JORNADAS INTERNACIONALES

Del 27 de septiembre  
al 1 de octubre de 2022  
San Carlos de Bariloche

CONTACTO: [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)  
ORGANIZA: Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro – UNRN Sede Andina

Ilustración: Alicia Pez / @aliciapuz.illustraciones

AUSPICIAN:



ACOMPañAN:



La Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro presentan la 5ª edición de los Encuentros de Reflexión y Práctica Teatral: "La voz en escena". Con antecedentes en 2011 cuya temática fue "Formación de espectadores", en 2012 con "Administración y gestión de salas independientes", en 2013 con "Teatro-Danza" y en 2014 con "Dramaturgia", este año son retomados con foco en los estudios referidos a las líneas de entrenamiento y formación de la voz para la escena, convocando a especialistas de siete universidades nacionales y dos extranjeras. Se prevé que en años sucesivos tenga continuidad en otras universidades del país y de la región, razón por la cual también toma el nombre de 1as Jornadas Internacionales de la Voz en Escena. La propuesta es aportar a la profundización de la investigación en el área de lo vocal. Establecer conexiones entre especialistas. Colaborar en la difusión y el estudio de técnicas y metodologías. Contribuir a la capacitación de estudiantes, docentes e investigadores teatrales. Promover la formación e información de teatristas de la región. Reflexionar sobre voz en escena relacionada con perspectivas de género y diversidad. Introducir nociones de la voz en la escena desde una perspectiva multicultural.

*Equipo organizador:* Flavia Montello (coordinación general), Nora Pessolano, Adrián Porcel de Peralta, Santiago Cámpora.

*Redes:* Emilia Herman, Sofía Suez.

**Autoridades de la Universidad Nacional de Río Negro**

**Rector:** Mg. Anselmo Torres

**Vicerrector Sede Andina:** Dr. Diego Sebastián Aguiar

**Secretaria de Investigación:** Lic. Gabriela Perren

**Secretario de Docencia, Extensión y Vida Estudiantil:**

**Esp. Mariano Costa**

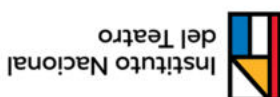
**Directora Escuela de Artes:** Mg. Carola Dreidemie

**Directora Lic. en Arte Dramático:** Esp. Flavia Montello

**Secretaria técnica del Prof. de Teatro:** Prof. Sofía Vintrob



ACOMPAÑAN



AUSPICIAN



LA VOZ EN ESCENA  
V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
1º JORNADAS INTERNACIONALES

# LA VOZ EN ESCENA

V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
1º JORNADAS INTERNACIONALES

Del 27 de septiembre  
al 1 de octubre de 2022

San Carlos de Bariloche



Ilustración: Alicia Pez / @aliciapez.illustraciones

**CONTACTO:** [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)

ORGANIZA: Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro - UNRN Sede Andina

**UNRN**

Universidad Nacional  
de Río Negro

# PROGRAMACIÓN

## MARTES 27 DE SEPTIEMBRE

### 21.00 hs ESPECTÁCULO

Recital de Anahi Mariluan (Bariloche).  
Camping Musical, km 25.

## MIÉRCOLES 28 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

- "El olfato como motor creativo para la voz" - Dra. Gemma Reguant Fosas, Institut del Teatre, Barcelona.  
Salón: Anasagasti 1463, 2º piso.  
- "Línea Roy Hart" - Mg. Silvia Quirico, UNT, Tucumán.  
Salón: Palacios y Anasagasti 400.  
- "Método funcional de la voz (Rabine)"  
Lic. Ariel Aguirre, CABA. Salón: Chubut 105.

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

Anasagasti 1463, 2º piso.  
- "Principios fundamentales del Método Linklater para la voz en escena" - Mg. Antonio Ocampo Guzmán, Northeastern University-Boston, EUA.

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.  
- "Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal)." Dr. Favio Shifres, Univ. Nac. de La Plata.  
- "Devenir vocal y estados corporales: reflexiones desde la práctica escénica." Dr. Marcelo Comandú, Univ. Nac. de Córdoba.

### 21 y 22 hs ESPECTÁCULO (Lo que no se escucha)

Paisajes sonoros. (Bariloche).  
Salón de teatro UNRN: Palacios y Anasagasti 400.

## JUEVES 29 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

continuación (ver día miércoles).

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

continuación (ver día miércoles).

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.  
- "Vocalidades disidentes - Hacia una pedagogía vocal no cisexista." Lic. Luchi de Gyldenfeldt, Univ. Nac. de las Artes (UNA), CABA.

- "El uso del mapuzungun en el entrenamiento cantado como práctica intercultural." Lic. Anahi Mariluan, Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio (CONICET-UNRN), Bariloche.

- "La representación de un repertorio corporal mapuche en prácticas escénicas mapuche contemporáneas." Dra. Miriam Álvarez, Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio (CONICET-UNRN), Bariloche. Lic. Lorena Cañueco, Univ. Nac. de Río Negro, Bariloche.

### 21 y 22 hs ESPECTÁCULO (Lo que no se escucha)

Paisajes sonoros. (Bariloche).  
Salón de teatro UNRN: Palacios y Anasagasti 400.

## VIERNES 30 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

continuación (ver día miércoles).

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

continuación (ver día miércoles).

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.  
- "La voz en personas trans y no binaries. Salud, educación y arte en transdisciplina." Lic. Ariel Aguirre, CABA.  
- "Liberación de la voz. La propuesta de la uruguaya Marta Neiro Cotarello de Sánchez para entrenar la voz de actrices/actores y cantantes." Dr. Rubén Maidana, Univ. Nac. del Centro de la Prov. de Bs As., Tandil.  
- "Comprender oyendo. Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la UNRN." Esp. Flavia Montello, Univ. Nac. de Río Negro, Bariloche.

### 21 hs ESPECTÁCULO

Discepolín. Fanático arlequín. (CABA). Estación Araucanía, km 11,500.

## SÁBADO 1 DE OCTUBRE

### 10.00 - 12.00 hs PLENARIO FINAL

Anasagasti 1463, 1º piso.

### 21.00 hs ESPECTÁCULO

Ópera Queer. (CABA). Usina Cultural del Cívico.



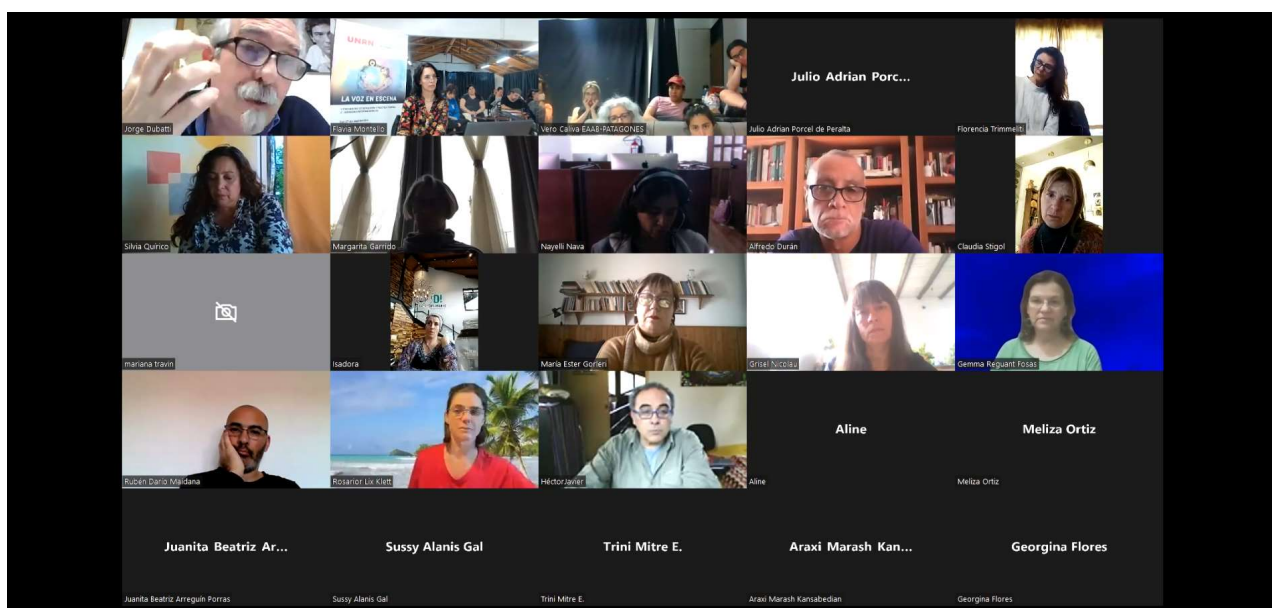
## La voz en el acontecimiento teatral y en la bibliografía de artistas-investigadoras/es

Dr. Jorge Dubatti<sup>1</sup> / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA - [jorgeadubatti@hotmail.com](mailto:jorgeadubatti@hotmail.com)

Presentación virtual pre-Jornadas (30 de agosto 2022):

<https://www.youtube.com/watch?v=6P3PTvJCrGs&t=324s>

Grabación de Stefano, de Armando Discépolo, con las voces de Luis Arata y Berta Gangloff:  
<https://sonidoescenico.com/musicas-escenicas-en-el-archivo-inet/#St%C3%A9fano>



---

<sup>1</sup> Investigador, crítico teatral, autor de numerosas publicaciones, docente en universidades nacionales y extranjeras. Subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha acuñado numerosos conceptos que nos ayudan a pensar lo teatral.

## Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal) para el desarrollo de las capacidades expresivas

Shifres, Favio<sup>1</sup> / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical - Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata - favioshifres@gmail.com

### Resumen

En las artes, particularmente en las performáticas, la técnica es un constructo teórico cuya articulación en la praxis propende al logro de un desarrollo fluido de la performance. En tal forma está directamente vinculado con el sentido de eficiencia. Sin embargo, es posible identificar el lado más oscuro de la técnica en el modelado de la corporalidad y el consecuente control de la subjetividad. En nuestros estudios sobre técnica instrumental hemos identificado que el control del cuerpo conlleva una homogeneización de la expresión que en el caso de la técnica vocal hegemónica para el canto (la denominada técnica lírica) se caracteriza por la imposición de una prosodia universal ajustada a las formas de habla decimonónicas de las lenguas operísticas hegemónicas.

Se propone un enfoque decolonial de la técnica que sustituya la atención puesta en la meta proximal (el control del cuerpo), se concentre en la meta distal (el sentido expresivo), atendiendo al modo en el que cada cuerpo la configura de manera idiosincrática y holística.

**Palabras clave:** artes performáticas; técnica performativa; giro decolonial; canto; pronunciación.

### Introducción

La reflexión sobre la técnica que los músicos adquieren con el objetivo de lograr solvencia en su ejecución suele girar en torno a su eficacia biomecánica, su pertinencia relativa al tipo de sonoridad deseada, su contribución al bienestar de los músicos, entre otros puntos. Menos se habla de ella como vehículo para canalizar las intenciones expresivas del intérprete. Y menos aun de la relación entre la corporalidad sugerida por la técnica y la propia del intérprete como constituyente importante de su identidad.

En el análisis sobre la relación entre técnica e identidad expresiva resulta apropiado detenernos sobre la figura de Carlos Gardel. De acuerdo con Dante Gervasi (2003), Gardel se vio fuertemente motivado por las figuras de grandes intérpretes de la lírica de su época. Su vida coincidió con el esplendor de la vocalidad masculina de la ópera italiana expresada en la figura de tenores y barítonos que, además, visitaban Buenos Aires permitiendo que desde muy joven se acercara a esa particular manera de cantar. *El canto sobre el respiro* es la modalidad vocal que irá adquiriendo Gardel al abrigo de esa influencia (Gervasi, 2003).

---

<sup>1</sup> Graduado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con los títulos de Profesor de Conjuntos Instrumentales y de Cámara (Especialidad Piano) y Licenciado en Dirección Orquestal. Doctor por la Universidad de Roehampton (Reino Unido) en la especialidad de Psicología de la Música. Docente investigador en la Universidad de La Plata, titular de Educación Auditiva y Educación Musical Comparada. Especialista en psicología de la música, y actualmente trabaja estos tópicos desde las "epistemologías del sur".

... se emite un sonido, se sostiene, se amplía, se reduce exclusivamente en base a la cantidad de aire que, regulando la acción del diafragma con la respiración intercostal- diafragmática y jugando sobre el antagonismo entre los músculos inspiradores y expiradores, el cantante decide a sabiendas hacer salir de los pulmones. Todo esto comporta la absoluta exclusión de las contracciones de la garganta que son típicas en aquellos que, no sabiendo cantar sobre la columna de aire - o sea *cantare sul fiato* que es el lema absoluto de la tradición de la gran Escuela de Canto Italiana - emiten sonidos forzados, guturales, engolados, nasales. (Gervasi, 2003; s/p)

Podemos apreciar claramente esto en cualquier grabación del cantante. Tomemos, por ejemplo, el tango *Confesión*, de Enrique Santos Discépolo. Gardel lo grabó en 1931 con la orquesta de Francisco Canaro (Gardel y Canaro, 1931)<sup>2</sup>. La calidad de su emisión no impide reconocer su inconfundible modo de articular algunas consonantes. En particular la [n] como final de sílaba cuando antecede a la c (como en la palabra *conciencia*) o a la d (como en *golpeándote*): esa n que suena como r, tan Gardel!! Por otra parte, el texto es articulado con gran precisión, todas las palabras se entienden con claridad y enorme expresividad. “Gardel canta con una fonación que es común a los cantantes de ópera de su época especialmente, entre las voces masculinas, Pertile, Schipa, Gigli, Lauri Volpi, De Luca, Stracciari, Galeffi, Pinza, Pasero ...” (Gervasi, 2003; s/p)

Justamente Tito Schipa, también cantó y grabó el mismo tango en 1930 (Schipa, 2008). Con una técnica sólida lo interpreta con profundo dramatismo. Su acento italiano no daña la naturaleza del tango. Resulta interesante repasar opiniones que los oyentes dejan en Youtube<sup>3</sup>. Algunos critican la *distancia* con la que el tenor interpreta la pieza. Pero, indudablemente, son muchos más los comentarios favorables. Mencionaré para tenerlos en cuenta por lo que quiero argumentar aquí dos de ellos. El usuario Alil Charlone dice “ESTO ES UN TANGO!!! HASTA LO CANTÓ TITO SCHIPA!!!! SEÑORES!!!! SI SERÁN IMPORTANTES LOS TANGOS!!!! ¿SABEN QUIÉN FUE TITO SCHIPA???” (mayúsculas y signos de admiración del original). De acuerdo con este comentario, el tango se valida al ser interpretado por reconocidos intérpretes. Algo que no es del todo ajeno al lugar que ocupó Gardel, y su técnica vocal, en el reconocimiento del tango en el mundo y luego en la propia Buenos Aires. Por su parte, el usuario M.A.R.G.del S. indica: “Señores: piensen que Tito Schipa cantaba por fonética el castellano, y miren si será grande que le dio la cadencia del tango como un argentino”. Schipa no pronuncia como porteño. Su acento italiano es ostensible, por ejemplo en la r de *arrincono*. Sin embargo, esto no obsta para que su interpretación sea notable.

Gardel, por tanto, no imita a Schipa. Por el contrario, hace propia su manera de cantar. Fue entendiendo con el correr de su carrera que las características de la vocalidad que observaba en los tenores y barítonos de su época le permitían configurar su propio sentido expresivo, que es otro del de aquellos cantantes. Gardel canta “sobre el respiro”, pero no canta como un tenor italiano.

---

<sup>2</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rLWj98VQcME>

<sup>3</sup> Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=jcC7\\_WVdonM](https://www.youtube.com/watch?v=jcC7_WVdonM)

### **La técnica instrumental y el control del cuerpo**

La idea de técnica aplicada a la ejecución musical comienza a ser desarrollada hacia finales del siglo XVII y se consolida recién un siglo más tarde, cuando emerge el concepto de técnica como saber constituyente del saber performativo que puede ser separado del todo y, además, desarrollado de manera autónoma. Implica un control del cuerpo. Sin embargo, no es un control aplicado desde la autonomía del sujeto. Por el contrario, es un control que es ejercido desde afuera de quien ejecuta la música a través de una serie de principios establecidos consuetudinariamente. Al respecto resulta interesante observar que el uso de la palabra *virtuoso* para referir a la persona que domina una técnica musical aparece por primera vez a principios del siglo XVIII, en un lexicón musical escrito por el compositor francés Sebastien de Brossard (1703). Para Brossard, el virtuosismo es

... esa habitud del alma que nos hace agradables en la lucha de Dios, y nos hace actuar según las reglas de la razón, [además] esa superioridad de genio, dirección y habilidad, que nos hace sobresalir (ya sea en la teoría o en la práctica de cualquier arte) [entre] muchos otros que igualmente se aplican a él (s/p)

La técnica es así vista como una virtud moral. El esfuerzo físico se orienta a hacer del cuerpo un dispositivo digno de la consideración divina.

No obstante, esta idea de “modelar el cuerpo” para ponerlo al servicio de aquello que sea merecedor de la valoración divina tiene una historia que comienza dos siglos antes. Aparece en el comienzo de la conquista española en América. En el famoso “Debate de Valladolid” Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda discutieron para el rey Carlos I acerca de la condición humana de los indios americanos. Allí, el fraile dominico, Las Casas, se basó en esta condición de posibilidad del cuerpo de los indios americanos para sostener su defensa, la tesis de su humanidad y el consiguiente tratamiento que debían obtener por parte de los europeos. Sostuvo que la forma de postrarse ante la autoridad religiosa, la manera de entrar a los lugares sagrados y disponerse en ellos, entre otros rasgos corporales, daban cuenta de ese potencial que era, en sí, promesa de salvación (Las Casas, 1536). Ese potencial debía desarrollarse de un modo sistemático evitando posibles desviaciones. Los dominicos y, más adelante, los jesuitas encontraron en la música un modo de subordinación de las voluntades de las comunidades indígenas, entre otras cosas, porque ofrecía sutiles modos de controlar los cuerpos y las gestualidades. Llevaron a cabo tecnologías corporales claramente definidas para pautar las formas de comportamiento compatibles con el cristianismo. Estas tecnologías tienen, por ello, una función ortopédica y adquirieron expresiones que resultaron funcionales al programa de explotación económica de la dominación europea (Pineda Rodríguez, 2010)

Los jesuitas comprendieron que la música era importante en la cosmovisión de los pueblos guaraníes de modo que su práctica resultaba significativa para la persuasión que pretendían ejercer sobre los indígenas. Pero al mismo tiempo advirtieron que la práctica musical en sí podía ser un ejercicio de domesticación y cristianización de los cuerpos. Por ejemplo, al reemplazar los instrumentos musicales originarios por otros europeos, no solamente sustituyeron las sonoridades y los simbolismos que esos instrumentos conllevaban sino que también establecieron corporalidades más estáticas y gestos de

subordinación más claros. Los instrumentos originarios se tocaban en movimiento, habitualmente en rondas en las que no se demarcan jerarquías ni roles, y favorecían el contacto visual entre los participantes. Por el contrario, los instrumentos europeos debían tocarse principalmente en posición sentada, dispuestos en semicírculo de frente a un director, y a una audiencia.

Estas tecnologías son parte de una biopolítica (Foucault, 2007) que marca los cuerpos sobre la base de sus diferencias respecto del cuerpo hegemónico con el objeto de subalternizarlo. En otras palabras *marcan la inferioridad de ese cuerpo otro*. Como veremos más adelante, en el caso particular de la técnica que estamos abordando, una serie de marcas claves se dan en torno de la emisión vocal y la dicción (prosodia).

Esta idea de controlar la subjetividad a partir de la domesticación (forzada) del cuerpo ejemplifica el rol crucial que ha tenido para la formación del pensamiento moderno el *ego conquiro* (el sujeto conquistador). Enrique Dussel (2014) propuso que el pensamiento racionalista moderno es tributario del proceso constitutivo del *sujeto europeo como superior* que tuvo lugar a partir de las transformaciones subjetivas que resultan de la conquista de América durante el siglo XVI. El sujeto moderno sostiene que su estructura de pensamiento según la cual el conocimiento se valida por el modo en el que la mente la configura es superior a partir de considerarse bélicamente superior. La corporalidad de ese sujeto conquistador como superior resultó crucial para configurar la idea de superioridad intelectual. El *ego conquiro* es entonces la condición de posibilidad del *ego cogito*.

Esto termina configurando la epistemología moderna a partir de una transformación gnoseológica que privilegia dos valores centrales:

En primer lugar, la idea de *objetividad*. La observación de los fenómenos del mundo depende de la perspectiva asumida por el observador. Una mayor distancia (real, formal y psicológica) entre el objeto observado y el observador, le permitirá a este incluir en su punto de vista más perspectivas. Así la perspectiva absoluta se logra cuando nos situamos en el punto de observación en el que desaparece la perspectiva subjetiva. Ese punto de observación es el que el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez (2005) denomina *el punto cero*, la perspectiva de Dios. El hombre busca alcanzar esa perspectiva, y por ende la objetividad, a través de tomar la distancia epistemológica valiéndose del método científico.

En segundo lugar, la idea de *abstracción*. La realidad observada es susceptible de ser representada por símbolos que pueden ser operados formalmente, como ocurre al representar un fenómeno físico por enunciados matemáticos. El pensamiento se desprende del fenómeno concreto y se desarrolla sobre un plano abstracto (lógico formal).

Estos son los pilares de la ciencia moderna. Pero también son los pilares del pensamiento moderno en general que, en el plano de la racionalidad expresiva, instala la idea de *Estética* (Baumgarten, ed. 2014). De acuerdo con Walter Mignolo (2011), la noción de estética reemplaza otra más general que la tradición clásica denominó *aisthesis*, que explica el impacto que las acciones socio culturales y los hechos naturales pueden tener en la sensibilidad (sensorialidad) de las personas. Por el contrario, la estética, siguiendo los valores rectores de objetividad y abstracción hace caso omiso de la dimensión sensible privilegiando la actitud contemplativa. Este giro da lugar a la noción de *Bellas Artes*, cómo aquellas actividades cuyo producto está orientado exclusivamente a la contemplación



"desinteresada". Siguiendo la misma lógica jerárquica, las Bellas Artes son, entonces, superiores a cualquier otro tipo de actividad expresivo-sensible. Está es la base del dualismo arte mayor - arte menor, que, en definitiva, es arte del conquistador - arte del conquistado. Sin embargo, "no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aiesthesis* y belleza" (Mignolo, 2011; p.14) Esto quiere decir que la "sensibilidad" no necesariamente está vinculada a una idea de belleza y por lo tanto no está adscripta a un canon. Depende entonces de la constitución histórica/identitaria de la cultura. Es interesante pensar que Mignolo habla de que Occidente colonizó la *aiesthesis* con la estética. Llevando la fuente de la captación estética trascendental a un plano de abstracción. Por el contrario, la *aiesthesis* está en la base corporeizada de toda actividad expresiva (el cuerpo como expresión).

La idea de técnica que se consolida en el siglo XVIII, aquella noción entendida como virtud moral, es afín a esta matriz de pensamiento dualista en el que un término del dualismo es subalterno del otro. El arte mayor puede ser ejercido por los cuerpos adecuadamente modelados y, finalmente, abstraídos. Por esa razón el ideal técnico será, a partir de entonces, aquel que pueda abstraer el esfuerzo físico, que invisibilice la presencia del cuerpo realizando la tarea, como si ella fuera realizada por el alma (Hunter, 2005). Este es el fundamento de la técnica como propedéutica, porque solo poniendo primero el cuerpo al servicio de la performance, puede ser el alma la que finalmente se exprese. Pero también es el fundamento de una técnica que es abstracta, que está desvinculada de una necesidad expresiva concreta y real. Por estas razones los ejercicios técnicos están "por fuera" de la música o son abstracciones de ella, siendo su práctica previa y ajena a la performance propiamente dicha. Esta forma de abordar la performance musical también da cuenta del pensamiento empirista, según el cual, el todo puede ser entendido como la suma de las partes componentes, y por ello el análisis de dichos componentes es el paso inicial para su comprensión.

Finalmente, la noción de técnica instrumental y vocal, tal como es constituida en esa época, refuerza los principios del industrialismo en el hecho de asumir la necesidad de docilizar el cuerpo para elevar la eficacia productiva (Foucault, 1976). Así es como la técnica (vocal y/o instrumental) se consolida como objeto de conocimiento al mismo tiempo que como instrumento de dominación.

### **El caso de la técnica vocal lírica**

La técnica vocal conocida en la actualidad como *lírica*, es un conjunto de preceptos que permiten proyectar la voz de modo que pueda resultar audible por sobre un *tutti* orquestal en un teatro lírico. Además de sostener la emisión "sobre el respiro" (como se señaló en el comienzo), permite que el manejo del diafragma y los músculos intercostales para el control de la columna de aire (*appoggio*), coadyuve con diferentes cavidades corporales a la amplificación de la sonoridad. Sin embargo, el problema de la sonoridad no es la única preocupación de esta técnica. El rango vocal, la calidad del sonido y el vibrato son otros de los tópicos que son considerados por ella (véase Sundberg, 1987 para una descripción técnica de estos temas). Por supuesto que todos estos tópicos están interrelacionados. Así, por ejemplo, el *appoggio* hace posible una mayor extensión del rango vocal. Los compositores de ópera fueron advirtiendo que el desarrollo técnico permitía extender los

registros, ampliar las orquestas, los espacios escénicos, entre otras cuestiones, y fueron utilizando esas posibilidades en sus obras. De este modo, el desarrollo técnico y el ideal sonoro (calidad sonora deseada) fueron co-evolucionando. Esto incluye también al vibrato que, sobre todo durante el siglo XIX, fue un rasgo conspicuo de la voz en la lírica.

Entre todos estos rasgos está el de la pronunciación o dicción. Desde el siglo XV el tema de la buena dicción (*pronunciato*) está presente en los tratados musicales (Jander y Harris, 2001). También el tema de la pronunciación aparece ligado al problema de la técnica vocal porque un aspecto acústico clave de la voz lírica está íntimamente relacionado con ella: la *formante del cantante* (una cualidad particular de la voz de ópera, que depende de la relación entre las energías de ciertas formantes del sonido) emerge en el mismo ancho de banda de las formantes de ciertas vocales. Esta es la razón por la cual es posible escuchar ciertas vocales distorsionadas. Los cantantes saben que algunas vocales les permiten proyectar mejor la voz, por ejemplo. Además las vocales son mucho más sonoras que las consonantes y pueden mantenerse a lo largo del tiempo con un mayor control de la sonoridad. Por estos motivos, el canto en general y el entrenamiento vocal en particular se han concentrado marcadamente en la dicción de las vocales. Sin embargo, la dicción de las consonantes se convirtió en un área de estudio de los cantantes a partir del siglo XVIII, ya que definen las características prosódicas de la lengua en la que se está cantando. Los tratados de canto de la época de esplendor del desarrollo de la pedagogía vocal enfatizan la importancia de que el cantante entrene la precisión de la dicción de las lenguas que hegemonizan el repertorio lírico (italiano, alemán y francés) independientemente de la lengua materna del cantante. Por esta razón, todas las carreras de canto en conservatorios y universidades incluyen asignaturas de *dicción* en esas lenguas. El objetivo es garantizar que el oyente comprenda el texto con claridad.

En un estudio en el que indagamos en 23 tratados de canto lírico escrito por autores españoles (o de habla española) del siglo XIX (Guzmán, Shifres y Carranza 2020), encontramos que la calificación más importante para la pronunciación era la de ser “clara”. No obstante, otras calificaciones aparecieron con notable frecuencia (figura 1). Por ejemplo, la idea de pronunciación “correcta” y “exacta” anuncia la presencia de un canon fonético regulando la idea de claridad. Un canon que parece estar influenciado por cierta jerarquización de los sujetos hablantes con relación a la pronunciación (“distinguida”, “elegante”). Y que se establece de manera dogmática como un valor absoluto (“natural”, “pura”, “verdadera”).



**Figura 1.** Nube de frecuencias de aparición de las calificaciones de la pronunciación deseada en el canto lírico de acuerdo con los tratados estudiados en Guzmán y Shifres (2019)

Paradójicamente, la principal atención para el logro de esa claridad está puesta en las lenguas hegemónicas. Así, los tratados en español sostienen la necesidad de educar la dicción del cantante de ese modo.

... para la educación del cantante el repertorio italiano es el más á propósito. No lo dudamos, y es más, creemos que como estudio debe practicarse antes de empezar a cantar en nuestro idioma ... (Taboada y Mantilla, 1893, p. 11)

Con el correr del tiempo, esa dicción idealizada se incorporó al perfil de cantante deseado.

En el canto clásico, el criterio de referencia siempre ha sido la tradición del bel canto, que se basa en el idioma italiano. Sabemos que cada idioma tiene su propio entorno articulatorio (especialmente para la lengua), por lo que el ideal para el canto clásico debería ser adquirir una posición italiana para la lengua. (Chapman, 2017, p. 116).

Notablemente, la dicción idealizada es la de esa tradición del bel canto. Por lo tanto, no es ni siquiera algún tipo de pronunciación real actual en esas lenguas, ya que tanto el italiano como el alemán y el francés actual dista mucho del de hace 150 años.

Como resultado de esto, se adhiere al desarrollo de la técnica vocal lírica una articulación fonética que distorsiona la fonética de la lengua materna. Los estudiantes de canto lírico hablantes nativos de español, cantan en español pronunciando de un modo muy diferente a cómo lo hablan. Por ejemplo, en español existe un fenómeno único (no existente en esas lenguas hegemónicas) que consiste en la apertura de las consonantes |b|, |d| y |g| cuando se encuentran entre vocales. Así, por ejemplo, la |b| de *árbol* o *bueno* es oclusiva (su sonido

se produce cerrando el conducto vocal), mientras que la |b| de *había* es continuante (el conducto vocal no se cierra). En una investigación en curso estamos observando que estudiantes avanzados de canto lírico al cantar en español tienden a ocluir estas consonantes cuando en el habla se espera que sean continuantes. Es interesante destacar que no existe ninguna razón técnica vinculada al problema del *appoggio* para justificar que esto ocurra. Simplemente parece ser el resultado de la consolidación de aquel precepto pedagógico. Lo que comienza siendo un precepto pedagógico, paulatinamente va adoptando forma de ideal estético. Un ejemplo claro de esto lo vemos en la aspiración de las s cuando anteceden a otras consonantes que realizamos en el habla en Argentina. Así decimos e[s]o, pero e[h]to; avi[s]a, avi[h]pa; pe[s]ar, pe[h]car, pero en los coros se pide que la s se definan de igual modo en cualquier contexto fonético aun cantando repertorio folklórico argentino. Así es como se genera una sonoridad coral ideal que no se corresponde con cómo hablamos. Una suerte de prosodia estandarizada o “neutra” que impide que podamos reconocer si un coro es argentino, colombiano o mexicano (Guzmán y Shifres, 2022). Lo mismo ocurre, incluso, al escuchar cantar en español a cantantes líricos hablantes nativos de quienes, a menudo, no es posible determinar su procedencia. En síntesis, el canon estético parece homogeneizar la pronunciación y por ello despersonalizar un aspecto importante de la expresión.

Además de la importancia que tiene para el propio intérprete, en cuanto a expresar quién es el qué canta y desde dónde lo hace, esa personalización puede ser muy importante para el oyente a la hora de construir el sentido de la performance. Por ejemplo, cuando escuchamos a Patty Trossél cantar *María va* de Antonio Tarragó Ros (Trossél y Hitzelberger, 2001) su “pronunciación alemana” contribuye a un sentido de la interpretación que no emergería si se tratara de una cantante correntina. Más allá de la “(in)corrección” de su pronunciación, ésta deja ver parte de su biografía que resulta crucial para la recepción de la obra. En otros términos, su pronunciación “desajustada” es lo que nos permite construir el sentido particular de su performance.

Por otra parte, el manejo de la pronunciación de ciertas consonantes en el contexto de ciertas palabras es un recurso que solemos utilizar en situación de alta expresividad. Todos los seres humanos manipulamos de manera expresiva la manera que le hablamos a un bebé. En psicología del desarrollo, esto se denomina *Habla Dirigida al Bebé* (HDB) como un recurso de filiación fundamental en la cría del bebé y su desarrollo cognitivo. Este consiste en modificar el habla normal enfatizando sus rasgos musicales (melodicidad, ritmo, timing, timbre, etc.). Así, las modificaciones tonales y temporales que caracterizan esta particular manera de hablar contribuyen con la enculturación lingüística (Papousek, 1996) y permiten comunicar de manera muy directa aspectos claves de la cultura de pertenencia del bebé tales como la sonoridad del habla, la gestualidad, y las formas de organizar los enunciados (lingüísticos y musicales) que son propios de la cultura (Shifres, 2007). En el logro de tales objetivos, la manipulación de las consonantes es uno de los recursos utilizados. Así, por ejemplo, se alargan las consonantes sonantes (m, n, l, r) o se exageran las oclusivas (k, t, p) con el objetivo de atraer y sostener la atención y reforzar el vínculo afectivo en el encuentro intersubjetivo (Español y Shifres, 2015)

En el canto, esa manipulación también resulta importante y podemos identificarla al analizar actuaciones de cantantes que consideramos idiosincráticamente expresivos. Por ejemplo,

se suele enfatizar la expresividad con la que Roberto Goyeneche interpretaba el tango, más allá de sus cualidades vocales generales. Tomemos, por ejemplo, su interpretación de *Grice!* con la orquesta de Stamponi (1971) y observemos la extensión de las s en “no debí pensar jamás”, la potencia de la t en “tu ilusión fue de cristal” o ambas cuestiones en “... de tu Grice!”. Así, entendemos que uno de los recursos expresivos más importantes de Goyeneche fue el manejo de las consonantes por fuera de cualquier precepto canónico vinculado a la cualidad de “claridad” considerada en abstracto (esto es, fuera del contexto de la ejecución). Por el contrario, hemos podido escuchar a destacados cantantes líricos argentinos que al querer enfatizar expresivamente un texto recurren a fonemas que siendo propios del italiano no existen en el español, como resabio de esa forma canónica de articular.

### **Dos miradas críticas del canon**

La forma en que el canon performativo ha dominado la escena musical durante buena parte del siglo XIX y todo el XX viene siendo objeto de crítica desde hace décadas por los movimientos de la denominada *New Musicology*. Quisiera mostrar en esta sección de qué modo esta crítica deja oculta una cara del problema que se vincula con la subalternación del sujeto no hegemónico. En tal sentido la perspectiva del giro decolonial puede brindar un marco que ilumine mejor esos lados a menudo soslayados por la musicología crítica.

La musicología crítica pone el énfasis de su objeción al canon musicológico en el modo en el que este despersonaliza al sujeto. Manteniendo una mirada centrada en la relación individual del sujeto con la música y considerando dicha individualidad como el valor más importante, el cuestionamiento apuntará a destacar de qué modo el canon escinde al cantante de su realidad. Así, por ejemplo, le será posible argumentar que el canon lírico sostiene una prosodia que ya no existe, un modo de hablar que no corresponde con el de los italianos y alemanes actuales. De esta manera, aunque una performance que observe una “*original pronunciation*” puede resultar de gran interés, éste no radica en la autenticidad de la propuesta sino en la alta demanda actual de propuestas que recuperen aspectos performativos originales (Taruskin, 1995). Por el contrario, el valor de la performance no radicará en su fidelidad a un original sino en la verosimilitud de la propuesta interpretativa (Cook 2012). El énfasis puesto en esa noción de originalidad conduce a una suerte de habla convencionalmente *neutra* que apunta a descontextualizar la performance (asumiendo que existe un único contexto de recepción). Al imponer un modo único y neutro de pronunciar, el sujeto pierde un anclaje fuerte a su propia identidad en el sentido de ser uno mismo y diferente de los demás por la posesión de ese conjunto de rasgos que constituye la particular prosodia.

Por otro lado, podemos intentar una crítica que vislumbre la exterioridad de la trama conceptual que nos presenta el problema. Situándonos por fuera de la gnosis moderna, con una mirada orientada desde el sur global (Santos, 2014) podemos comprender otros aspectos de esta cuestión. La neutralidad de la prosodia es un intento por situarla de tal forma que desde cualquier punto de vista sea recibida con el mismo grado de familiaridad y de distancia. En tal sentido esa neutralidad es una manifestación del ideal de objetividad, y representa una suerte de *punto cero* de la sonoridad lingüística. Todos cantamos igual, y la distancia entre ese modo de cantar y el modo de hablar en la cotidianidad es igual para

todos. Esta objetividad permite considerar la pronunciación (el texto) desinteresadamente respecto del contexto personal de quienes estamos *hablando*. La biografía del cantante desaparece. No importa quién es, de dónde viene, cuál es su historia. Esos son datos que entorpecen la contemplación desinteresada de la obra de arte. De este modo, esta descontextualización operada a través de la neutralidad de la dicción inhibe una buena fuente de *aiesthesis* en la medida en que el cuerpo real se oculta detrás de ese estándar. Pero además resulta interesante observar que este ocultamiento del habla real del cantante tiene lugar en una única dirección. Por ejemplo, si un cantante no pronunciara digamos una consonante doble en un aria de ópera en italiano, sería claramente mal visto por el canon aunque la lengua original de ese cantante no posea ese fonema. Sin embargo, el mismo canon es el que condujo al comentarista de la versión de Schipa de *Confesión* (ver arriba sección Introducción) a valorarla justamente a partir de escuchar ciertos fonemas no pronunciados como hablante nativo. Tampoco el canon ve con malos ojos que un cantante hablante nativo de español ocluya una [g], [d] o [b] en un contexto intervocálico cuando canta una canción en su lengua materna. Este tipo de asimetría epistémica es característica de la colonialidad del saber (Lander 2000). Vemos en ella el modo en el que la noción de dicción en el canto está atravesada por concepciones centro-periferia que determinan geopolíticas y corpolíticas del conocimiento.

### **Pensando una técnica decolonial**

Si coincidimos en que la técnica, en tanto mecanismo de domesticación del cuerpo es inherentemente un instrumento de la colonialidad del saber, nos enfrentamos al riesgo de desconocer la importancia que tiene el gobierno del cuerpo para la intencionalidad expresiva del artista. Podríamos negar todo tipo de técnica y con ello perder oportunidades interesantes de lograr una comunicación expresiva profunda. Claramente, no es eso lo que hizo Gardel. Por el contrario, incorporó una manera de cantar a partir de explorar en su propio cuerpo su ideal sonoro (el de “el canto sobre el respiro”), un ideal que estaba influenciado por el conocimiento hegemónico de su época (la vocalidad masculina lírica del período de esplendor). Sin embargo, Gardel gestionó ese conocimiento de otro modo, sin renunciar a su cuerpo, a los rasgos idiosincráticos de su pronunciación. Adoptó una técnica a partir de reconocer su propio cuerpo, y su propia identidad es el resultado de aplicarla. O dicho de otro modo, modeló su técnica orientado por su meta expresiva. Esta meta está marcada por una intencionalidad adecuada a su corporalidad porque recoge su identidad, su historia, su biografía.

¿Cuál es entonces la diferencia entre el abordaje de la técnica tal como la modernidad lo planteó, y una perspectiva decolonial? En la primera se modela el cuerpo a partir de abstracciones (objetivas) de las metas a lograr para ponerlo al servicio de un modo de expresión idealizado para ser contemplado. Esto se gestiona atendiendo a dichas abstracciones que funcionan como *metas proximales*. Así se aprenden movimientos y conductas que se integrarán de manera articulada en un resultado expresivo (*meta distal*). En la segunda, el cuerpo se proyecta orientado directamente por la meta distal (la intencionalidad expresiva), y se gestionan las capacidades del cuerpo necesarias para alcanzar esa meta. El cuerpo se extiende para alcanzar esa expresión. De ese modo el cuerpo proyecta un sentir para ser sentido (*aiesthesis*). La técnica, entonces, reconoce el

propio cuerpo, modelado por su propia biografía. La biografía deja marcas en el cuerpo que son constitutivas de la identidad. Así, la técnica no es alienante sino identitaria, reconoce la identidad del sujeto. Sobre esa base se construyen los recursos para alcanzar la meta expresiva (la meta distal), no para modificar el cuerpo para alcanzar las metas proximales. Existen numerosos ejemplos de grandes artistas que, como Gardel, han desarrollado modos de expresión orientados por su intencionalidad, dejando que su corporalidad no se viera alienada. Pensemos por ejemplo en tocar la guitarra “para zurdos”, como lo hace Juan José Vasconcelos. O tocarla puesta horizontalmente sobre las piernas, como lo hace Nahuel Pennisi.<sup>4</sup> Estos artistas se desprenden de las expectativas institucionales que gestionan y controlan el conocimiento.

Estos artistas, Pennisi, Vasconcelos, Gardel, realizan lo que Walter Mignolo (2018) denominó *praxis decolonial*. La *praxis decolonial* refiere a las acciones que en cualquier campo se apartan de las formas preestablecidas por el canon moderno/colonial para realizarlas y logran la satisfacción de sus actores. De acuerdo con esto, entender esta *praxis* es crucial para generar rumbos de acción, porque “la decolonialidad no funciona por golpe de “estados” (cualquier “estado” de cosas), sino por procesos de larga duración, lentos, contradictorios, ambiguos” (Mignolo, 2018, p. 27) En tal sentido, estos músicos pueden desengancharse de los artefactos de control de la construcción de conocimiento y producen uno que está orientado a sus propias necesidades independientemente de la imposición de hacer circular el conocimiento como mercancía. La técnica (vocal) es, de este modo, una forma de resiliencia para la construcción de modos de expresión fuertemente sentidos.

---

<sup>4</sup> En la versión de *Zamba para Olvidar* de Nahuel Pennisi con *Los Huayras*, se pueden apreciar estos diferentes modos de gestionar el cuerpo orientados por la meta expresiva. En el video, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qoSDWd5FZkA> se observan tres guitarras tocadas por tres cuerpos diferentes, con biografías diferentes, que dejaron en ellos marcas diferentes, y por lo tanto desarrollaron modos diferentes de alcanzar su meta expresiva.

## Referencias

- Baumgarten, A. G. (ed 2014). *Estética Breve*. [Trad y Ed.: R. Ibarlucía]. Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Brossard, S. D. (1703). *Dictionnaire de Musique. Contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois les plus usitez dans la Musique*. Paris, Chez Christophe Ballard. Disponible en [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard\\_dictionnaire\\_de\\_musique.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf)
- Castro-Gómez, S. (2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. En Pontificia Universidad Javeriana (Issue 9). Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Chapman, J. L. (2017). *Singing and teaching sing. A holistic approach to classical voice*. Plural Publishing.
- Cook, N. (2012). Music as performance. En *The cultural study of music* (pp. 206-216). Routledge.
- Dussel, E. (2014). Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la Modernidad. En B. D. S. Santos & P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)* (pp. 283–330). AKAL.
- Español, S., & Shifres, F. (2015). The Artistic Infant Directed Performance: A Mycroanalysis of the Adult's Movements and Sounds. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(3), 371–397. <https://doi.org/10.1007/s12124-015-9308-4>
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gardel, C. y Canaro, F. (1931). *Confesión* (Tango de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), Disco, Buenos Aires, Odeon, 18850 6844.
- Gervasi, D. (2003). El canto sobre el respiro. Reflexiones sobre la técnica vocal de Gardel. En *Actas de la Tercera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, La Plata, SACCoM. Disponible en [http://www.sacom.org.ar/ACTAS\\_CONGRESOS/3er\\_SACCoM.pdf](http://www.sacom.org.ar/ACTAS_CONGRESOS/3er_SACCoM.pdf) página visitada el 10/10/2022.
- Goyeneche, R. y Stamponi, A. (1971). *Gricel* (Tango de Mariano Mores y José María Contursi), Buenos Aires, BMG Ariola Argentina.
- Guzmán, M. N. y Shifres, F. (septiembre 2022). Era la primera vez que Pablo cantaba en coro...Reflexiones en torno a la “buena dicción” como imposición de un canon estético eurocentrado. Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Facultad de Artes, UNLP.
- Guzmán, M. N.; Shifres, F. y Carranza, R. (2020). Pronunciación en el canto en español y aisthesis decolonial. En A. Caldiz y V. Rafaelli (Eds.) *Exploraciones fonolingüísticas V Jornadas Internacionales de Fonética y Fonología y I Jornadas Nacionales de Fonética y Discurso*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 471-481.



- Hunter, M. (2005). "To Play as if from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. *Journal of the American Musicological Society*, 58(2), 357–398. <https://doi.org/10.1525/jams.2005.58.2.357>
- Jander, O. y Harris, E. (2001). *Singing*. En Grove Music On-line.
- Lander, E. (ed) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.
- Las Casas, B. (1536). *Apologética Historia Sumaria*. En M. Serrano y Sanz (Ed.) (1909). *Historiadores de Indias. Tomo 1*. Madrid: Bailly, Bailliere e Hijos.
- Mignolo, W. D. (2011). Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4(4), 10–25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. D. (2018). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), 14–33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Papousek, M. (1996). Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. En I. Deliège & J. A. Sloboda (Eds.), *Musical beginnings: Origins and development of musical competence* (pp. 88–112). Oxford University Press.
- Pennisi, N y Los Huayra (s/d). *Zamba para Olvidar* (Zamba de Daniel Toro), en *La peña de Morfi*, programa televisivo emitido por Telefe, Buenos Aires, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qoSDWd5FZkA>.
- Pineda Rodríguez, S.M. (2010). *Conocer, destruir y venerar: significados del cuerpo en Bartolomé de las Casas*. Tesis inédita, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Santos, B. D. S. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. de S. Santos & P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (Perspectivas) (pp. 21–66). AKAL.
- Schipa, T. (2008). *Confesión* (Tango de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), en *Lebendige Vergangenheit - Tito Schipa V*, CD relanzamiento, Viena, Preiser Records.
- Shifres, F. (2007). La ejecución parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Música y bienestar humano*. Actas de la VI reunión de SACCoM (pp. 13–24). SACCoM. <http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/02Shifres.pdf>
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Dekalb, Northern Illinois University Press.
- Taboada y Mantilla, R. (1893). *12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press, USA.
- Trossél, P. y Hitzelberger, I. (2001). *María va* (Canción de Antonio Tarragó Ros), en *Marc Marie rechtstreeks*, Televisión Holandesa. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8ljAR2ef0Gs>

## **Devenir vocal y estados corporales: reflexiones desde la práctica escénica**

Comandú, Marcelo<sup>1</sup> / Universidad Nacional de Córdoba - marcelocomandu@yahoo.com

### **Resumen**

En esta ponencia pensaremos la voz como sonorización de los estados del cuerpo, abordaremos el problema de las fijaciones expresivas que obstaculizan la necesaria actualización del cuerpo-voz y reflexionaremos en torno al valor de una práctica teatral con acento en la percepción de los estados corporales y sus transformaciones sensibles. Nos interrogaremos en torno a una voz desencadenada a partir del contacto con dichos estados y sus devenires, concibiendo el devenir como extracción de diferencias de sí. ¿Cómo disponer el cuerpo para la habilitación de devenires vocales? ¿Cómo sensibilizar la voz para dar sonido a los estados y sus transformaciones? Pondremos en foco la noción de “estado” para pensar específicamente su incumbencia actoral planteando modos de abordaje en el teatro, particularmente a partir de prácticas del artista cordobés Oscar Rojo (1960-2012) observadas en mi tesis doctoral, así como a partir de exploraciones propias en el marco de la investigación -producción artística que desarrollo. Nos remitiremos a algunos postulados deleuzianos en torno al devenir para adentrarnos en problemáticas actorales al abordar los estados del cuerpo y que nos ayudarán a profundizar las reflexiones. Por último, pondremos nuestra atención en ejercicios que posibiliten una voz sensible a los modos de “estar” del cuerpo que la produce y las afecciones de un entorno que la potencian. Una voz que se potencia en las conexiones y composiciones del cuerpo que co-habita la escena con otros cuerpos animados e inanimados) en el modo de la alianza. ¿Cómo interviene la voz en esa lógica de co-presencias?

### **Presentación**

Un aspecto singular del trabajo de actuación, en cualquiera de las artes escénicas, es el hecho de que el/la artista habita y se expone habitando. La habitabilidad de los espacios se vuelve, entonces, motivo de indagaciones para quien crea a partir de su presencia en la

---

<sup>1</sup> Doctor en Artes Licenciado en teatro. Artista escénico. Docente investigador. Titular por concurso de la cátedra Voz y Lenguaje Sonoro I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Dirige la Compañía La comisura. Fue Jefe del Departamento de Teatro y Director del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes). Actualmente es Secretario de Posgrado de la misma Facultad. Formó parte del teatro La Cochera y la Compañía Trampalojo.

obra. El/la artista escénico/a se expone habitando un entorno con el que necesita componerse como integrante junto a una profusión de entes con los que co-habita. La co-habitabilidad es una condición de nuestro ser y estar en el mundo y se pone en escena en nuestras obras de un modo deliberadamente expuesto. Estamos allí, arrojados a la escena, como cuerpos que necesitan comprender cómo realizar un acto de composición con esa pluralidad de elementos sin los cuales no habría teatro o danza o performance. Pensar y producir una poética del cuerpo implica atender a los modos de estar, a los modos de habitar los entornos en los que esos cuerpos están inmersos y a las relaciones que se dan entre ellos y el resto de cuerpos y entes en estado de co-presencia. Pues, la presencia siempre es una co-presencia como condición propia de la existencia y como condición inobjetable de las artes escénicas.

Concebimos al/la artista escénico/a como cuerpo-que-se-expone, que expone su existencia-ahí, en un mundo dentro del mundo (el de la escena). Esa exposición del cuerpo necesita ser pensada como suceso complejo. Por un lado, el/la artista escénico/a se expone a la percepción del otro (espectador/a), al sentir del otro. A menudo pensamos ese intercambio entre artista y espectador/a como un fenómeno de la mirada, mas, es necesario abordarlo desde la pluralidad de sentidos que se ponen en juego en el proceso convivial que implica la exposición escénica. Es claro que el cuerpo no sólo se da a la visión, sino a una percepción global que la excede. En este sistema de percepciones la escucha adquiere un valor también preponderante y, por ende, la producción sonora como “resonancia melódica” (Baiocchi, 1997, p.21). Podríamos afirmar que la voz sonoriza al cuerpo dando a escuchar sus estados o sus modos de estar. También, podríamos decir que la voz es cuerpo en su dimensión sonora y posee la capacidad de extenderse y extenderlo, otorgando una posibilidad expresiva diversa desde otra materia que no es menos cuerpo que los órganos físicos que la producen. En algunas prácticas artísticas, como por ejemplo en los planteos del Roy Hart Center,<sup>2</sup> es común escuchar el uso de la categoría cuerpo-voz para dar cuenta de esta conjunción en la constitución de toda presencia.

Nos interesa concebir la percepción, desde el lugar de la expectación, como un recibimiento global de la presencia del/la artista, con una gran participación de la mirada y la escucha como sentidos a los que se apela en forma directa y efectiva, pero donde participan todos

---

<sup>2</sup> Centro dedicado a la investigación de la voz, radicado en Malérargues (Francia) desde 1974. Sus investigaciones fueron presentadas en Córdoba por la docente Kozana Lucca a fines de los años ochenta.

los sentidos y se pone en marcha un sentir que se interna en el plano intensivo de la aparición de ese cuerpo, como un dejarse tocar por las intensidades que esa presencia y sus relaciones con el entorno desencadenan como acontecimiento. Afectamos y somos afectados/as.

Según Silvia Davini (2007), “el cuerpo en *performance* se constituye en lugar de confluencia de las dimensiones acústica y visual” (p.86). Afirmación que podríamos complementar diciendo que la construcción de presencia en *performance* se produce, por consecuencia, en la confluencia de esas dos dimensiones. Lo acústico y lo visual dan a ver y escuchar una única presencia. Para Davini, la voz se da allí, en esa coyuntura, al punto que “hay una dimensión *imagética* en el sonido que, en el caso de la voz, nos hace asociarlo a la fuente que lo produce, en este caso, al cuerpo de quien canta o habla” (p.86). Es decir, el sonido de la voz tiene el poder de hacer presente al cuerpo que lo produce aún en su ausencia o invisibilidad, ya que no es más que una extensión de él.

Para Eugenio Barba:

La voz es una prolongación de nuestro cuerpo, nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: Voz y cuerpo. Existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad. (Barba en Ruiz Lugo y Monroy, 1994, p.558)

Entonces, podríamos afirmar que el cuerpo-voz da a ver y escuchar sus estados en un mismo acto poético. No encontraríamos por un lado manifestaciones visuales y por otro, manifestaciones acústicas, sino una sola manifestación acústico-visual que deja expuesto al cuerpo en sus modos de habitar. Pero dijimos que en su exposición, el cuerpo no sólo se da a la mirada y a la escucha, sino a una percepción global del otro, que podríamos pensar como un darse a sentir. Los estados se expresan en sonido y corporalidad y se donan como intensidad perceptible entre cuerpos. Las intensidades que habitan un cuerpo atraviesan a otros en su co-presencia y también los modifican. Lo que acontece sucede entre los cuerpos y sus entornos y no por la mera presencia de ellos. Esas relaciones, que podríamos llamar también tensiones, se dan a sentir como sustrato intensivo de la escena, como intensidades que circulan entre ellos, entre los cuerpos y las cosas, entre los cuerpos y todo aquello que co-habita. Esas relaciones se perciben como intensidades concretas que se

convierten en fuerzas fundamentales de la actuación y de la recepción.

Podríamos decir que el cuerpo del/la artista escénico/a no sólo es expuesto por su necesario brindarse al otro, sino también porque es un cuerpo expuesto al acontecimiento que se da en el plano de las relaciones escénicas y que incluyen al/la espectador/a en un proceso creativo que nunca se presenta acabado, sino siempre único y último en la singularidad de cada exposición. El/la artista escénico/a es un cuerpo arrojado al cada-vez de su escenificación, sintiéndose y sabiéndose sentido en un entorno que co-habita junto a otros cuerpos (animados e inanimados) y que lo exceden como co-autores de su creación. Es tarea fundamental del/la artista comprender cómo disponer su cuerpo para realizar un acto de composición con esa pluralidad. Aún más, podríamos decir que es tarea del/la artista comprender esas relaciones para poder extraer de allí su actuación como un acontecer situado. Podríamos plantear, entonces, que es menester que el/la artista comprenda la situación de su cuerpo-ahí (cuerpo situado) para la producción de cualquier acontecimiento actoral. Pues, el/la artista escénico/a opera en esa dinámica de saberse percibido/a y elabora métodos para articular su exposición: las técnicas. Mas, siempre expone, al mismo tiempo, sus modos íntimos de vivir el cuerpo con la particularidad de quien lo hace desde saberse también un cuerpo poético, no sólo cuerpo expuesto, sino a la vez en estado de poetización, de creación de un acontecimiento artístico.

Cuando hablamos de cuerpo nos referimos a un cuerpo psico-físico, es decir, que excede la mera fisicidad y que encuentra en su materia la superficie de expresión de aspectos humanos de otro orden, como el de los planos mentales, emocionales y espirituales. El Taateatro brasileiro, por ejemplo, propone la noción de "cuerpo extendido" para referirse a una concepción psico-física que llamará "anatomía afectiva", donde el cuerpo es concebido como un entramado de aspectos de planos diversos e interpenetrados: internos, externos, aparentes, transparentes y absolutos (Baiocchi y Pannek, 2011). Esta noción funciona como una mirada integral que incorpora fuerzas y flujos de un orden no material a la pura existencia física del cuerpo, incluyendo también todo lo que es externo al mismo, lo que forma parte del entorno y que encuentra en esta anatomía afectiva un espacio de resonancia. Al hablar de cuerpo-voz hacemos referencia a la constitución corporal y vocal inherente a la presencia corporal y sonora del/la artista en escena, pensando el cuerpo y la voz como aspectos interpenetrados y co-productivos. Cabe recordar que estamos pensando el cuerpo como espacio de producción poética. Nos interesa concebirlo como escenario y no como instrumento. En este sentido, el movimiento y el sonido se producen en el cuerpo y no con el cuerpo. Por ende, consideramos importante reconocer el cuerpo-

voz como lugar, es decir, como territorio de habitabilidad, donde los estados encuentran un espacio de materialización.

Podemos pensar los estados corporales como una conjunción o interpenetración singular, aquí y ahora, de las diversas esferas que atraviesan al cuerpo y lo componen. Un “cuerpo extendido” (Baiocchi y Pannek, 2011) conformado por aspectos tanto materiales como inmateriales -incluso fantasmáticos- y sus relaciones con el entorno y que se manifiestan en el cuerpo-voz como composición de pliegues y tensiones en constante transformación. La voz, desde esta concepción, sonoriza el estado de los cuerpos, aporta su dimensión sonora como intensidad que acontece en medio de esa espesura. Por ejemplo, la voz posee la facultad de expresar un pensamiento, una emoción, una sensación o una pulsión física gracias a la capacidad del cuerpo de poner en acción las tensiones que harán posible una sensibilidad apropiada a esa producción afectiva del sonido. Mas, el/la artista necesita entender cómo disponer sus pliegues para habilitar la producción de esas tensiones. Un estado logra darse a la percepción del otro cuando hace mella en el cuerpo y produce un devenir, una modificación intensiva de sus modos de estar y componerse en el instante presente.

Cuando hablamos de estado, entonces, no nos referimos a un mero diseño físico, mucho menos a una representación de emociones etiquetadas y acompañadas por una serie de gestos que las emulan. La pregunta que siempre se aproxima al momento de actuar es: ¿Cómo estoy/habito? Y la búsqueda de una respuesta radica en el estar habitando el espesor del presente en su multiplicidad.

Según Marie Bardet (2012):

El pasado inmediato y el futuro inmediato en tanto conciernen mi acción, mi conciencia, son aquello que provoca esta tensión que es mi presente. Es incluso en tanto que conciernen mi acción que son inmediatos, y no puros pasado y futuro. El presente no es una frontera permeable entre un pasado que ya no existe y un porvenir que todavía no existe. El presente se da en esta tensión *entre* el justo antes y el justo después, un entre no como un intervalo vacío sino como aquello que se tensa, tal como la tensión de un músculo que yo siento tensarse entre dos huesos de una articulación: movimientos y sensaciones. La inmediatez de un pasado y de un futuro en un presente teje el espesor de ese entre. (p.148)

Como ya dijimos, cuando trabajamos el estado, en actuación, necesitamos tomar contacto con nuestro modo de estar y habitar desde una disposición relacional y compositiva con el

entorno o los entornos (tanto intra como extra corpóreos). Esos entornos son espesuras habitadas en su extensión. Mas, resonando con el pensamiento de Bardet, podemos decir que el presente es propiamente espeso en sus dilataciones hacia pasado y futuro como tensiones en el tiempo. Como artistas escénicos/as damos especialmente a sentir ese espesor y esa tensión temporal como duración. En la duración, los cuerpos exponen los pliegues de su devenir y la extracción de sus diferencias.

En esta lógica del devenir, las artes escénicas habilitan un espacio lúdico en el que el cuerpo desborda como territorio de otredades donde la alteridad encuentra espacios de posibilidad. El espacio escénico se abre como lugar para darse al sentir de otros, pero al mismo tiempo, como espacio para desenvolver el sí mismo como otro o para mostrar la otredad que habita toda mismidad.

En todas sus expresiones, las artes escénicas se presentan como hacer artístico en el que el “con-vivio” (Dubatti, 2016, p.9) perdura como requisito: cuerpo del/la artista y cuerpo del/la espectador/a, al menos dos que no entregan su co-presencia a la requisitoria de la virtualidad ante el hábito cada vez más instaurado de un “tecno-vivio” (Dubatti, 2016, p.11) como modo de relación humana.

Al respecto, es interesante acercarse a la crítica que Byung-Chul Han (2020) hace a los nuevos modos tecnologizados de percibir en el contexto de hipercomunicación actual.

Hoy, la propia percepción asume la forma de *Bing Watching*, de “atracones de series”. Eso designa el consumo de videos y películas sin ninguna limitación temporal. A los consumidores se les ofrece continuamente aquellas películas y series que se ajustan por entero a su gusto, es decir, que les *gustan*. Se los ceba como a ganado de consumo con lo que siempre vuelve a resultar igual. Los “atracones de series” se pueden generalizar declarándolos el modo actual de percepción. La proliferación de lo igual no es carcinomatosa, sino comatosa. No topa con ninguna defensa inmunológica. Uno se queda mirando la pantalla como un pasmado hasta perder la conciencia. Lo que provoca la infección es la negatividad de lo distinto, que penetra en una mismidad causando la formación de anticuerpos. El infarto, por el contrario, se explica en función del exceso de lo igual (...) La negatividad de lo *distinto* da forma y medida a una *mismidad*. Sin aquella se produce una proliferación de lo *igual*. Lo mismo no es idéntico a lo igual, siempre aparece emparejado con lo distinto. (p.10-11)

Es importante pensar cuáles son las alianzas para la producción de devenires en el cuerpo-

voz, teniendo en cuenta que los devenires siempre se dan por “alianza” (Deleuze y Guattari, 2012) y nunca en soledad, encontrándonos con lo distinto y heterogéneo como pluralidad escénica que se tensa y se interpenetra en cada acontecimiento y en la singularidad de cada entorno.

En el proyecto de investigación: “El devenir como modo de escenificación. Parte 2: extracción de una diferencia de sí”<sup>3</sup> pensamos el Devenir como extracción de diferencias de un mismo cuerpo, en particular y en relación al objeto de esta ponencia, una extracción de diferencias de la propia voz, no necesariamente subjetivadas en un personaje, pues no hablamos de personaje, sino de artista que se diversifica en la exploración sonora. Un mayor grado de potencia se efectúa en las voces en la medida que se comprende cómo disponer el cuerpo para la extracción de esas diferencias, lo cual no se opone a la idea de existencia de una mismidad, como ya dijimos, sino que refuerza la diferencia de un cuerpo-voz consigo mismo en su transcurrir. Entonces, pensamos el estado como duración y que encuentra en su suceder en el tiempo una narrativa de las variaciones. Pero, también pensamos el estado en la inmediatez del instante, cómo se compone aquí y ahora en una lógica de conexiones actuales aunque en mutación, variables, que no puede abstraerse a la idea de acontecer y pasar, mutar, transitar y devenir.

Vemos que a menudo suceden fijaciones expresivas en las que el cuerpo queda sujeto a modos de la presencia, Recurrencias de las que un/a artista escénico/a no puede extraer una diferencia. Para Nancy (2006) fijar es “darse el origen de una vez por todas y en un lugar por todos, y por tanto siempre fuera del mundo” (p. 36). Por ende, podríamos decir que “en la fijación, lo que se está mostrando es la representación, en tanto que vuelto a presentarse, de un gesto extemporáneo originado en otro tiempo y lugar” (Comandú, 2018, p.93). Es un gesto que carece de actualidad. El artista cordobés Oscar Rojo trabajó puntualmente esta problemática<sup>4</sup>. Él pensaba esas fijaciones como durezas y trabajaba especialmente en deshacer sus enquistamientos.

Rojo proponía estar a la escucha de las fuerzas del mundo, o del mundo en el

---

<sup>3</sup> Proyecto de Investigación con financiamiento de SECYT y radicado en el CePIA – UNC. Línea Consolidar, período 2020-24, con dirección de Marcelo Comandú y conformado por docentes, estudiantes y egresados/as del Departamento de Teatro de la FA - UNC. Algunos/as de ellos/as son becarios/as de SECYT-UNC y del CIN.

<sup>4</sup> Oscar Rojo: Artista cordobés (1960-2012). Docente en la materia Formación Sonora I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundador del Teatro Quinto Deva, espacio en que desarrolló la mayor parte de su propuesta artística como director y maestro. Formó parte del Teatro La cochera, donde se destacó por su actuación en las obras dirigidas por Paco Giménez: Los ratones de Alicia (1986) y Lomodrama (2010).



mundo que es la escena, para desde allí dejar operar las transformaciones que harán que el cuerpo se componga relacionalmente. ¿Cómo trabajar en la construcción de un cuerpo-voz según las necesidades de actualización que el acontecimiento presenta? Este es un gran problema para el/la artista escénico/a. ¿Cómo colocar el cuerpo-voz en estado lábil de mutación por lo que se da en el juego de fuerzas? Para ello necesitamos pensar la actuación como un devenir, como un proceso en que los estados experimentan transformaciones, deformaciones. Comprender la presencia como un “estar deviniendo” cuerpo sensible. No tratar al cuerpo como una superficie en la que se fijan signos a ser decodificados, sino exponer el cuerpo como territorio en que los estados habitan, sufren procesos. Si los devenires son reales, en la actuación podríamos pensar que lo real no es la figura o el carácter devenido, sino el acto mismo de estar deviniendo junto a las fuerzas del mundo que operan en esa travesía, siempre en gerundio. Entonces, Oscar pedía al/la artista que intente no definir sus expresiones corporales y vocales en estructuras fijas, sino que adquiera cierta conexión con una capacidad de cambio y mutación, de corrimiento de aquellos lugares expresivos cristalizados en una identidad dura, empobrecida por hábitos de la vida social y cultural o por mecanismos de recurrencia de las prácticas artísticas aprehendidas y que no le permiten percibir y disponer el cuerpo como zona de experiencia. (Comandú, 2018, p. 94-95)

Es importante tener en cuenta que para la provocación de devenires, Deleuze y Guattari (2012) proponen 3 acciones: desubjetivar, asignificar y hacer inorgánico. Podríamos decir, de modo sintético, que es relevante para el/la artista, desde este punto de vista, acceder a un plano que los autores denominan de consistencia, composición o inmanencia, allí donde los sujetos aún no se han formado del todo y los sentidos aún no se han instalado, un plano de intensidades en circulación que permite la descomposición de organizaciones molares y producción de movimientos moleculares que posibiliten composiciones otras.

En nuestro proyecto de investigación proponemos trabajar el cuerpo desde sus pliegues y tensiones. ¿Cómo operar sobre estos para permitir una extracción de diferencias de nuestra voz? Trabajar pliegues nos permite acceder a un plano sensible que espacia al cuerpo y lo dispone como lugar de habitabilidad. Un cuerpo espaciado es un cuerpo que puede aventurarse en su capacidad de sonar y se abre al sonido como flujo variable. En tanto, las tensiones corporales se materializan en tonos que vivifican al cuerpo y lo conectan con la cualidad intensiva de la presencia. El sonido vocal también se materializa en tonos y dota

de sonidos a la misma. Pliegues y tensiones actúan interpenetradamente todo el tiempo. No es posible sustraerse a ese funcionamiento cooperativo en que ambas coordinadas del trabajo corporal-vocal conviven y se potencian.

Actualmente, nos encontramos trabajando en consignas para potenciar la acción de los pliegues corporales en la provocación de estados y, en particular, en el desencadenamiento de devenires vocales enraizados en los modos de estar del cuerpo. La vivencia comienza en los pliegues de las manos.<sup>5</sup> Entendemos que en la mano resuena todo el cuerpo y que cada pliegue de la misma resuena en otros pliegues. De este modo, a partir de sensibilizar los pliegues de las manos podemos acceder a una sensibilidad del cuerpo en su conjunto. El trabajo parte del silencio tanto sonoro como corporal. El silencio es el punto de partida para una exploración del movimiento como suceso sutil en el cuerpo y sus relaciones. Podemos ver en Byung-Chul Han (2021) la potencia habilitante del silencio cuando se ejerce desde el deseo de no-hacer sino de brindarse a la atención:

Es preciso distinguir dos formas de potencia. La potencia positiva consiste en hacer algo. La negativa es la disposición a no hacer *nada*. Pero no es idéntica a la incapacidad de hacer algo. No es una negación de la potencia positiva, sino una potencia independiente. Permite que el espíritu permanezca en calma contemplativa, es decir, preste una atención profunda. Sin esta potencia negativa, caemos en la *hiperactividad* destructiva. Nos hundimos en el ruido. El fortalecimiento de la potencia negativa por sí solo puede restablecer el silencio. Sin embargo, la compulsión imperante de comunicación, que resulta ser una compulsión de producir, destruye deliberadamente la potencia negativa. Hoy *nos producimos* sin cesar. Esa *autoproducción* hace ruido. (p.103)

Desde una disposición a no-hacer, sino a resonar como hacer desde el silencio y la atención, proponemos el siguiente ejercicio:

1) Tomar contacto con las manos y reconocer su infinidad de pliegues, desde las articulaciones más profundas hasta sus arrugas y hendiduras.

---

<sup>5</sup> Reconocemos aquí una influencia indiscutible de la práctica del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury (Santiago de Chile, 1914 - Buenos Aires, 1985) quien fuera una pianista argentino-chilena, residente en Buenos Aires la mayor parte de su vida, quien sistematizó la técnica como una herramienta para vehicular la emoción del/la instrumentista, y hacer presente su sensibilidad en el toque del instrumento, en el roce corporal de los dedos y las teclas, en esa articulación física de la música donde instrumento e instrumentista conjugan un mismo sonido. Fedora investigó el valor de las articulaciones y la musculatura profunda, aquella más cercana al hueso, para la producción del toque como tacto sensible, traductor de la emocionalidad de quien ejecuta. Luego, esta misma práctica se ha expandido al campo de las artes del cuerpo, experimentando adecuaciones a trabajos corporales propios de la danza y el teatro.

- 2) Percibir el espacio que habita esos intersticios.
- 3) Crear una voluntad de espaciar aún más esos espacios.
- 4) No mover las manos como acto voluntario (mucho menos decorativo) sino dejar que se expresen micro-movimientos propios del acto de espaciar, pequeños movimientos involuntarios que exponen una mano viva, sensible, vibrante en la aparente quietud o en su solo "estar".
- 5) Tomar contacto, desde esa sensibilidad, con las partículas del aire que las rodea, tocar o dejarse tocar por esas partículas.
- 6) Permitir que esa sensación resuene en los pliegues de todo el cuerpo.
- 7) Experimentar un movimiento sin ansiedad y que surja del espaciamiento, un movimiento que emerja del pliegue/articulación y que conduzca al cuerpo por recorridos singulares.
- 8) Desde esa sensibilidad -o inteligencia corporal- comenzar a experimentar la voz como intensidad que circula.
- 9) Vivenciar los pliegues de la voz en resonancia con el sistema de pliegues del cuerpo.
- 10) Explorar voz, texto y/o canción desde esa sensibilidad ampliada.

En este procedimiento partimos de lo sutil como estado habilitante para la escucha de los modos de estar. Desde allí los pliegues podrán variar las composiciones de un cuerpo que va entendiendo cómo dejarse modificar por el acontecer. En la duración del ejercicio la voz se incorpora como resonancia de estados y variaciones que los pliegues provocan desde su hacer sensible.

Valoramos, entonces, el pliegue como espacio entre las partes de un cuerpo. El pliegue permite el movimiento y puede sentirse tanto al mover/se como al estar sólo activando su espaciamiento. Sentir el pliegue al interior del cuerpo conecta con una dimensión micro del movimiento, es decir, permite la atención a una fluctuación, aún cuando el mismo no se desplace, ni tampoco sus partes. Lo cierto es que el cuerpo está todo el tiempo sufriendo micro-desplazamientos, pequeños movimientos que pueden sentirse cuando se abandona una idea formal del mover/se y se permite sólo estar, percibir lo que sucede cuando se acallan los automatismos. Esa fluctuación aparece como fuerza que mueve más allá de la voluntad de mover. Atender a la dimensión micro del cuerpo es captar, a un nivel sutil el estar-ahí, sus relaciones, las intensidades que despliegan las mismas, los desplazamientos producidos por afecciones del instante. Desde esa disposición sensible trabajamos la escucha de los estados del cuerpo y sus sonidos con la pretensión de no imponer una significación a sus manifestaciones, sino captando sentidos que puedan ayudarnos a profundizar nuestras exploraciones, cuidando siempre su composición abierta y no

acabada.<sup>6</sup>

Por otro lado, así como se trabajan las tensiones corporales para la vivificación de la presencia, como en diversas propuestas de la Antropología Teatral de Eugenio Barba en sus prácticas de danza de oposiciones, es fructuoso pensar la voz, también, en un juego de tensiones que opera sobre su intensidad y sonoridad. Entonces, es útil pensar la proyección sonora como tensión de opuestos en que el sonido invade el espacio al mismo tiempo que se interna en el centro corporal y de allí al piso, produciendo un movimiento de dilatación hacia una y otra dirección. Lo mismo puede trabajarse abriendo un canal entre perineo y boca, generando la sensación de que el sonido se expande en ambas direcciones. En esta misma lógica de las tensiones, es interesante lo que produce, al momento de trabajar un texto, conectar a través de la mirada con un/a compañero/a de escena o con el público. La tensión que entabla la mirada modifica la atención hacia lo que el/la artista dice y la intensidad que despierta esa comunicación sensible pide al/la artista un trabajo de afinación de su voz a lo que realmente acontece como vínculo. La voz explora su tono y extrae diferencias de sí tratando de ser fiel a ese contacto, busca entender cuál es el modo de decir que la acerca más al otro y profundiza los sentidos de estar-ahí diciendo y siendo escuchada.

Por supuesto que los ejercicios aquí citados llegan a la práctica luego de vivenciar el valor del centro y eje corporal en la producción del sonido vocal.

Según Ana Gloria Ortega (2005):

Desde el punto de vista de la voz, el descenso del centro de gravedad, con flexión de rodillas y apoyo franco de los pies en el suelo, produce una compresión de los abdominales que actúa sobre la compresión del aire que manejamos. Como la voz es energía sonora, si realmente la dejamos surgir desde el “hara” e involucramos en ella nuestra parte corporal baja, inmediatamente vivenciamos un acoplamiento de la voz y del cuerpo traducido en un timbre más vigoroso, más oscuro, una voz más voluminosa, con cuerpo y con armónicos graves. (p.16)

---

<sup>6</sup> En una entrevista a Natalia Buyatti, la artista nos cuenta cómo Oscar Rojo abordaba los textos en escena desde un lugar de intimidad, de contacto con el otro y donde la mano y sus pliegues ocupaban un lugar especial. Recuerda en particular una consigna que se caracterizaba por el encuentro con la mano del otro. Dice Buyatti: “El otro te entregaba el peso de su mano, ibas haciendo pequeños toques, apoyos, ibas abriendo donde parecía que esa mano necesitaba y desde ahí empezabas a hablar, a decir el texto”. Como en un diálogo de toques, y a través del toque, la intención de estar-en-contacto conecta también la palabra, el decir y la escucha. “Hay algo de íntimo, de abandono para el vínculo” como lugar sensible para comenzar a explorar “cómo te hablo”. (Buyatti)

Ortega (2005) también explica que la vivencia del eje corporal (columna vertebral) es de gran importancia para el trabajo vocal. Trabajar las conexiones entre parte inferior y superior del cuerpo a través de la concientización de la columna vertebral permite “vivenciar el apoyo inferior realizado por los abdominales y el recorrido de la voz carente de tensiones a nivel del cuello y de la faringe. El gran resonador y canalizador de energía corporal es la columna vertebral alineada” (p.16).

No obstante, consideramos que el cuerpo no puede quedar preso de un “centro-eje” que amenace con una hiper-estructuración de sus tensiones. En el trabajo de diversificación de la voz el/la practicante necesita, al mismo tiempo que sentir los apuntalamientos antes mencionados, percibir la voz como una fuerza móvil que circula en el interior del cuerpo desde su propia deriva y se proyecta en el espacio dilatándolo hacia sus límites. Para ello es importante soltar las articulaciones y, pensando específicamente en la columna vertebral, generar mayor movilidad entre los espacios intervertebrales, Que la columna sea flexible y experimente libertad de movimiento. Solemos ejercitar esa emancipación de la columna generando impulsos desde el coxis que puedan llegar como ondas a la cabeza soltando el cuello como zona de pasaje. Es crucial entender la relajación del coxis en su caída como plomada al piso para que desde allí actúe en provocaciones ascendentes. Por otro lado, la relación de la voz con el centro corporal, las caderas, las piernas y sus pies, ayudan al/la artista a entender cómo está parado/a y cómo se sitúa aquí y ahora en la interioridad escénica que lo/a contiene. Desde esa habitabilidad podrá dar sonido al paisaje y entender desde dónde.

Debemos tener en cuenta que la identificación del centro corporal (hara) a la altura de las caderas, sólo deviene eficiente cuando no es percibido como paralizado o enquistado, sino variable en sus tensiones y con una movilidad a nivel de su conformación molecular que se asemeja a la fricción o a un movimiento de tensión-distensión, compresión y liberación. De este modo, la persona puede sostener una vocalidad intensificada en el contacto con su base corporal, al mismo tiempo que explorar su vocalidad llevando el sonido hacia zonas diversas de su cuerpo, donde encontrará un campo ilimitado de investigación. Entonces, una profundización en el centro y eje corporal es eficaz cuando da paso a una diversidad intensiva, efectivizada en las variaciones de tensión del centro y flexibilidad tonificada del eje que permita sentir el cuerpo siempre fluctuante. El cuerpo necesita comprender cómo disponer esas fluctuaciones para dar rienda suelta al sonido desde un franco deseo de emancipación sonora. Sólo desde ese cuerpo la voz puede explorar sus mutaciones y transformaciones y arrastrar, a su vez, al cuerpo en sus devenires.

Según Deleuze y Guattari (2012), la voz posee mucha más capacidad de ser desterritorializada que el rostro (p.301). Para Silvia Davini (2007), haciendo referencia a estos autores, la voz “está más allá del rostro en términos de devenir, de multiplicar el sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación, de estimular ensambles maquínicos de deseo” (p.81). Estas afirmaciones fundamentan la propuesta de que la voz, una vez liberada, puede arrastrar al cuerpo y sus estados en su movimiento de desterritorialización. Aunque debemos también decir que ello sucede luego de haber captado su nacimiento en el estado corporal, luego de haber enraizado el sonido en su fuente viva. Entonces, el bucle cuerpo-voz toma consistencia y construye acontecimiento, la voz puede aventurarse hacia una fuga de los aspectos rostrificados a los que el cuerpo podría seguir sujeto. En ese proceso la voz desencadena sonido (en el sentido literal de quitar cadenas), mas también desencadena al cuerpo.

## Referencias

- BAIOCCHI, Maura. (1997) *Taanteatro. Caderno I*. São Paulo, Brasil: Transcultura.
- BAIOCCHI, Maura y PANNEK, Wolfgang. (2011). *TAANTEATRO. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba, Argentina: UNC.
- BARDET, Marie, (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- COMANDÚ, Marcelo. (2018) "Hacia una percepción molecular del cuerpo: una mirada sobre la propuesta de Oscar Rojo en torno al problema de las fijaciones expresivas." En Revista *Avances* N° 27. CePIA - UNC. (p. 91 a 105)
- ..... (2017). Entrevista a Natalia Buyatti. Sin publicación.
- DAVINI, Silvia Adriana. (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos aires a fines del siglo XX*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- DUBATTI, Jorge. (2016). *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética comparada*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- HAN, Byung-Chul (2020). *La expulsión de los distinto*. Argentina: Herder.
- ..... (2021). *No-cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Buenos Aires: Taurus.
- NANCY, Jean-Luc. (2006). *Ser singular plural*. Madrid, España: Arena.
- ORTEGA, Ana Gloria. (2005). "Una visión desde la voz. Método de entrenamiento de Tadashi Suzuki." en *Cuadernos del Picadero. La voz*. (6), INT. (p.15 a 18)
- RUIZ LUGO, Marcela y FIDEL MONROY, Bautista. (1993). *Desarrollo Profesional de la Voz*. México: Gaceta.

## Intercambio posterior a la Mesa 1

(Organización escrita de la desgrabación)

- **Adrián Porcel de Peralta (moderador):** Muchísimas gracias por las exposiciones, tenemos quince minutos para preguntas o comentarios en relación.

- **Participante 1:** Quería preguntar acerca del cuerpo vibrátil de Suely Rolnik.

- **Marcelo Comandú:** Sí, ella dice que nuestro cuerpo vibra con el entorno. Es un cuerpo que vibra con lo que está sucediendo... Es un cuerpo afectado nuestro cuerpo. Es un cuerpo afectado que también puede afectar, pero claro, todo lo que sucede en nuestro entorno pasa a formar parte de nuestro cuerpo porque nos está afectando, en ese sentido nosotros vibramos con el entorno y somos afectados. De las afecciones se desprenden los afectos –eso viene de una línea bastante spinozista también– que, según sean los encuentros que tengamos, se pueden dar pasiones tristes o alegres. La potencia puede aumentar o disminuir. Es decir, vivimos en un mundo de afecciones donde nos potenciamos o nos des potenciamos, somos afectados.

- **Participante 1:** ¿Y cómo se trabaja eso en la voz? Me interesa porque es una autora que me gusta mucho. ¿Cómo relacionás eso con algún ejercicio? Esto que contabas de danza butoh, pero bueno, pensaba en esto de lo vocal. ¿Siempre termina siendo como este concepto que vos decís del bucle, que se retroalimenta el cuerpo con la voz, o has encontrado algo más en relación a la potencia?

- **Marcelo Comandú:** Por ejemplo, cómo me afecta la mirada del otro al momento de decir un texto. Esa es una clara afección del afuera. Cómo me estimula el sonido del otro. Todo el tiempo estamos siendo afectados por nuestro entorno. Hay un ejercicio que es muy lindo, lo daba Kozana Lucca: producir un sonido y dejar que ese sonido empiece a transformarse, sonido y cuerpo empiecen a transformarse, transformarse, transformarse hasta que devienen otra cosa, elegir a alguien de la ronda y darle ese sonido y el otro tiene que tomarlo igual, y después hacer el mismo proceso. Toma el sonido igual y empieza a transformarlo, transformarlo, producir un devenir... Ahí se produce algo muy fuerte en el que tiene que tomar el sonido del otro.



- **Participante 2:** Yo me preguntaba qué pasa con la globalización, Disney y el neutro, o sea, estamos perdiendo la batalla. Hablar de la hegemonía, hablar de la periferia y la globalización. O sea, cada vez hay más herramientas.

- **Favio Shifres:** Lo que creo es que, justamente, empezando a identificar la genealogía de todo eso vamos desnaturalizando. Esa es la estrategia metodológica: advertir cuándo empieza a aparecer esto, para darnos cuenta que los hechos no son así por naturaleza, sino que están siendo impulsados por un proyecto, proyecto político, es el proyecto de la modernidad, que tiene varios siglos de desarrollo. Nosotros estamos viviendo una etapa avanzada –iba a decir terminal– porque estamos ahí. Creo que tenemos que perder la ingenuidad respecto de esto. Hay un financiamiento de la inteligencia que está muy marcado. Los estándares del Banco Mundial para el desarrollo de la ciencia y la tecnología, son una muestra de eso, y los estándares son mucho más fuertes en las ciencias sociales que en las ciencias exactas y naturales y el desarrollo tecnológico. ¿Y por qué son más fuertes ahí? Porque es necesario mantener controladas de manera más ceñida a las ciencias sociales, la principal de las cuales es la economía. Cuando se nos presentan los problemas económicos como si fuesen la lluvia que cae de arriba para abajo, decimos “uh, sí, aumenta el dólar”. Como dice Boaventura de Sousa Santos: “la crisis aparece siempre como la causa y en realidad la crisis es el efecto”. “Estamos así por la crisis”, y la crisis es el efecto de algo, entonces, a mí me parece que debemos dejar la ingenuidad de lado. Mi intención es dejar la ingenuidad de lado en lo que me toca a mí, que es la música, la educación musical, esta cosa de decir “esto es música, esto no es música, qué buen músico, estos no son buenos músicos”, todas esas consideraciones encierran... –yo estoy en la etapa fundamentalista (*risas*)–, encierra subalternidad. Es la lógica fuerte de la modernidad: el producir al subalterno. En ese sentido, cuando uno empieza a pensar de esa manera va con el sospechómetro encendido, ¿no? Y cuando escuchás o ves la entrega de los premios no sé qué, o esto o lo otro..., todas esas cuestiones van cimentando un sentido común que nos va tapando. Por eso a mí me parece que es importante hacer un estudio genealógico, porque nosotros tenemos que estar conscientes de cuándo empieza a aparecer todo esto. Un poco lo que yo mostraba: ¿cuándo empieza a aparecer el problema de la técnica? ¿Empieza a aparecer con el desarrollo de los virtuosos del siglo XIX? ¡No! Empieza a aparecer con la conquista de América, con el genocidio, con todo eso.

- **Participante 2:** Por eso hay un libro, que hemos leído algunos acá, de Davini, que habla sobre la cuestión de la oratoria como algo que marca una vocalidad, una forma, qué está

bien, qué está mal, qué entra, la dicción perfecta, clara, todas esas cuestiones, y que también está desde una mirada de Europa.

- **Participante 3:** Yo quería compartirte una cosa, pero antes me cuelo en esta... para también ver la mitad del vaso lleno porque justamente anoche la escuchamos a Anahi (Mariluan). Si uno piensa en el proyecto colonial, el genocidio, y uno ve una persona y escucha que dice “yo no canto más en español, canto mapuche”, uno dice “bueno, la capacidad de resistencia, reinención y también de resiliencia, es enorme, porque además no solamente recupera cantos ancestrales, sino que también compone. Entonces es un legado totalmente vivo”. Creo que también hay algunos discursos derrotistas...

- **Favio Shifres:** Tal cual. ¿Por qué el sistema –vamos a ponerle un nombre– está tan agresivo?

- **Participante 1:** Porque hay mucha resistencia.

- **Favio Shifres:** Porque hay mucha resistencia, y ese es el vaso medio lleno.

- **Participante 3:** Claro, claro, pero hay que ser conscientes porque si no, nos hacemos cargo de un discurso que nos debilita, que nos ve como débiles.

- **Favio Shifres:** Totalmente.

- **Participante 3:** Y lo que te quería compartir –porque me resultó súper interesante tu intervención– es que en el campo teatral se puede pensar muy similarmente. La cuestión de la técnica como un adiestramiento –y en definitiva una domesticación –. Está lleno de ejemplos, hay un libro muy conocido, muy hegemónico –de Lehmann, un alemán–, que habla sobre teatro posmoderno y define una serie de características que supuestamente habrían aparecido en Alemania... Toma un estudio de Miguel Rubio –que es el director de *Yuyachkani*, el grupo de Perú– de una serie de ceremonias o rituales que se ejecutan hace años en Paucartambo, una localidad peruana. Muchos de esos procedimientos que Lehmann plantea como absolutamente innovadores y novedosos, como el summum de la teatralidad, están presentes, absolutamente presentes, solo que están en Perú. Otro ejemplo que me venía mientras escuchaba: en el teatro, la problemática o el concepto del *aquí y ahora* es fundante. Actuar estando aquí y ahora, y en torno a esa idea tan simple hay toda una epistemología y diversas tendencias pedagógicas de actuación. Y lo que dice o lo que se pregunta Iliana Diéguez Caballero –que es una cubana que vive en México,

estudiosa del teatro, muy interesante—, es qué significa ese concepto de *aquí y ahora* en territorios donde la simple representación en un espacio público, constituye un acto político. Entonces uno dice: “ah, claro, teatro Picadero, dictadura militar, bomba”, ¿no? ¿Qué significa ir a un barrio a hacer un espectáculo? Es decir, hay un ethos político al poner el cuerpo en un espacio público, que es peligroso. Entonces, la idea técnica del *aquí y ahora* —de la que estamos llenos de ejercicios, de técnicas— en realidad se resignifica completamente en función de nuestro entorno. Nada, para compartirme porque vos hablaste de la música, pero veía un paralelismo.

- **Participante 4:** Me pareció maravillosa tu participación y lo sentí muy cercano porque yo trabajo con niños y creo que la voz es la identidad o parte muy importante de la vida de cada persona. Con esto de las periferias y las no periferias, el hecho de revalorizar las voces de la periferia y darles una identidad, porque de hecho tienen una identidad y mucha fuerza. Entonces, desde niño/niña/niña empezar a revalorizar su voz y sus modos de decir, que son muy valiosos.

- **Participante 5:** Un comentario también para ver el vaso medio lleno. Más allá de que venimos de un siglo XX cargado de estos grandes maestros, que tenían su gran técnica y la bajaban a rajatabla los discípulos. Ahora, en el siglo XXI, lo que se ve mucho más es la mixtura. Veo cómo mis docentes toman de un maestro y también de otro y lo mezclan con otro más y de la síntesis es de donde vamos aprendiendo y de donde vamos a ir surgiendo también. Entonces, ahí vemos también cómo se difuminan un poco estos límites más hegemónicos, me parece a mí, y va surgiendo una identidad más de siglo XXI, diría yo, que es justamente eso, tomar de todo el conocimiento.

- **Favio Shifres:** Sí. Boaventura de Sousa Santos tiene una idea muy interesante que es desarrollar lo que él llama la *sociología de las ausencias* y la *sociología de las emergencias*, en su intención de aprovechar las experiencias. Él sostiene que el mundo está lleno de experiencias, por fuera de la experiencia moderna, hegemónica, etc. Que es necesario aprovechar esas experiencias. A mí me gusta tomar esa idea para pensar una *pedagogía de las ausencias* y una *pedagogía de las emergencias*, que es el trabajo que vengo haciendo con mi equipo en la facultad. La *pedagogía de las ausencias* sería poder encontrar las pedagogías que han sido silenciadas o desaparecidas o tapadas, en experiencias múltiples que, justamente, las fuertes hegemonías han despreciado; y *pedagogía de las emergencias* es comenzar a pensar lo que todavía no es y dar lugar a espacios para que

surja y se desarrolle lo que todavía no es. Nosotros, que estamos en lugares académicos, somos muy importantes en habilitar esos espacios porque la academia, a pesar de todo, sigue siendo parte del aparato de verificación y de legitimación. Entonces, que nosotros podamos dar lugar a esas voces, a estar abiertos, a escuchar, empezando por escuchar a nuestros propios estudiantes. Pienso que, en la experiencia de ustedes con el teatro, debe pasar lo mismo que lo que nos pasa a nosotros con la música: nuestros estudiantes vienen con dieciocho, veinte, veintidós, veinticinco, treinta años de experiencia musical, o sea, cuando entran a la facultad ya son sujetos que empezaron a ser músicos el día que nacieron, entonces ¿qué pasa con todo eso?, ¿nosotros somos capaces de escucharlo?, ¿de entenderlo?, ¿de ver cómo funciona?, ¿de entender qué tienen para darnos? A mí me parece que ahí nosotros tenemos un gran desafío dentro de la academia.

- **Moderador:** Muchísimas gracias, se nos acabó el tiempo. (*Aplausos*)

## Vocalidades disidentes – Hacia una pedagogía vocal no cisexista

De Gyldenfeldt, Luchi<sup>1</sup> / Universidad Nacional de las Artes (UNA), CABA -  
luchidegyldenfeldt@gmail.com

### Resumen

La ponencia se propone reflexionar sobre la pedagogía vocal, para corrernos del eje binario cisexista que impone una nomenclatura cerrada de registros vocales posibles según la genitalidad. Cada persona tiene su vocalidad, con sus múltiples posibilidades y ésta puede tener el nombre que cada persona quiera ponerle. Corrernos de este herencia cultural y biológica que tanto ha marcado a la pedagogía vocal es disputarle a la academia que otras vocalidades existen, las vocalidades disidentes, las no binarias.

### Presentación (Organización escrita de la desgrabación)

Quiero primero agradecer muchísimo, pero muchísimo estas Jornadas. Pido para todes elles y para este evento histórico un fuerte aplauso (*aplausos*). Me emociona haber sido convocada para contarles un poco de la experiencia de la cátedra de canto lírico disidente de la universidad. Recién escuchaba hablar de la historia, de las voces silenciadas, hay tanto como para revisar y reconstruir, además de deconstruir, ¿no es cierto? En este momento, en este presente histórico se ha puesto muy de moda la palabra “deconstruir”, ya creo que es necesario reconstruir, revisar y hacer memoria. De tantas cosas que han sido silenciadas durante tantos y tantos años, y que siguen siendo silenciadas y por eso estamos acá, poniéndole el cuerpo, la cuerpa.

Entonces, lo que les quiero compartir es la historia de la cátedra de canto disidente. Cómo llega a mi vida el transitar una transición vocal hacia una vocalidad no binaria o disidente. Me emociona porque tiene que ver mucho con un viaje que hice en el 2018 al festival disidente de El Bolsón y me emociona mucho que en estos cinco años haya pasado algo tan fuerte en mi vida y haya sucedido la creación de esta cátedra. En diciembre del 2017 me recibo en la carrera de canto lírico en la Universidad Nacional de las Artes, bajo las reglas binarias, culturales y tradicionales de canto lírico, como un barítono de ley. Con traje, corbata roja con el cuello muy ancho que me queda muy mal, y estaba ahí cantando todo un repertorio francés. Hice mi carrera transitando siempre una sensación de que esa no era

---

<sup>1</sup> Licenciada en Artes Musicales con orientación en Canto Lírico en la UNA, contratenora, pianista, artista, Profesora Titular de la primera cátedra de Canto Lírico Disidente de la UNA, creadora e intérprete junto a su hermana Ferni del espectáculo Ópera Queer.

de verdad mi vocalidad y que esa no era de verdad mi expresión más genuina y auténtica e identitaria. Pero tenía la suerte de tener a mi hermana [Ferni, gemela], de jugar –en todos esos momentos donde la academia no se metía en mi vida personal– como a la otra manera de cantar que yo quería: era barítono en la universidad y María Callas en el resto de mi existencia. Porque entendía que no podía serlo, no sé si me explico, entendía que no era posible que yo hiciera un tránsito, una transición, un paso por la academia, una proyección lírica, un devenir futuro exitoso bla bla bla, capitalista como de esa manera, y tampoco me interesaba eso, pero sí me angustiaba mucho la sensación de “¿por qué lo tengo que reprimir o guardar?”. Una urgencia también, la que nos lleva más o menos a la par con la Ferni. Pero además es el ejemplo que me constató siempre, también un orgullo, pero además un espejo de decir “en principio tuve la suerte de saber que no estaba sola”, que es un montón en este mundo, y digamos que desde ese abrazo que nos hemos dado siempre, hemos militado siempre el abrazo hacia todo el resto de las personas. Más o menos al mismo tiempo nos surgió la necesidad de hacer algo con la pasión que teníamos por la voz, por la música clásica y por el canto, con lo que nos venía sucediendo de “che, qué embole es hacer de chongo”. En todo lo que se ha aplicado y sistematizado en las academias y en la educación formal, hay un gran hincapié en que alguna vez algún hombre blanco europeo determinó que así va a ser y hemos absorbido esa manera de reproducir, naturalizamos esa manera de hacer las cosas.

Me recibí en diciembre de 2017 y a la semana hacíamos el primer espectáculo llamado *Ópera Queer*, mucha complejidad mental. Fue en lo que es nuestra trinchera en CABA: Mu-La vaca, que es una cooperativa que también tiene una revista muy importante. Ahí en Riobamba 143, en el sótano, yo tenía estos mismos tacos que tengo ahora, le robé a mi hermana un vestido, nos maquilló una amiga y cantamos el repertorio que habíamos preparado, muy diverso y ecléctico, duraba como tres horas, desde ópera, a música de cámara. Muchas amigas me dijeron entonces: “hoy te recibiste”, “hoy pasó algo interesante”. Hasta me dijo un amigo: “El otro día, en nuestra escena tendrías que haber salido con el vestido a cantar eso”. A mí escucharlo hasta me incomodó: “imposible, no, esto es acá en el sótano de Mu y lo otro es la academia y es en traje y está bien”. “Puedo ser las dos cosas pero bueno, tengo que transitar eso, permitirme, por lo menos, habilitar lo otro como un juego, pero está presente la academia y el canto lírico real y el formalismo...” Bueno, nos vinimos para El Bolsón, habíamos hecho *Ópera Queer*, estaba recibida, era como todo fiesta y descontrol y alegría. Una amiga que organizaba los festivales, dijo: “chicas, hay un bloque como de cinco minutos, falta una artista ¿no quieren

hacer algo con la Forni? Ustedes cantan folklore”. “Bueno, hagamos una canción...” Amarella, amiga y clown de CABA nos dice: “Chicas, tienen que hacer algo de *Ópera*, aunque sea a capela, porque ya lo están haciendo. Pueden hacer folklore, pero hagan también algo de lo que vienen haciendo”. Estaba lleno el teatro y con la guitarra, hicimos *Volver a volver*, de Gabo Ferro, y después nos sacábamos unas camperas y yo quedaba con un vestidito y cantábamos el dúo de *Il Trovatore*, de Verdi, a capela. Pensamos: “Esto no le gustó a nadie, rarísimo hacerlo”. Cuando terminó el número fue una ovación, la gente de pie y nos quedamos las dos... Además estaban Mosquito Sancineto, Susy Shock, Marlene Wayar y nosotras... Entendimos a partir de eso, de ese abrazo, lo que después se confirmó con el paso de los años: que teníamos que seguir haciendo eso que nos hacía tanto bien y que nos conectaba con el placer. La Susy Shock dice siempre que lo primero que nos aprendemos a auto gestionar las disidencias sexuales y de género, es el deseo, y yo creo que hay algo en esa frase que sigue marcando el pulso en mi vida. La autogestión del deseo como primera cosa, frente a un mundo que es cissexual, súper binario, patriarcal, machista, opresor, eurocentrista, ¿no es cierto? El deseo, por eso lo valoro mucho.

Empezamos a hacer *Ópera Queer*. Yo, que quería viajar a Europa a hacer carrera de barítono, me fui quedando solamente con esa imagen, como con una película que no estaba pasando porque acá empezaron a suceder un montón de cosas, y me empecé a problematizar vocalmente. Llevaba una doble vida: por un lado, cantaba en el Teatro Avenida, mi papá viéndome en *La flauta mágica*, y por otro lado, quería ser Gilda de *Rigoletto*. Pensé que podía con esas dos cosas porque era sincero, pero en un momento me empecé a dar cuenta que no... no estaba pudiendo volver al barítono. No es que no quería, sino que no estaba volviendo vocalmente a lo que yo sentía que había llegado técnicamente en esa licenciatura con corbata y saco. Me agarró una crisis identitaria muy fuerte, Ariel (Aguirre) ya lo sabe, una persona que admiro un montón. Después voy a hablar del reconocimiento y de la libertad, de la conquista de espacios a la sistematización y a la creación de contenido, que es lo que tenemos que empezar a hacer también y a escribir todo. Nos falta, no tanto, pero es necesario que lo hagamos. Un día me senté en el piano, quise cantar en barítono y se me cerró la garganta, no pude, una cosa desastrosa, lloré. Empecé con una voz mínima a cantar como contratenor, sentía que podía hacerlo, sabía que tenía que hacerme cargo de eso. Empecé a estudiar y a reconocer y a estudiar mucha fonoaudiología, a entender qué era lo que estaba pasando, me hice los estudios que nunca me había hecho como barítono. Cuando transicioné vocalmente me di cuenta de que había muchas cosas de las cuales no me hacía cargo como barítono. Nunca me importó mucho

estudiar de verdad, con conciencia, además de estar esperando que me corrigieran todo el tiempo, como no haciéndome cargo de la vocalidad, como si por tomar diez clases por semana con los mejores profesores iba a aprender a cantar. En vez de hacerme cargo de la vocalidad, de qué es lo que me pasaba o del cuidado de la salud. Empecé a investigar para adentro también, qué era eso que estaba sucediendo, porque cuando empecé a estudiar como contratenor, contratenora, ese falsete, ese silbido, esa voz de María Callas empezó a no estar presente y se me empezó a ensanchar otro registro, a aparecer más una mezcla, un sonido entre medio baritonal y contratenor que me gustaba porque me daba miedo. En *Ópera Queer* tuvimos que cambiar el repertorio y empezamos a trabajar: nos llamaron del programa de vinculación de música y género, de la universidad de la cual había egresado, porque se habían enterado de *Ópera Queer*. Les interesaba que participáramos haciendo *Ópera Queer* en el marco de la educación sexual integral en escuelas, en talleres y demás. Fuimos un par de veces durante el 2019, en 2020 con la pandemia siguió virtual. Mi hermana es profesora de secundario, tenía mucho con la pandemia y me pidió que siguiera yo virtual con los talleres, investigando y justificando por qué era importante que la Universidad Nacional de las Artes tuviese en el Departamento de Artes Musicales un Programa de Música y Género. Con toda esta experiencia quiero transmitirles que siento que en la vida tuve que hacerme cargo también de todos los privilegios, para ser de verdad contundente en esos lugares que estaba pudiendo ocupar y hacerme cargo de algo que era coherente con lo que me pasaba. Yo no hice una transición identitaria durante mi estudio, me recibí como Lucho, era... sí, una marica, probablemente, pero tenía un traje y una corbata, no la pasé muy bien, pero pude hacerlo. Cuando me recibí, transicioné a ser la Luchi, a una identidad no binaria, a ser contratenora. Entonces, de repente, yo tenía que justificar desde esta Luchi licencianda por qué era importante un Programa de Música y Género. Todo el tiempo lo que pensaba era que a la Luchi que soy ahora le hubiese costado un montón atravesar la universidad que yo atravesé, porque hubiese sufrido un montón – no me gusta decir disforia, porque es un término que viene de la patologización de las identidades no binarias travestis–, pero hubiese sentido un montón esa sensación espantosa de no sentirme representada en ese lugar. Entonces estaba ahí justificando y participamos de un congreso latinoamericano, con otros conservatorios de música de la región, y yo tenía cinco minutos para decir por qué era importante el Programa de Música y Género, y había anotado algo hermoso como “la universidad se enorgullece de presentar el Programa de Música y Género”, y en el momento en que lo estaba por leer, dije “no puedo decir esto, es cualquier cosa”. Hacía poco me había enterado de que a una compañera



trava la habían echado de su casa en pandemia porque le habían querido aumentar más. A otra trava le habían pegado en la calle, la habían violentado y yo estoy diciendo que el Programa de Música y Género, en términos también cissexistas y binarios se enorgullece... no, basta. Entonces dije: "El Programa de Música y Género es urgente, no es necesario, es urgente porque hay un montón de identidades que han sido expulsadas sistemáticamente de la Universidad Nacional de las Artes y, por ejemplo, la mayoría de las travestis, las personas trans, miran la universidad desde la esquina y nosotras necesitamos hacer algo, generar políticas concretas". De repente era la presidenta del mundo, tenía un poder que ni yo sabía que tenía. En esa reunión virtual estaba la Decana del Departamento de Artes Musicales, Cristina Vásquez, que con Sandra Torlucci, la Rectora de la UNA, son dos personas que abrazaron esta creación, grandes compañeras y militantes. De repente veo que Cristina se pone a llorar y desconecta la cámara y yo me quedé... y me llama por celular: "te escuché recién y me di cuenta de que tenemos que hacer algo concreto, tiene que abrirse la primera cátedra de Canto Lírico Disidente de la universidad y vos tenés que ser la profesora". Eso fue en diciembre, en febrero del 2021 nos juntamos en su despacho, armamos el proyecto y fue aprobado por unanimidad por el Rectorado de la Universidad de las Artes.

Una cátedra en una universidad es un montón, disputarle a la academia esos lugares de poder, esa mesa redonda. Yo necesito y nos invito a la reflexión de que... yo estoy feliz de que nos estén invitando con la cátedra a hacer charlas... pero necesito compartirles esa semilla de urgencia, para que la Universidad de Río Negro, la universidad de teatro, la universidad de música, el conservatorio, las escuelas de canto musical, habiliten espacios-trincheras para disidencias sexuales y de género. Es un compromiso que tenemos que tener todes. Yo la retomo siempre a la Susy Shock porque es una de las maestras, Marlene Wayar, lo que fueron Loana (Berkins) y Diana (Sacayán). Estos lugares que son trincheras amorosas para disidencias sexuales y de género, están vistas todo el tiempo como si fuesen ghettos para el resto del mundo, son vistos así por personas que no han sentido la necesidad de tener un lugar que las abrazara y que las respetara. Desde respetar sus pronombres, nos hace sentir en casa, nos hace sentir cómodas para habitar una ponencia, para habitar una charla, para habitar un espectáculo, para habitar un espacio, y es una práctica que tiene que ser consciente, pero que se tiene que reproducir. La fundamentación más importante fue que tenemos leyes, entonces esas leyes ¡tenemos que usarlas!, apropiarnos de esas leyes: 26.743, ley de identidad de género, artículo 12, salud vocal, voz propia, todos los espacios que habiliten el cuidado o el conocimiento o educación de la voz

tienen que tener un lugar para disidencias sexuales y de género. No es simplemente, “bueno ¿cómo hacemos para incorporar a la Luchi al coro de la universidad porque ella quiere cantar?”. A veces nosotres nos sentimos conejillos de indias: “hola, te voy a contestar todo lo que dudes, te voy a perdonar todos tus errores...”. Lo primero que deberíamos hacer como instituciones es generar espacios amorosos, atrincherados, y que el resto hable, que no nos importe, así sean cuatro alumnos, tres, cinco, así sea una compañía de teatro chiquitita con siete, con dos, lo que sea, pero que haya un espacio donde se empiece a habilitar esa libertad. La cátedra de Canto Lírico Disidente tiene, por lo menos, dos grandes contrincantes. El primero es la tradición: cómo se canta ópera, cómo nos ha llegado, cuál es la información de cómo se canta la ópera, que viene de una doble castración-mutilación patriarcal. La ópera nace en la Roma papal, cuando en Roma el Papa dice “las mujeres no cantan”, entonces castran a los hombres, castraban teórica y musicalmente a las mujeres, no cantaban mujeres cis ni hombres cis, se castraban a los niños para que tuviesen la voz de contratenor... de ahí en más todo está mal. La otra gran contrincante es la cissexualidad: hemos naturalizado el binomio, la genitalidad nos separa entonces en dos grandes géneros –hombres y mujeres– y de acuerdo a tu genitalidad de nacimiento van a ser tus registros vocales, que condicionan no solamente el género musical de la ópera, sino al teatro mismo. Yo voy a ser Julieta algún día, primero Adela, de Lorca.

Entonces, creo que nuestra tarea es, primero generar una cátedra, espacios trinchera, discutir entre todes en algún conversatorio –con todo este conocimiento, con lo que podemos saber de la historia de la música, de la historia de la ópera, de las vocalidades–, si es necesario definirnos vocalmente con algún tipo de registro y, si en todo caso es así, cómo vamos a pensar esa nomenclatura –en el campus que yo estoy utilizando es la que cada alumno quiera y se sienta cómodo, y el trabajo vocal también es de libre acuerdo, según las posibilidades que nos dé el reconocimiento de la salud vocal, de esa propiocepción que tiene que ver con el estar haciendo cosas que nos gusten sin necesariamente hacernos daño–. Salir de una estructura para imponer otra sería de vuelta caer un poco en ese binarismo.

*(Comparte un video con testimonios de dos estudiantes de la cátedra de Canto Disidente – audio incomprendible para la transcripción–)*

Quisiera cerrar cantando algo con mi hermana. A la vez que pasaba lo de la cátedra de canto disidente y esta conquista, la Ferni se enfrentaba a un gran dinosaurio, que es Cosquín (Festival de Folclore). Por su participación se cambió un estatuto de 50 años, unificando los rubros Solista Vocal Masculino y Solista Vocal Femenino en el rubro Solista

Vocal, porque la compañera hizo la denuncia de la tremenda discriminación cuando resultó la ganadora de la sede CABA, pero Cosquín no la aceptó como representante de la voz femenina. Empoderamiento, abrazo, leyes, denuncia, Cosquín cambia el estatuto.

*(Luchi y Ferni cantan "Ángel de la madrugada", de Susy Shock)*

*(Cantan)* Ya vienen las maricas, cantando la tonada

ya vienen las mariposas, derribando las miradas,

diaguita, también trava y no nos van a derribar

sus insultos, sus maltratos, nos van a respetar.

## **El uso del mapuzungun en el entrenamiento cantado como práctica intercultural**

Mariluan, Anahi<sup>1</sup> / Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET, Univ. Nac. Río Negro - anahirayenmariluan@gmail.com

### **Resumen**

La práctica metodológica de incluir lenguas indígenas en ámbitos formalizados. Reflexiones sobre los horizontes poéticos, narrativo y político decoloniales de la voz mapuche. El objetivo es presentar reflexiones surgidas tanto del raconto histórico de la voz mapuche, como también de la experiencia como adscripta en la cátedra de Educación Vocal III durante 2021 a partir de intervenciones didácticas surgidas de la posibilidad del ejercicio transversal que permite la interculturalidad.

### **Presentación**

#### **Reflexiones desde la historia y poesía**

El pueblo mapuche sufrió su desterritorialización a partir del fin del siglo XIX y comienzos del XX. En este período histórico se llevaron a cabo prácticas de cautiverio que condenaron a muchos sobrevivientes a pasar sus últimos días en La Plata, Martín García y Valcheta entre otros lugares de confinamiento. Nuestro pueblo perdió su soberanía territorial por medio de las políticas que aplicaron los Estados argentino y chileno por medio de las denominadas Campaña al desierto (1878-1885) y la Pacificación de la Araucanía (1861-1883), respectivamente, acarreando consecuencias hasta el presente. Por entonces, se daba por sentada la inminente extinción de los pueblos a los que se arrebataba el territorio para anexarlo a dominios estatales, a la par que se apropiaban, analizaban, curaban y catalogaban sus prácticas y bienes culturales (Mariluan, 2022). Muchas grabaciones de voces y otras expresiones de la cultura material mapuche fueron encargadas, donadas y/o vendidas a museos y colecciones extranjeras por sus colectores. Estos procesos dispersores del patrimonio, reubicó y reconfiguró el régimen de lo "audible" y lo no "audible".

En este sentido, el escrito de la poeta Liliana Ancalao es casi una cita obligada de la literatura propia del pueblo mapuche para definir este proceso:

---

<sup>1</sup> Doctoranda en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, trabajando en relación al canto (ül) desde la memoria territorial mapuche y las colecciones sonoras. Diplomada en Preservación del patrimonio de archivos sonoros y audiovisuales. Docente de la Diplomatura en Músicas en Territorio (UNA). Integrante de la Red Temática de la Univ. Schiller, Alemania: "Cambio transnacional, desigualdad social, intercambio intercultural y manifestaciones estéticas: el ejemplo de Patagonia"; así como del Proyecto de Investigación "Interacciones entre lenguas y territorios en el pasado y en el presente. Ecología lingüística en Fuegopatagonia" de la UNRN-CONICET.

Sólo fue hace cien años, sin embargo, para mi generación parece que hubiese sido en un tiempo mítico. El pueblo mapuche se movía con libertad en su territorio, la gente se comunicaba con las fuerzas de la mapu. Mapuzungun significa el idioma de la tierra. La tierra habla, todos sus seres tienen un lenguaje y todos los mapuches lo conocían.

El mapuzungun era la primera lengua y se enseñaba y aprendía en condiciones óptimas. A la sombra de los ancianos crecían los nuevos brotes, el verde perfecto que luego estaba delante de los rituales. Cerca del agua.

Las mujeres cantaban los tayüles que transmitían la fuerza, y el orgullo de ser quien se era no era un tema filosófico en cuestión.

Pero la muerte que desde 1492 venía cercando a los pueblos originarios de América cerró su círculo en el sur. La guerra del desierto, el malón winka, significó la derrota militar, la ocupación del territorio por parte del estado argentino. "Cuando se perdió el mundo" hace cien años.

El mapuzungun se volvió el idioma para expresar el dolor, el idioma del desgarramiento cuando el reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. Un susurro secreto en los campos de concentración. El idioma del consuelo entre los prisioneros de guerra. El idioma para pensar.

Fue el idioma del extenso camino del exilio, la distancia del destierro. La larga marcha de nuestros bisabuelos hacia las reservas. Ka Mapu.

A nuestros abuelos, les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza. Aunque fue el proscrito de la escuela y los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar, el mapuzungun siguió vigente. La lengua de la tierra estaba en el aire de la oralidad, y "la castilla", en la escritura borroneada de los cuadernos (...).

En este fragmento de "El idioma silenciado" (Ancalao, 2018), se sintetiza narrativa y poéticamente el silenciamiento. ¿Y el canto?. Para el caso de la voz cantada, el ül (denominación de canto mapuche) destaca el mapuzungun como eslabón identitario. Esta lengua fue desplazada manteniéndose sólo a fuerza de resistencia y militancia. Los cantos se cercaron herméticamente a ceremonias y espacios per se, hasta la actualidad en donde emergen por designio de las nuevas generaciones.

### **Decolonialidad como camino, un punto de vista mapuche**

En relación a posturas decoloniales, son numerosos los trabajos que posibilitan entender estos procesos de desilenciamiento, uno de ellos es el libro de la investigadora mapuche Margarita Canio LLanquino y Gabriel Pozo Menares (2013) en el libro Historia y conocimiento Oral Mapuche - Sobrevivientes de la "Campaña al Desierto" y "Ocupación de la Araucanía. Esta edición logró reunir todos los efectos del investigador alemán Lehmann Nitsche en Argentina, posibilitando cohesionar toda la obra y sus puntos de interés como científico y también como coleccionista. Este investigador fue el responsable de las primeras grabaciones de canto mapuche entre 1905 y 1907 por medio del fonógrafo. Por medio de la compilación de este libro, se puede apreciar la reapropiación mapuche desde el afecto y otras subjetividades que se hicieron sobre ese legado y que conforma una nueva mirada sobre el material literario y sonoro. El libro se acompaña de un CD que contiene los 5 cantos registrados en 1907, poniendo al alcance la voz de quienes brindaran testimonios cantados en mapuzungun: Juan Salva y Regina (García, 2009).

### **Interculturalidad como reparación**

La revitalización de las lenguas, trae de por sí la vivificación de las formas de conocimiento del universo sonoro mapuche. El uso del mapuzungun valida la palabra hablada y cantada como un conglomerado complejo que involucra "el decir". Decimos cantando lo que no podemos decir hablando.

El encabezado de este trabajo pretende dar cuenta acerca de la importancia de la inclusión de prácticas interculturales en espacios sonoros de la palabra.

En este sentido el escrito aborda reflexiones que apuntan a distinguir una escasez de contenidos formalizados en ámbitos educativos, sumada la demanda de la inserción del ül como práctica reparadora de silenciamientos históricos.

La reelaboración identitaria que hace el territorio mapuche por medio de acciones que parten de trabajos militantes, poco a poco ganan sentido de pertenencia e indispensabilidad. Para Walsh (2009) la interculturalidad:

más que apelar a una tolerancia del otro, busca desarrollar una interacción entre personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes: una interacción que reconoce y parte de las asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder y de las condiciones institucionales para que el 'otro' pueda ser, como sujeto con identidad, diferencia y agencia (...) se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas,

permitan construir espacios de encuentro, diálogo y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas.

En ese horizonte, durante el año 2021, acompañé las clases de Educación Vocal III de la Licenciatura en Teatro perteneciente a la Universidad Nacional de Río Negro semanalmente, bajo la figura adscripta<sup>2</sup> con el acompañamiento de la profesora Flavia Montello<sup>3</sup>. La motivación o el aporte original consistieron en la vinculación con las prácticas musicales, es decir, con la voz cantada. La metodología de disparadores de cantos de distintos pueblos resultó sabia herramienta intercultural en la creación de saberes o interrogantes. Esta experiencia motivó reflexiones surgidas durante esos meses: ¿Cómo se configura la escucha bajo la lógica de una lengua que es desconocida en su propio territorio?

Aquí es donde ancla nuestro interrogante inicial, dado que nuestra puesta de la voz en ejercicio nos topó tanto con el desconocimiento del mapuzungun como la lengua de la tierra que pisamos como con el vacío en torno a melodías, instrumentos, significados. Este perfil nos acercó a brindar una contextualización mayor anclada en el marco afectivo de la clase. La ausencia en identificaciones étnicas cuando se preguntaba acerca de palabras en mapuzungun o el significado de apellidos de los estudiantes, permitió que muchas veces el silencio obrara de manera oportuna para decir lo indecible. La pérdida territorial que conlleva migraciones y consecuencias en la identidad, las políticas de omisiones y desapego cultural llevadas a cabo por agencias estatales, el racismo, negación de legislaciones vigentes y silenciamiento de las expresiones culturales generan el empobrecimiento de los pueblos y de la comunidad toda.

Para ello trabajamos en pos de contextualizar históricamente y elaborar estímulos que comprometiera la realidad de los estudiantes. Conforme a que el perfil del egresado incluye trabajar y producir con profundo sentido crítico, estético y ético, contemplando tanto su profesión como su contexto social y reflexionar sobre el rol del arte y su función social<sup>4</sup>, los estudiantes asociaban estas sonoridades a un eco lejano que pronto empezaron a cohesionar con la realidad diaria que presenta la toponimia, por ejemplo.

---

<sup>2</sup> La adscripción período 2021, se funda en la Resolución CDEyVE N°038/12 bajo la cual los BECARIOS CONICET se ven en la obligatoriedad de asumir esta tarea.

<sup>3</sup> El trabajo de adscripción fue consensuado con la docente que compartió Programa y Bibliografía a fin de complementar saberes de voz cantada. Esta especificidad temática es la cohesionada con la beca CONICET otorgada para el Plan "El canto (ül) desde la memoria territorial mapuche y las narrativas y colecciones sonoras de los siglos XIX y XX" con Dirección de la Dra. Claudia Briones (IIDYPCA-UNRN-CONICET) y el co Director Dr. Miguel García (UBA-CONICET).

<sup>4</sup> Extraído de <https://www.unrn.edu.ar/carreras/Licenciatura-en-Arte-Dramatico-44>

La voz cantada en la lengua del territorio mapuche sirve de nexo para amalgamar múltiples pensamientos y maneras de articular. En ese sentido replantear el modelo del régimen audible y no audible, conlleva la escucha de la voz cantada en mapuzungun. Ampliar espacios de escucha por medio de un elemento articulador como la voz, permite la revitalización minúscula de la palabra cantada. En el acto enunciativo y colectivo de cantar o poemizar con otros, se entretajan comunidades de afectos que permiten su desilenciamiento.

La presencia de la voz cantada en mapuzungun desafía formas de conocimiento occidental al abordar el uso colectivo de la misma. La voz mapuche demanda presencias colectivas y presencia territorial, en eso andamos.



## **Referencias**

Ancalao, Liliana (2018) Resuello. Chubut: Marisma Ed.

Canio Llanquino, Margarita y Pozo Menares, Gabriel (2013) Historia y conocimiento Oral Mapuche. Sobrevivientes de la "Campaña al desierto" y "Ocupación de la Araucanía (1899-1926). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

García, Miguel (2009) Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905-1909. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

Mariluan, Anahi (2022) Sonidos del pueblo mapuche en colecciones sonoras: apresamientos bajo el color del resguardo y el camino de la restitución, en prensa.

Walsh, Catherine (2009) Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de) coloniales de nuestra época. Bogotá: Universidad Andina Simón Bolívar

## La representación de un repertorio corporal mapuche en prácticas escénicas mapuche contemporáneas

Álvarez, Miriam<sup>1</sup> / Universidad Nacional de Río Negro, CONICET, IIDyPCa -  
mgalvarez@unrn.edu.ar

Cañuqueo, Lorena<sup>2</sup> / Universidad Nacional de Río Negro - Icanuqueo@unrn.edu.ar

### Resumen

Este trabajo parte de la premisa que el genocidio contra los pueblos indígenas inaugurado a fines del siglo XIX es un evento estructurante que tiene efectos en el presente. Tomando en cuenta este punto de partida, las prácticas escénicas mapuche son posibles de analizar como representaciones de huellas y surcos que quedan en la memoria mapuche y resultan del despojo de su territorio y las formas de violencia ejercidas sobre el colectivo. Particularmente, el grupo de teatro mapuche El Katango, al cual ambas pertenecemos, viene trabajando hace más de diez años buscando abordar un lenguaje poético que represente la realidad mapuche y los efectos del genocidio. En los inicios indagamos en la construcción de la identidad mapuche en la urbanidad, como consecuencia de la migración forzada desde el espacio rural hacia la ciudad. En una segunda etapa abordamos la heterogeneidad del Pueblo Mapuche, buscando evidenciarla entre los mapuche en la ciudad y también entre los que viven en el campo. Para eso, salimos de los circuitos escénicos tradicionales del teatro y de los espacios usualmente ocupados por el movimiento político mapuche.

En términos teatrológicos, los estudios se han ampliado durante los últimos años, complejizando la mirada tradicional que se tenía sobre la praxis escénica. En este marco, Jorge Dubatti (1999) propone hablar del “canon de la multiplicidad”. En consecuencia, en este marco de producción emerge una complejidad inédita que nos obliga a redefinir el teatro a partir de nuevas prácticas, territorialidades y encuadres históricos. De esta forma, se abren innovadores enfoques teóricos y metodológicos para el análisis de las nuevas

---

<sup>1</sup> Directora y actriz del Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Doctora en Artes, mención Teatro. Profesora de Artes en Teatro del IUNA. Docente de la casa (Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano; Didáctica del Teatro y Prácticas de Enseñanza) e investigadora en temáticas vinculadas a la problemática mapuche, en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, dependiente de la UNRN y del CONICET.

<sup>2</sup> Licenciada en Comunicación Social. Doctoranda en Antropología (trabaja las relaciones contemporáneas entre la memoria social mapuche y los procesos territoriales tras la Conquista); miembro del Grupo de Teatro Mapuche El Katango; docente de la UNRN en las carreras de Teatro y en las de Letras, donde dicta “Elementos del mapuzungun”, primera asignatura del país que enseña una lengua indígena en la formación universitaria.

propuestas teatrales, de hecho, al encontrar sin límites precisos sobre qué se define hoy como teatro, o con entrecruzamientos y desfronterizaciones entre las poéticas globales y las poéticas locales, la realidad y la ficción, las experiencias de vida y el teatro arraigado a sus singulares geoculturas, surgen algunas propuestas o líneas de abordaje que resultan estratégicas (Dubatti, 2007). De esta manera, es posible abordar las prácticas escénicas mapuche contemporáneas para analizar, por un lado, sus interrelaciones con la construcción de la matriz Estado-nación-territorio y, por el otro, los mecanismos que permiten expresar, reproducir o disputar las formaciones de alteridad imperantes en sus contextos de producción y circulación. Retomando estas perspectivas, el presente trabajo busca indagar sobre corporalidades, posturas, gestos y las manifestaciones performativas o de ejecución manifestadas en los modos de habla mapuche, en tanto práctica social creativa. Entendiendo que estos elementos en su conjunto constituyen un repertorio corporal (Taylor, 2011), analizaremos fragmentos de las puestas en escenas llevadas adelante por el grupo “El Katango” con la intención de poner en relevancia los usos sociales que este repertorio actualiza como vía de reconstrucción colectiva.

### **Presentación**

Para nuestro análisis tomamos los aportes de la antropología teatral que nos resultan útiles para analizar el trabajo actoral y escénico del grupo de teatro El Katango, dado que nuestra búsqueda se centra en observar comportamientos mapuche posibles de ser llevados a una situación de representación organizada. Dentro de la Antropología Teatral, lo específico para reflexionar sobre nuestra indagación son los aportes de Ugo Volli (1988), quien trabaja con Eugenio Barba en el ISTA (International School of Theatre Antropology). El autor, explica lo que el antropólogo francés Marcel Mauss definió como “técnicas del cuerpo”, relacionadas con el conjunto de usos que en toda cultura hacen del cuerpo humano. Esta propuesta era entendida como categoría antropológica general para reagrupar hechos como la forma de andar, los métodos para transportar pesos, las maneras de cuidar a los niños, entre otros. Según explica Volli, Mauss entendía las “técnicas del cuerpo” como actos tradicionales y eficaces, es decir, conservados y transmitidos culturalmente (p. 195).

El autor sostiene que hay muchos pueblos que han quedado borrados en sus “técnicas del cuerpo” por la cultura occidental, y toma como ejemplo a la sociedad japonesa. De esta manera, establece que, si bien esta cultura oriental posee diferentes sistemas en cuanto a cómo comer o de qué modo sentarse, entre otros movimientos, actualmente esas acciones han quedado en la vida íntima de algunas familias, porque la sociedad japonesa hoy se

mueve con los códigos occidentales. ¿Podría, entonces, hacerse este traslado al Pueblo Mapuche? Para realizar esta comparación es necesario hacer la salvedad de que los japoneses mantuvieron su soberanía política y su dominio territorial, a diferencia de los mapuche. Entonces, si aún manteniendo ese dominio, las técnicas del cuerpo propias fueron cediendo ante las de la cultura occidental, cuánto más profundo será el efecto sobre pueblos que fueron dominados por otros y sobre los cuales se ejerció disciplinamiento cotidianamente a través de la violencia. Nuestro interés se basa en analizar una posible corporalidad mapuche entendiendo que, si fuimos colonizados como pueblo, también lo habíamos sido en nuestros gestos, movimientos, actitudes, y, en este sentido, el ejercicio que apuntamos a intentar descolonizar el cuerpo.

Como mencionaba Favio Schifres el día de ayer, una praxis decolonial tiene como objetivo descubrir cuándo y en qué contexto comenzaron a aparecer las formas de alienación, en este caso, las técnicas del cuerpo colonizadoras. Entendemos que en el caso argentino, el proceso de violencia colonial tuvo como hito fundante de la estructura del estado-nación-territorio argentino como lo conocemos, en la denominada “Campaña del Desierto”. Esas series de incursiones militares al territorio de los pueblos indígenas, acompañadas e impulsadas por agencias eclesiásticas y del establishment criollo y también inglés, configuró una política genocida. Según la Convención para la prevención y la sanción del delito de genocidio, este es un delito que puede cometerse tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz. El Artículo II de la Convención describe el genocidio como un delito perpetrado con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso. En el caso del pueblo mapuche, ese intento de destruir al grupo se valió de traslados masivos a pie hacia centros ubicados a cientos de kilómetros de los lugares de origen, la reclusión y confinamiento en centros de detención que operaron como lugares de concentración, exterminio de población y posterior disgregación de los colectivos, en la entrega de niños, mujeres y hombres como mano de obra esclava para las estancias y zafras azucareras, en la reclusión en museos para ser exhibidos como resabios de la antigüedad, en el desmembramiento de las familias y en la sanción de las formas de autoidentificación y pertenencia identitaria. El genocidio indígena ha sido construido por el poder hegemónico nacional como un impensable de la historia (Trouillot, 1995) y, por lo tanto, es amplio el consenso social en el presente sobre que no es necesario revisar los hechos del pasado en torno a los indígenas, o que los indígenas están extinguidos o que sólo ciertos rasgos construidos como folclóricos, son los que deben ser reconocidos y reproducidos sin modificaciones.

Entre otros efectos, el genocidio contra el pueblo mapuche y los pueblos indígenas llevados adelante por el estado argentino tiene efectos que estructuran en el presente no sólo a los indígenas, sino a la sociedad entera. Parte de esos efectos, es la creación de los tropos de “civilización” y “barbarie” que, al tiempo que ubican en determinados “centros” a la modernidad, alojan y fijan en las “periferias” aquello alterizado como bárbaro, atrasado, exótico o peligroso. Pero también es el proceso aleccionador, invisibilizador y disciplinatorio de los cuerpos, los pensamientos y las formas de habla que se basan en esquemas fuertemente racializados que no admiten la diferencia -no sólo la diferencia en términos étnicos--y borra la presencia de aquello que es entendido por fuera del esquema hegemónico de lo pretendido como lo “nacional”. Es decir, disciplinando a los colectivos indígenas subalternizados se disciplina a todo el resto de la sociedad.

En los estudios de la antropología de las emociones, David Le Bretón (1998) recupera el trabajo de David Efron (1941), quien analiza las gestualidades de los inmigrantes judíos de Europa del este y de los inmigrantes procedentes del sur de Italia. Así, señala las diferencias culturales que, para él, se pueden ordenar en tres espacios: la dimensión espaciotemporal (amplitud de los gestos, forma, plano de su realización, miembros interesados, ritmo), la dimensión interactiva (tipo de relación con el interlocutor, el espacio o los objetos del marco) y la dimensión lingüística (gestos cuya significación es independiente de las palabras pronunciadas o que, al contrario, las despliega). Realiza la investigación con una población de judíos e italianos considerados “tradicionales”.<sup>3</sup> Luego, este investigador continúa su observación con inmigrantes judíos “norteamericanizados” e italianos de segunda generación. Lo que observa es que las gestualidades de los “tradicionales”, tanto judíos como italianos, varían en relación con los “norteamericanizados”. La conclusión a la que llega Efron es que “los gestos son sensibles a la aculturación y tienden a adaptarse a la sociedad anfitriona” (en Le Breton, 1998, p. 53). Nuevamente, aquí puede verse que el proceso político es diferente en la población mapuche, porque en el caso anterior se describe una migración más o menos voluntaria –aunque condicionada– y se observa, además, un interés por insertarse en la sociedad anfitriona; en cambio, la población mapuche sufre la imposición de un orden nuevo a la fuerza, avasallándose el orden que se mantenía en su propio territorio. Sin embargo, el foco que el autor pone en la negociación

---

<sup>3</sup> Las comillas aparecen en el texto original.

que se produce a través de los gestos en una situación de asimetría a nosotras nos fue útil para la exploración teatral que realizamos.

Si bien Le Breton no da cuenta de las imposiciones que una sociedad puede ejercer sobre otra, sí especifica que cada cultura posee una afectividad propia y, con ella, gestos, corporalidades y signos para comunicarse de una manera particular. El autor plantea la relación del cuerpo con la comunicación, en la cual se desarrolla un lenguaje y una simbólica corporal que existe como en una partitura gestual y mímica donde se encarna la relación con el otro. Lo importante, entonces, no es solo la palabra sino, y sobre todo, el cuerpo, sus actitudes, sus posturas. Además, afirma que la educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua.

En el caso específico del Pueblo Mapuche, la conformación del cuerpo y la enunciación de una lengua son acciones que están atravesadas por la dominación cultural, política, territorial, lingüística y, en ese sentido, es necesario prestar especial atención al modo en que se expresan estas relaciones de poder en la corporalidad mapuche. Le Breton plantea al gesto como un marcador cultural, en todo momento el individuo está comunicando. Propone, así, un estudio de las reglas, mímicas, gestos, distancias, miradas, etc. a través del cual busca estudiar el lenguaje del cuerpo. Explica que existe una gramática de comportamientos que indica a los individuos cómo moverse frente a otros individuos. A partir de estos estudios se puede inferir que el lenguaje corporal que muchos mapuche han debido utilizar estuvo marcado por ese otro no mapuche, perteneciente a la sociedad dominante que marca cuáles son los gestos, modales y posturas aceptadas, así como las formas de hablar. En ese sentido, llegamos a la conclusión de que no podíamos referirnos a una corporalidad mapuche ancestral sin las marcas que ha dejado la construcción de la nación en este territorio.

Esas marcas se trazan sobre los territorios y las corporalidades, pero también sobre las formas de transmisión de las memorias a través de silencios, relatos fragmentados, secretos y también gestos. Como menciona Candau, las memorias sociales construyen, transmiten y fundan identidad no sólo a partir de lo que mencionan, sino también sobre lo que silencian u omiten (Candau, 2008). El proyecto político de restauración, como lo denomina Ana Ramos, entendido como un “modo de agencia cuya lectura de la realidad sobre el deterioro concluye en la necesidad de trabajar sobre él para detenerlo y luego revertirlo” (Ramos, 2015: 2), se basa en reconectar aquello que quedó desvinculado en la memoria social mapuche. Trabajar desde las memorias sociales estos repertorios gestuales

y discursivos permite disputar, no sólo las interpretaciones de los hechos (Comaroff y Commarof, 1992), sino también reconstruir la historia y los marcos de interpretación de las memorias sociales (Troulliot, 1995; Delrio, 2005) otorgando relevancia a las tradiciones orales (Vansina, 1968). Sin embargo, el trabajo de reconexión desde la oralidad se torna una tarea difícil puesto que los mapuche hemos sido obligados a olvidar su lengua. La represión, la desvalorización y la subordinación ejercida contra nuestra lengua se profundizó aún más durante el siglo XX a través de la hegemonía escolar que instruía bajo el modelo civilizatorio de la incipiente nación argentina. La lengua no fue transmitida para evitar burlas, sanciones en las escuelas, para propiciar obtener trabajo asalariado en estancias o en las nacientes ciudades y para mitigar los abusos de un estado-nación que sólo valoraba “el castilla”. Los saberes mapuche fueron invisibilizados no sólo a través de la subordinación ideológica, sino también por medio de castigos físicos a niñxs mapuche que luego tampoco alentaron a las siguientes generaciones a aprender la lengua, ante el temor implantado por los sufrimientos padecidos. No obstante, lxs mapuche crearon espacios que permitieron que se mantuviera el mapuzungun, aunque en ámbitos más circunscriptos y con reservas y fuertes restricciones de intercambio hacia lxs jóvenes, niñxs o extrañxs (Malvestitti, 2018). Otra situación que colaboró fue la valorización de lxs hablantes en los espacios intracomunitarios, no sólo en el plano ceremonial, sino también en otras instancias semi-públicas donde el valor de “hablar bien” en la lengua otorgaba prestigio social a las personas que la practicaban y que entendían las normas de sus usos sociales (Malvestitti, 2015).

Entendemos que no sólo es posible identificar en las corporalidades y gestualidades de la población mapuche, rastros del sometimiento que fue impuesto por los estados argentino y chileno. También es posible representar la dominación que se realizó sobre nuestro idioma, nuestras ceremonias y nuestra forma de organización a través de las huellas que observamos quedan de ese sometimiento en nuestros cuerpos, en nuestra forma de hablar, atravesada por los rastros del *mapuzugun*, nuestro idioma. Así entendimos que necesitábamos ahora reconstruir esos surcos, esas huellas pero también recurrir en la búsqueda de otras posibles representaciones que seguro quedaban en la memoria de nuestra gente, como los juegos, las danzas y otras prácticas performativas que habían sido silenciadas. Así, el trabajo de restauración de la que participa el proyecto de teatro mapuche El Katango no sólo se basa en la actualización y el uso del mapuzugun, sino también en reunir fragmentos de formas de habla, prácticas comunicativas, rasgos fonéticos, fonoestilemas, performances discursivas o ejecuciones del habla.

Para intentar dar cuenta de este trabajo proponemos analizar particularmente tres materiales escénicos de nuestro grupo teatral, El Katango. Primero queremos recuperar la primera obra teatral, *Kay kay egu Xeg xeg* [la serpiente del agua y la serpiente de la tierra] en el siguiente fragmento que dice el texto dramático:

*Feula ka femuechi ngoimanietaiñ taiñ mapunchegen, re chengeiñ müten. Nguyvvüniefiñ fill kümeke zungu, llelipuwelaiñ taiñ azmongelean, zoi ayüyiñ wingkwael. Ka llazküle kaykay ¿chumaiñ tüfey? Allkütufiliyiñ taiñ Mapuche püllü ¿Kümelaiafuy?* [Y hoy Kay kay comience otra vez a agitar las aguas. Porque como aquella vez, los mapuche volvemos a ser sólo che, nos estamos olvidando de la tierra, de ser gente de la tierra, de ser mapuche ¿No deberíamos escuchar a nuestros espíritus del pasado?] (Creación colectiva en Golluscio, 2006.p 65-66).

Este texto era dicho por dos niñas, una lo decía en *mapuzugun* y la otra en español, tanto el discurso dramático como su forma, en *mapuzugun*, buscaban generar comunalización entre los participantes del público. En este sentido, esta característica se vincula con las funciones performativas del lenguaje: la palabra que es, a la vez, acción; la palabra que se hace efecto (Golluscio, 2006). Se buscaba a través del discurso generar la reflexión sobre la identidad mapuche en el presente.

En segundo lugar tomamos la obra *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] con dos fragmentos para dar cuenta del uso del idioma en éstas prácticas escénicas mapuche y a su vez, observar la performance de locución que se da al enunciar los textos en *mapuzugun* (Golluscio, 2006). Dos jóvenes trabajando en el campo dicen:

*Wvle liwen xipayan, kañpvle amuan, kintuafiñ mapucewñi kuxan kawkenonmu ce.* [Mañana temprano me voy de este lugar, me voy a otro, donde no sufra tanto] (Alvarez, 2004. p. 3).

El siguiente es un texto de una anciana que representa la Historia del Tigre, un *nuxam*, esto es en la teoría discursiva mapuche, una historia que narra hechos que sucedieron. En la representación teatral la anciana mapuche cansada ya de caminar, apela a sus ancestros en una rogativa, dice:

Anciana: *Elcen mapun kuse, elcen mapun futa, goymalaiñ taiñ rvf zugun. Elueiñmaymvn tamvn kvme newen. Puel mapun kuse, puel mapun futa, pewmagen kume alkvtuaymvn tañi pichi jejipun.* [Anciana que dejó a la gente, anciano que dejó a la gente no olvidamos nuestra verdadera palabra, dennos



ustedes su buena fuerza. Anciana de la tierra del este, anciano de la tierra del este, espero que ustedes nos escuchen, mi pequeña rogativa]. (p. 6)

Además del uso del *mapuzugun* para la construcción de nuestros materiales escénicos, también hemos recurrido a “formas de hablar mapuche”, atendiendo a elementos, que observamos están atravesados por el uso del idioma y, que a través del sistema educativo se buscan borrar, acá entonces nuestro último ejemplo, con la puesta en escena, *Pewma* [sueños]: “Me van a sacar muerto como le he dicho” (Alvarez, 2015. p. 264) o en el siguiente texto:

A mí mi abuela me contaba el cuento de un hombre que lo habían encerrado **adentro** de un horno con caballo y todo. “¡Un horno caliente!”, decía mi abuela.

**Y yo pensaba entre mí:** pobre hombre ¿por qué le hacían eso? (p. 265).

Parte de estos procesos de reconexión en la escena, fueron posibilitados por la escucha atenta y la observación de los repertorios gestuales que acompañan los discursos, como por ejemplo, el que compartiremos a continuación:

Para cerrar, nos interesa plantear algunas preguntas. En primer lugar, quisiéramos pensar en conjunto si es posible que en la formación de actores y actrices y las técnicas de entrenamiento vocal, pudiéramos comenzar a entrenar el oído para identificar diferentes usos del habla y performance del discurso que provean elementos para que los propios actores y actrices investiguen los diferentes repertorios vocales que coexisten en su entorno, para no construir estereotipos del habla mapuche, o de cualquier otro grupo subordinado.

En segundo lugar, si es posible dar lugar a los saberes transmitidos en la conjunción habla-cuerpo que han sido deslegitimados para reconocer otras posibilidades epistemológicas y de reversión de los procesos de racismo, estigmatización y violencia. Es decir, desnaturalizar las intervenciones reguladoras del lenguaje que integran la ideología de las instituciones estatales y que distinguen entre formas de habla correcta, utilizando como parámetro la dicción fonética del español, y formas no correctas, tales como el “castellano mapuchizado” (Malvestitti y Ávila Hernández, 2019) que se habla en gran parte de las ciudades patagónicas.

Identificar esas técnicas disciplinarias que han escindido los usos sociales, el arte verbal y las funciones poéticas del lenguaje (Bauman, 1975) de los colectivos que los practican y de sus condiciones históricas, es el primer paso para reconocer la diversidad lingüística de nuestra región, incluyendo los procesos de socialización en los diferentes contextos socioculturales (Malvestitti, 2021). Si bien hay quienes han analizado la lengua y los

discursos mapuche en las décadas de 1960 y 1970, lo han hecho desde una concepción paternalista, exotizante o cosificante de las formas de habla.

Por eso nos preguntamos si es posible indagar en la gestualidad y las formas de arte verbal para la creación escénica desde un lugar descolonizador que tenga en cuenta las formas históricas de subordinación a las que han sido sometidos los pueblos indígenas. Entendemos que así, indagando en las condiciones de producción de performances y repertorios discursivos, se contribuye a generar formas reales de reversión del racismo y colonización de los indígenas que permitan, al mismo tiempo, reconocer otras formas de subordinación que afectan a otros grupos sociales en nuestra región.

## Referencias

- Álvarez, M. (2015). *Pewma-sueños*. En M. Tossi (Comp), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 263-269). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Bauman, Richard (2002 [1975]). "El arte verbal como ejecución". En L. Golluscio (comp.), *Etnografía del Habla. Textos fundacionales*, pp. 117-149. Buenos Aires: Eudeba.
- Barba, E. (1988). *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1990). Dramaturgia escénica. En E. Barba y N. Savarece, *El arte secreto del actor* (pp. 75-82). Escenología.
- Candau, Joël (2008). "Memoria e identidad". Ediciones del Sol.
- Comaroff, John y Commarof, Jean (1992). *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder. Westview Press.
- Delrio, Walter. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. UNQ.
- Dubatti, Jorge. 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.  
\_\_\_\_\_. 2007. *Filosofía del teatro I*. Atuel.
- Golluscio, Lucía. (2006). *El PUEBLO MAPUCHE: poéticas de pertenencia y de devenir*. Biblos.
- Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- Malvestitti, Marisa (2015). "Desplazamiento y mantenimiento lingüístico de dos lenguas indígenas en la meseta norpatagónica." En: C. Messineo y A. C. Hecht (eds.) *Lenguas indígenas y lenguas minorizadas. Estudios sobre la diversidad (socio)lingüística en la Argentina y países limítrofes*. EUDEBA, 71-88.
- Malvestitti, Marisa (2021). Prefacio. En: Malvestitti, M. e Iparraguirre, M.S. (comps.), *Lectura, escritura y oralidad en la escuela. Prácticas comunicativas y de literacidad en estudiantes rionegrinos*. pp. 9-16. Viedma: UNRN. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/001222612536ce5235cab?page=1>
- Malvestitti, Marisa y Ávila Hernández, Mahe (2019). "Pasó a chocar con la bici": de la variedad de contacto mapuzungun-español a la variedad no estándar de español hablada hoy en San Carlos de Bariloche. En: Malvestitti, M. e Iparraguirre, M.S. (comps.), *Lectura, escritura y oralidad en la escuela. Prácticas comunicativas y de literacidad en estudiantes rionegrinos*. pp. 159-184. UNRN. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/001222612536ce5235cab?page=1>

- Ramos, Ana (2015). "Cuando la memoria es un proyecto de restauración: el potencial relacional y oposicional de conectar experiencias". En: Bello, A., González, Y., Ruiz, O. y Rubilar, P. (eds.), *Historias y Memorias. Diálogos desde una perspectiva interdisciplinaria*. Universidad de la Frontera.
- Taiñ Kiñe Getuam [Para Volver a Ser Uno]. (1995). *Posición de organizaciones mapuche ante los reconocimientos jurídicos del estado argentino para los pueblos originarios*. [Manuscrito no publicado].
- Trouillot, Michel-Rolph (1995). *Silencing de Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press. Capítulo 1. "The Power in the Story". Resumen traducido.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. Fondo de cultura económica.
- Vansina, Jan (1968). *La tradición oral*. Labor.

## Intercambio posterior a la Mesa 2

(Organización escrita de la desgrabación)

- **Sofía Vintrob (moderadora):** Ahora tenemos un ratito para hacer preguntas y dialogar con les cuatro invitades del día de hoy.

- **Participante 1:** ¿En la vida mapuche, antes de la conquista inclusive, existía algo que se pueda llamar teatro?

- **Miriam Álvarez:** El término teatro, la categoría teatro, es una categoría occidental. Juan Villegas estudia al respecto cuando intenta hacer su libro “Historia multicultural del teatro en América Latina”. Busca, justamente, tratar de encontrar teatro dentro de culturas indígenas. A ver si todos podemos estar de acuerdo, lo que hoy define Dubatti como teatro, esa tríada de los acontecimientos, lo traslado a este pueblo. Entonces si veo una ceremonia o un ritual –llamémosle como quieran, para nosotros son ceremonias–, voy a intentar encontrar si hay alguien que hace y alguien que mira, porque lo que estoy haciendo es trasladar esa categoría a este lugar. No sé si este pueblo entiende como tal una representación. Uno podría decir que el “epew” del pueblo mapuche lo podríamos entender hoy como representación escénica, porque es alguien contándole algo a otras personas. Ahora, nosotras hablamos de *prácticas escénicas mapuches contemporáneas*, tampoco hablamos de teatro mapuche, buscando diferenciarnos de esa categoría, hablando de que hoy hay distintas teatralidades, distintas prácticas. Y que además lo que nos interesa es lo mapuche en el presente, en la contemporaneidad. ¿Cómo somos hoy mapuche? Porque además, para hablar de nuestros antepasados, no podemos dejar de hablar de la relación con el Estado-Nación argentino y chileno. En nuestro caso estamos atravesados por esa relación, fue un evento estructurante, no solo para nosotros –el pueblo mapuche– sino para todos y todas y todes, el Estado argentino se construye sobre un genocidio indígena.

- **Anahi Mariluan:** Quiero que se reviva toda esa belleza que vivimos. Nos encargamos de dar camino a la dignidad del pueblo al que pertenecemos, porque tratamos de disputar poder, porque de eso se trata. Quiero agradecer la invitación, quiero agradecer a los que me acompañaron en el concierto de apertura y quiero invitarlos el martes a cantar en el lago por el cumpleaños de Violeta Parra. Libremente, nos juntamos en el cartel que dice Bariloche. Le vamos a poner Furilofche como acción y continuación de la tarea de Vanesa Gallardo Llancaqueo con el mapuzungun. Muchas gracias. Tengo que dar clase. *(Se retira)*

- **Participante 2:** Me llamó la atención algo que se repetía en las ponencias: la reconstrucción más allá de la deconstrucción, una reconstrucción. ¿Qué hay después de esta gran grieta? No quiero usar la palabra *grieta* porque tiene otra concepción, pero como dice... “En esta piedra rota hay una herida”. Hay algo que está roto, ¿cómo trabajo sobre eso? En las conferencias de ustedes hay una acción concreta de reconstrucción actual –si se está haciendo y se va a seguir haciendo– y una invitación a eso. Es una reflexión, no sé si una pregunta, pero lo pienso también en un territorio. Yo soy de Mendoza y mientras las iba escuchando pensaba en un montón de personas que están allá trabajando en relación

a la lengua millcayac. O una amiga que está buscando con quiénes laburar su voz para encontrarse en su ser trans ahora, ella también es música y licenciada, es concertista de guitarra, ha tenido una historia parecida a la de ustedes. Digo, cómo estas redes se pueden crear a partir de empezar a ocupar estos otros espacios de la academia, que yo la verdad que la veo cada vez más integrada por otras voces... Me emociona y agradezco un montón.

- **Participante 3:** Yo tengo una pregunta con respecto a cómo empezar a trabajar las voces disidentes. Al principio puede que tu voz no salga como la desarrollaste hasta el día de hoy, entonces, cómo trabajarlo con uno y con el otro, para cuidarse uno mismo. Es una zona tan delicada que a veces hay que tener ese cuidado a la hora de trabajar, tanto desde el docente, como desde el estudiante, porque uno puede llegar por un afán de querer superarse muy rápidamente, y es un proceso que a veces lleva un tiempo más prolongado, no sé.

- **Luchi De Gyldenfeldt:** Sí, el tiempo me parece que es clave. Tomo lo que vos estás preguntando para decir algo que quería decir y me olvidé, pero ¡qué lindo que aparece todo el tiempo!: otra manera de pensar las prácticas escénicas, las ceremonias, otra manera de pensar la interpretación y la reinterpretación. Por ejemplo, desde corporalidades no subordinadas, no estereotipadas, no esencialismos, algo que tenga que ver con lo identitario, con lo auténtico. Quería retomar ese concepto que me parece hermoso y super poderoso, que se ha dejado de lado muchísimo, o sea, se lo ha minimizado a la hora de pensar en corporalidades escénicas y en vocalidades también. Puedo pensar en técnicas holísticas o pensar en un montón de cosas cuando hablamos de técnicas vocales y entender que no es únicamente desde cosas que nos vienen super estructuradas como el ancla de respiración, el apoyo –qué es el apoyo, qué son las cuerdas vocales– y algo que tiene que ir con el cuerpo: frecuencias, armónicos, acústica..., pero incorporar en todo ese espectro también lo identitario. Y lo sexual también, que esconde y que es una clave para entender el poder de por qué cantamos, por qué actuamos y qué queremos decir. Entonces, me parece que es tiempo y lo importante de una cátedra, y de las cátedras que se vengán, es entender que son cápsulas de tiempo, amorosas. Una cátedra de Canto Lírico Disidente donde tengas un carnet: \_ Soy disidencia. \_ Sí, adentro. \_ Yo no sé. \_ No, hasta que lo resuelvas. Porque evidentemente lo veo, hay algo de esa experiencia que es transitar la autenticidad y la libertad, que nos genera ansiedad interna. Porque por supuesto podemos hablar del afuera, pero también es interesante pensar en esa ansiedad interna y en esas ganas de llegar hacia un lugar, transicionar para ser esto o esta o este. Y en esa transición, en ese tiempo, abrazar esos procesos y esos cambios también. En mi caso fue muy difícil, fue como de mucha paciencia no castigarme, no sentir culpa por sentir que dejaba diez años de canto lírico como barítono, habiendo cantado ya en Europa, y era constante la sensación de “¿y qué voy a hacer con esto?”. Las cosas empiezan a suceder, la autenticidad y la sinceridad llevan tiempo, paciencia. En relación también al “tenés que poder sole”. Está buenísimo que haya grupos, cátedras, profesionales, psicólogos, terapeutas, amigos y el tiempo para que eso decante.

- **Rubén Maidana:** Yo mañana voy a hacer una ponencia sobre un método que se llama Liberación de la Voz, de Marta Sánchez. Yo vengo de Tandil, de la Facultad de Arte, del

Departamento de Teatro. La sensación que tengo es que nosotros, institucionalmente, metimos un pajarito dentro de una jaula. Marta planteaba el tema de los procesos y los tiempos de cada uno. Un entrenamiento te puede llevar diez años, quince años, y nosotros tenemos que decir “bueno, un alumno en 1º tiene que aprender esto, en 2º tiene que aprender esto, en 3º tiene que aprender esto” y está validado. La institución en algún punto viene a ser un corset en estos procesos. Y me pregunto todo el tiempo si es dentro de las instituciones donde está la respuesta o es por fuera. Porque de hecho Marta llevaba adelante la cátedra de la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín (Buenos Aires), pero era otra forma de estructura de la enseñanza: veinte personas estaban tres años y se recibían de titiriteros. Siempre eran los mismos veinte y tenían tres años para poder encontrarse, descubrirse, adquirir las técnicas. En la facultad eso no existe hoy. Yo pensaba en la posibilidad de ... ¿qué pasa si los docentes vamos acompañando a los alumnos?, en 1º, en 2º y en 3º, por ahí a veces en escuela primaria... un cambio total de pensamiento en la universidad, pero viene un poco a cuento de lo que está planteando él (Participante 3).

- **Participante 3:** Yo agregaría lo que decías vos (Schifres) con respecto a tu charla acerca de decolonizar. En relación a este proceso de aprendizaje de ir escalando aparentemente en un continuo lineal, donde algo aparece inicialmente y se tiene que ir formando hasta llegar a un punto de éxito. Esa misma lógica nos va segmentando también. Actoralmente tengo que tener éxito y formarme periódicamente en esto hasta lograr mi título; y por otro lado está el proyecto político de militancia, donde no tenemos nada, donde tenemos más preguntas que certidumbres, y muchos dolores más que respuestas concretas. Hay experiencias en otros lugares que han modificado los planes de estudio en función de seguir trayectorias. Yo creo que tal vez eso podría colaborar en acompañar procesos que van y vienen y donde la pregunta a veces tiene muy poco lugar. Como lugar de construcción epistemológica o construcción del conocimiento. Tampoco había acá ninguna materia que abordara las lenguas indígenas en una carrera de Letras, y somos un montón de carreras de Letras en el país, ¿cómo puede ser que seamos la primera? Es un orgullo, pero ¿la primera hace tres años recién? O sea, es profunda la idea colonial. Entonces, creo que estamos invitadas a laburar todes, no es compromiso de las disidencias o de los indígenas.

- **Luchi De Gyldenfeldt:** Yo creo que instancias como estas Jornadas y esa cátedra y la cátedra de Canto Lírico, tenemos que pensarlas como catapultas, como diría la Susy Shock, “hacia esa otra humanidad que queremos ser”. O sea, no necesariamente se van a encastrar ahí y van a decir “che, acá me quedo”. No nos vamos a conformar con ser un cupo, la cátedra de Canto Lírico Disidente y su cupo diverso queer de la Universidad Nacional de las Artes, no. Ojalá algún día podamos tener una propia universidad o una propia escuela, un propio espacio y salir un poco de esto que también se nos impone como el camino a seguir en la universidad. Enhorabuena celebramos estas trincheras, en todos sus espacios, pero sí, yo me lo pregunto, es muy difícil, es muy gigante el monstruo burocrático académico.

- **Participante 4:** Esta mesa me hizo pensar en algo que dice Carlos Skliar con esto de las cátedras, de la instalación de una cátedra que además tiene su formato... este tipo de propuesta inclusiva... Carlos Skliar dice “cuando decimos qué vamos a incluir, ese algo ya

se corrió”. Es decir, yo voy a trabajar para incluir capacidades y las capacidades que tengo que incluir ya las deje de ver porque les puse un nombre, en el momento en el que les pongo el nombre, se corren. Me parece sumamente interesante eso porque este trabajo de instalar diferencias permanentemente supone las diferencias del presente y las por venir, instalar las condiciones para todo aquello que se manifieste como diferencia aunque no la vemos hoy. Carlos Skliar dice pensar en gestualidades mínimas, gestos mínimos, esto que ustedes dicen “yo fui a buscar el título y me dijeron... (el nombre y género del DNI, en lugar de preguntar)”. Ese gesto, si hubiera sido otro, ya ahí hay algo revolucionario, son como nano intervenciones, cosas muy mínimas. También tiene que ver con la ponencia de ayer, empezar a construir un lazo con el otro, con los estudiantes, con las estudiantes, con esta posibilidad de instalar diferencias en los vínculos... y sí, seremos cátedras, seremos universidades, pero en realidad seremos ese tejido que se va tejiendo y será para el futuro, esa humanidad por venir.

- **Luchi De Gyldenfeldt:** Te comparto esta experiencia que me pasó. Cuando salió la cátedra de Canto Lírico Disidente, algunos medios dijeron “la primera del mundo”, “es argentina”, “qué orgullo”... De repente una responsabilidad muy ridícula en esos amarillismos que también se oponen. Yo empecé a decir que una cátedra no crea disidencias vocales, a lo sumo les da un espacio en términos de lo que esa universidad – que queda en Córdoba y Azcuénaga, Recoleta, la de Bs. As.– puede proponer, pero no está creando nada. Porque también sería como pretender que estamos nosotras revolucionando, creando, trayendo esos espacios trinchera que se proponen visibilizar otra cosa que existe. En principio existe y resiste en este mundo todavía. Entonces, correremos un poco de eso que pasa afuera. Yo no quiero hacer nada con las voces, esas voces existen.

- **Participante 4:** El gesto amoroso que también se decía ahí, que es sumamente importante. La amorosidad, devolverle a nuestra humanidad la amorosidad.

- **Participante 5:** Quería agradecerles, la verdad que estoy todavía tomado por la emoción. Es verdad que, en estos ámbitos, en esta Jornada que la universidad, que nosotros generamos –los profesores, los/las/les estudiantes–, todes estamos atravesades por alguna instancia de exclusión. No voy a hablar de lo personal, pero podría hablar una hora y media. Creo que estas instancias nos permiten reflexionar, entendernos, comprendernos y además crear ese espacio inclusivo en el propio trabajo y poder integrar la pregunta a nuestro trabajo académico. Todos estamos diciendo “¿estamos haciendo lo correcto?”. Como que este espacio, valorar –que, de hecho, lo estamos haciendo todes–, esta oportunidad que tenemos. Creo que es la posibilidad de mencionar, de construir, de permitirnos ser, y además nos compete hacernos preguntas en cada instante en nuestro trabajo, como docentes o como aprendices que somos. Nuestro trabajo no es solo enseñar, sino aprender, esa es nuestra gran obligación, y por eso quiero agradecerles tanto, porque aprendí tanto hoy, como nunca en mucho tiempo, así que muchas gracias.

- **Moderadora:** Bueno, muchas gracias. (Aplausos)



## La voz en personas trans y no binaries. Salud, educación y arte en transdisciplina

Aguirre, Ariel<sup>1</sup> / CABA - jarielaguirre@hotmail.com

### Resumen

La voz comunica más allá de las palabras. Es resultado sonoro de un todo que es el ser humano en un determinado contexto cultural, social e histórico. Ha sido y es utilizada por las ciencias de la salud para establecer diagnósticos, ha sido y es sancionada social, pedagógica y artísticamente con juicios de valor positivos o negativos. El acompañamiento en la exploración de la voz de las personas trans y no binaries implica un necesario cuestionamiento de las categorías hegemónicas.

- Relato de experiencia: “Taller de la voz para personas trans y no binaries”, en el CeSAC n° 11, GCABA.
- Voz y género: características generizadas, identidad, rasgos acústicos y “género vocal” ¿Voz normal?
- La otredad y la diversidad. Controversias en la diversidad.
- Nociones de género y diversidad. Identidad de género, expresión de género, sexo biológico y orientación sexual. Estereotipos y cisheteronormatividad.
- Educación de la voz en poblaciones diversas.

El “Taller de la Voz para personas trans y no binaries” es un dispositivo grupal, científico, con perspectiva de género, planteado desde el marco de la salud integral, comunitaria e inclusiva. Es una de las actividades que se lleva a cabo dentro del “Equipo Universo Diverso–Salud Integral en Diversidad” del CeSAC N° 11.

El Equipo Universo Diverso inició sus actividades en el año 2009 integrado por 3 profesionales de Fonoaudiología, Trabajo Social y Ginecología. Con el paso de los años fue creciendo con la suma de profesionales de otras disciplinas y fue generando otras

---

<sup>1</sup> Licenciado en Fonoaudiología por la Universidad de Buenos Aires. Integrante del Equipo de Salud Integral en Diversidad del Centro de Salud y Acción Comunitaria del Gobierno de CABA. Con el Lic. Luis Otero publicó (2016) *Características de la Voz en Personas Transexuales: el género expresado y el género percibido*, uno de los primeros en nuestro país referido a la temática. Docente de Foniatría en la carrera de Locución en ISER. Maestro y Terapeuta Vocal certificado en Método Rabine en Alemania. Actor de teatro independiente.

Actualmente lo integran profesionales de Fonoaudiología, Trabajo Social, Ginecología, Psicología y Medicina General.

El dispositivo nació de la observación de que, en el proceso transexual, muchas personas manifestaban incomodidad y disconformidad con sus voces al ser referidas a un género con el que no se sentían identificadas, por lo tanto se planteó esta intervención original en su momento para ayudar y acompañar a las personas en su proceso considerando que la salud integral excede a la ausencia de enfermedad y a la esfera biológica.

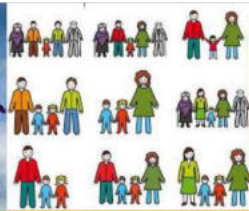
Esta experiencia evolucionó con el trabajo en consultorio individual y con intercambios con los sectores de Educación (niveles medio, superior y universitario) y Arte. Así comenzaron a surgir cuestionamientos al quehacer terapéutico, pedagógico y artístico naturalizado hasta ese momento en relación a estas poblaciones. Grupos de profesionales de la salud, de docentes de actuación, de canto, de locución y doblaje se encuentran realizando una profunda revisión de sus concepciones y prácticas. Consideramos que para lograr una visión integral de las personas trans es necesario un trabajo transdisciplinario entre salud, educación y arte.

## **Presentación**

# LA VOZ EN LAS PERSONAS TRANS Y NO BINARIES

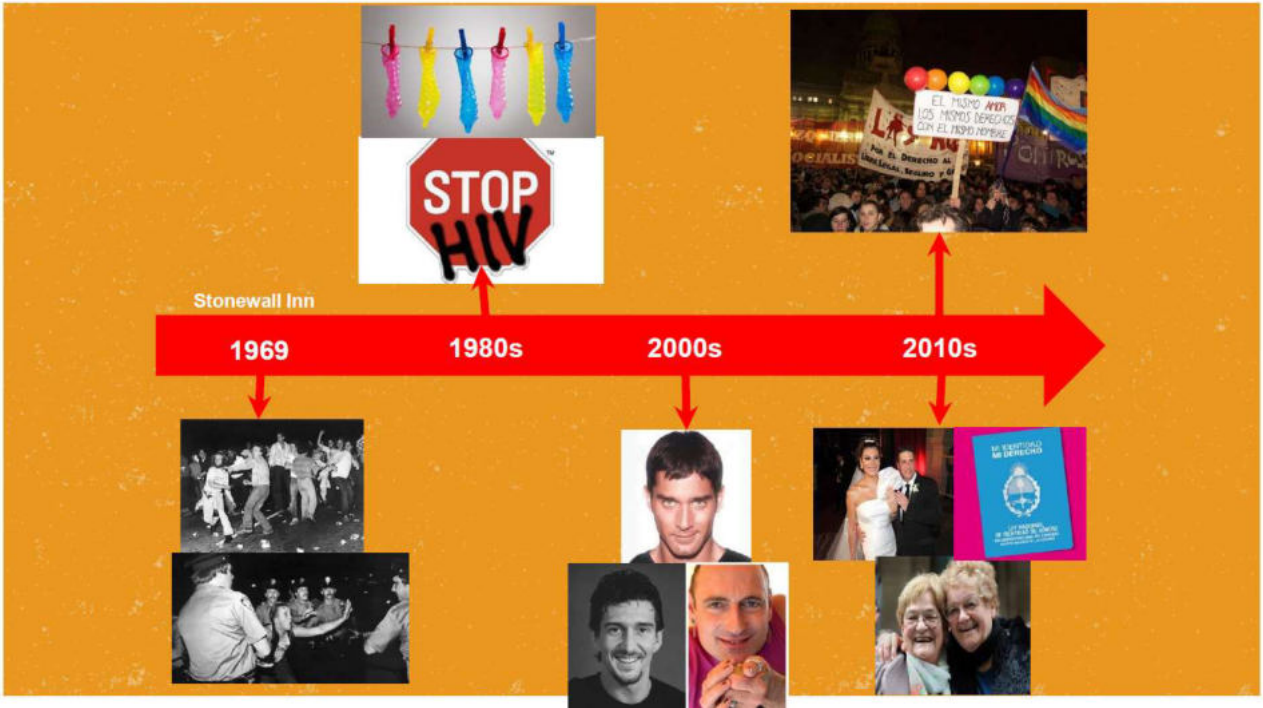
Salud, educación y arte  
en transdisciplina

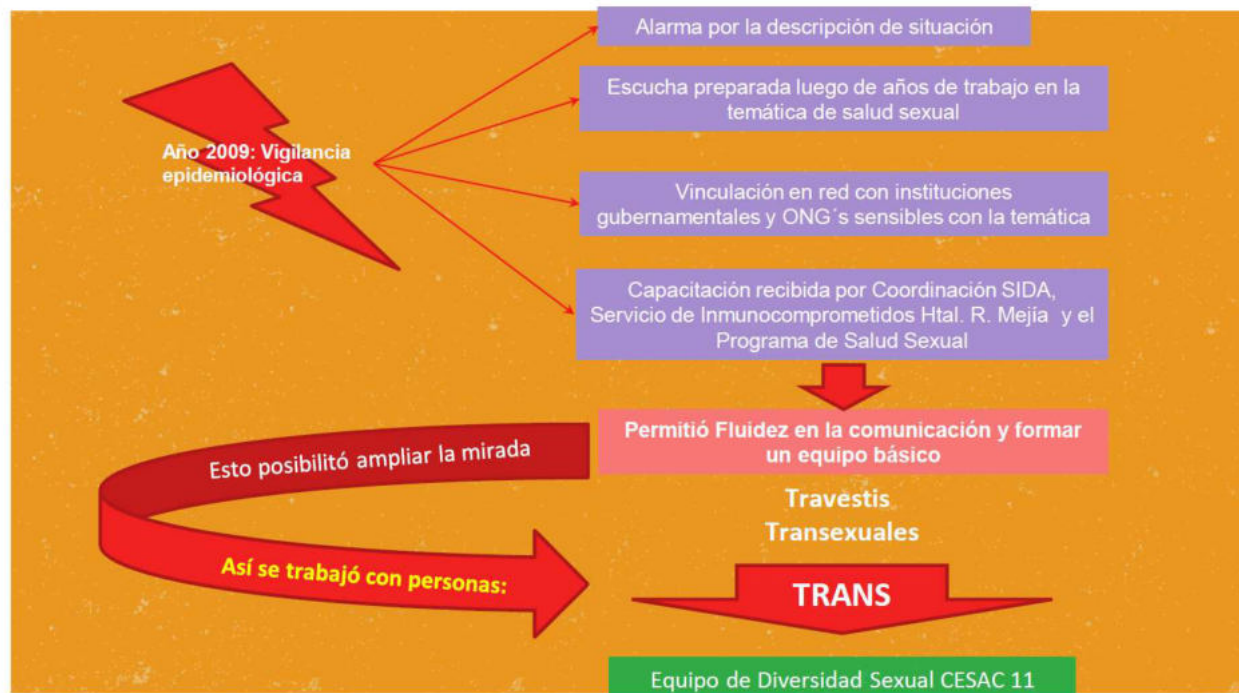
Lic. J. Ariel Aguirre - @fonoaguirre



## Nuestra experiencia en el **UNIVERSO DIVERSO**

Equipo de Diversidad CESAC 11 – Hospital Ramos Mejía GCBA





## ¿Por qué el Cuidado de la Voz en Atención Integral de la Salud Trans?

- La Voz: es una de las características generizadas y es el vehículo de **comunicación** más importante.
- La Voz: es un **sello personal** como lo son los rasgos fisonómicos o la estética.
- **Hormonización:** produce cambios en las voces de las personas adultas trans MaH pero no en trans HaM.
- **Cirugía laríngea:** es costosa, puede traer complicaciones y siempre precisa de **acompañamiento vocal**.

## Objetivo General

Acompañar y guiar a las/los/les participantes para mejorar la calidad de la producción de sus voces.

Producir un acercamiento a los sistemas de salud desde una mirada integral del cuidado de la salud.

MEJORAS EN LA CALIDAD DE VIDA

## Objetivos específicos

- Conformar un **equipo interdisciplinario** que trabaje con población trans.
- Generar un espacio de discusión al interior del equipo de salud para **visibilizar** a este colectivo generando mejores espacios de asistencia oportuna y calidad en el servicio.
- Consolidar las bases de los criterios para conformar una plataforma de formación multidisciplinaria en los **niveles de pregrado, grado y posgrado** de las disciplinas intervinientes.

## Aprendamos sobre sexualidad

by [www.ItsPronouncedMetrosexual.com](http://www.ItsPronouncedMetrosexual.com)

**Identidad** (Gender Identity): **Identidad de Género**. Escala: Mujer — GenderQueer — Hombre. La identidad de género es cómo te sentís respecto a ti mismx. Es la forma en que tu cerebro interpreta quién sos. No está ligada al sexo biológico.

**Orientación** (Gender Expression): **Expresión del Género**. Escala: Femenina — Andrógino/a — Masculina. La expresión del género es como expresas tu género (se basa en los roles tradicionales del género). Incluye la forma en que te vestís y te comportás, etc.

**Sexo** (Sex): **Sexo Biológico**. Escala: Hembra — Intersexual — Macho. Corresponde a las características físicas—biológicas que diferencian a los individuos a nivel sexual, incluyendo los órganos, hormonas y cromosomas.

**Orientación Sexual** (Sexual Orientation): Escala: Heterosexual — Bisexual — Asexual — Pansexual — Homosexual/ Lesbiana. Se refiere al tipo de persona al que vos te sentís atraidx (física, emocional, espiritual y románticamente).

Expresión

read more

## EL PROCESO TRANS

**Psiquico/ psicológico** (Psyche)

**Lo físico: el cuerpo** (Body)

**Jurídico** (Legal)

**Psique** (Psyche)

**Tratamiento Hormonal (Medico/a Endocrino/a)** (Hormonal Treatment)

**Cirugías** (Surgeries)

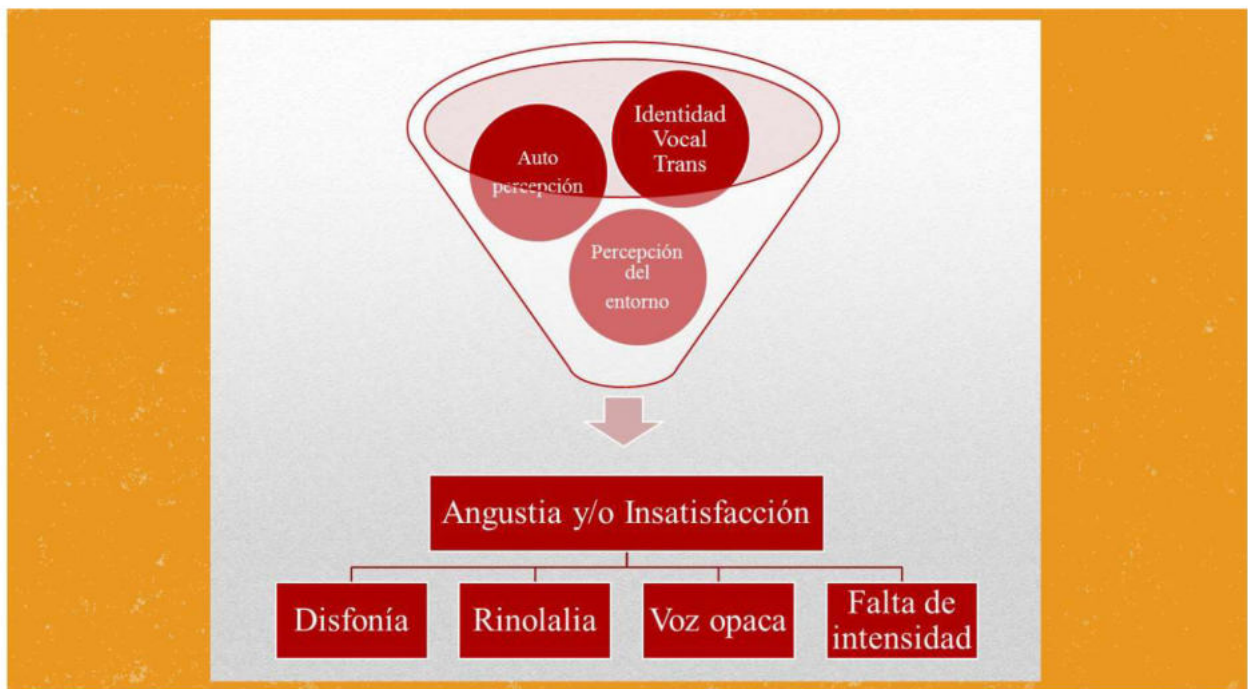
**Jurídico-Legal** (Legal)

**Cambio de: -Nombre - Sexo** (Change of Name and Sex)

**Identidad de Género**  
**Expresión de Género**  
**Sexo asignado al nacimiento**

**Ley de identidad de género n° 26.743**

**¿y que sucede con la voz?**



#### ANAMNESIS

**NOMBRE Y APELLIDO:**

**FECHA DE NACIMIENTO:**

**GENERO MANIFESTADO POR LA PERSONA:**

**ESTATURA:**

**PESO:**

**FECHA:**

**DIRECCION:**

**TELEFONO:**

**DIAGNOSTICO ORL:**

**OCUPACION:**

**ACTIVIDAD VOCAL / CONOCIMIENTOS DE TECNICA VOCAL:**

#### **1. ALTERACIONES RESPIRATORIAS Y/O RINOFARINGEAS**



2. ALTERACIONES DEL APARATO DIGESTIVO

3. ALTERACIONES DEL SISTEMA MUSCULOESQUELETICO / ACTIVIDAD  
FISICA

4. ALTERACIONES DEL APARATO AUDITIVO

Lic. Otero y Lic. Aguirre

---

5. PROCESO DE HORMONIZACION:

¿Actualmente se encuentra realizando tratamiento de hormonización?

SI NO

¿Ese tratamiento está supervisado por algún profesional?

SI NO

6. CONSUMO DE MEDICACIONES / TABACO / ALCOHOL / OTRAS  
SUSTANCIAS

Lic. Otero y Lic. Aguirre

EVALUACION VOCAL

NOMBRE Y APELLIDO:

FECHA DE NACIMIENTO:

GENERO MANIFESTADO POR LA PERSONA:

INTENSIDAD:    normal       suave       fuerte

ALTURA TONAL: normal       aguda       grave       bitonal       diplofónica

TIMBRE:        claro        velado     ronco     metálico    nasal

RESONANCIA:   laringea    facial    nasal    pectoral    faringea

ARTICULACION: normal       cerrada    imprecisa

ESCALA

R (ronquera)    A (asperza)    S (Soplo)    A (astenia)    T (Tensión)    I (Inestabilidad)

Lic. Otero y Lic. Aguirre

## GRUPO EN EL TALLER DE LA VOZ



- No todas las personas trans requieren acompañamiento en el cambio de sus voces hacia una “masculinización” o una “feminización”.
- La libre elección en la expresión de género a alcanzar es una variable que el equipo de salud, educación y desarrollo social deben tener en cuenta.
- Compulsar a alguien a tomar una expresión de género no sentida es violencia de género.

- No asumir género ni preguntarlo el género.
- Anunciar/preguntar pronombres.
- No asumir heterosexualidad.
- Pedir disculpas con vehemencia cuando se equivocan o asumen los pronombres.
- Las personas trans no son promotores de la Educación Sexual Integral, no todes quieren estar en ese lugar.

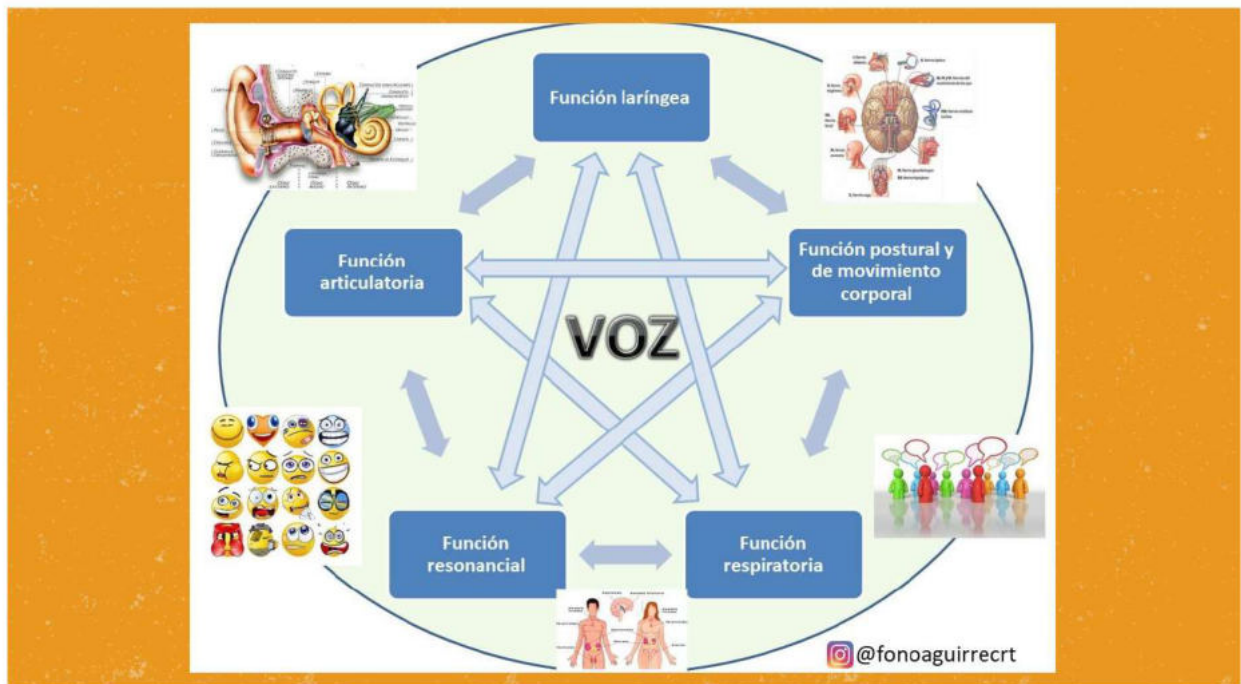
## CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS GENERIZADAS

- El tono, la Frecuencia Fundamental: Wolfe, Ratusnik, Smith, Northrop (1990) el valor más bajo de F0 percibido como femenino fue de 155 Hz. (Re debajo del central).
- La resonancia. Borsel, Janssens & Bodt (2009) el soplo y la percepción de femineidad. Günzburger (1995) demostró que el 3er formante tuvo valores significativamente altos en la voz femenina.
- La articulación: Producción de Vocales y Consonantes.



## CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS GENERIZADAS

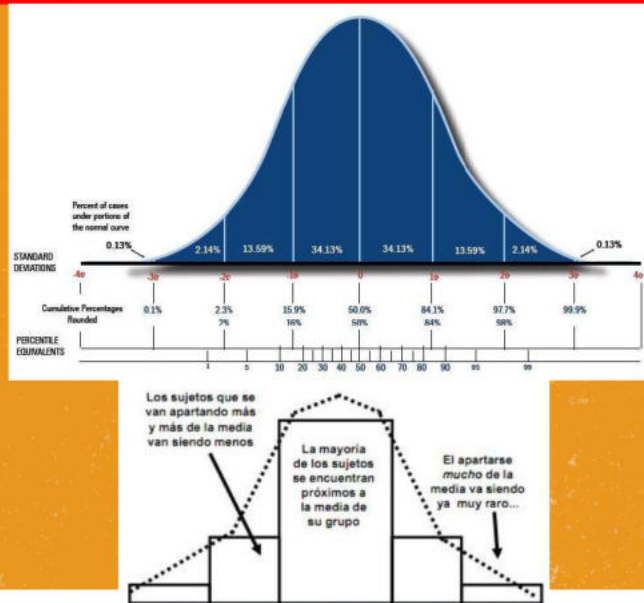
- La melodía del habla/accentuación y entonación: Wolfe, Ratusnik, Smith, Northrop (1990) Voces femeninas menos monótonas.
- Sonoridad/intensidad (pianissimo – forte).
- Velocidad (desde el ritmo o la cadencia del habla).
- Pragmática (las normas sociales de la comunicación) El lenguaje corporal.
- La voz cantada.
- El habla telefónica.



## ES UN TRABAJO DE CAMBIO PAULATINO

- Trabajando los prejuicios.
- Reconociendo las virtudes y defectos en la voz de cada uno.
- Conociendo los principios fonatorios.
- El límite lo marca aquello que resulta vocalmente insalubre.

## ¿VOZ NORMAL O VOZ SALUDABLE?



### TRABAJOS ORIGINALES

#### CARACTERÍSTICAS DE LA VOZ EN PERSONAS TRANSEXUALES: EL GÉNERO EXPRESADO Y EL GÉNERO PERCIBIDO



Lic. Ariel Aguirre (1)



Lic. Luis Otero (2)

(1) Lic. Fonoaudiólogo UBA - Docente Adscripto de la Universidad de Buenos Aires - Ayudante de primera en "Fisiopatología y Clínica de la Voz", "Terapéutica Vocal" y "Capacitación Práctica Hospitalaria", en la Carrera de Licenciatura en Fonoaudiología. Profesor de Foniatria en la carrera de Locución en ETER - Escuela de Comunicación e ISER.-

(2) Lic. Fonoaudiólogo UBA - Integrante del equipo de Hospitales Saludables y reducción de ruido Departamento de Salud Ambiental - Ministerio de Salud del GCABA, Equipo MEMORIA, CESAC Nº 11 - Hospital Ramos Mejía.

FONOAUDIOLÓGICA

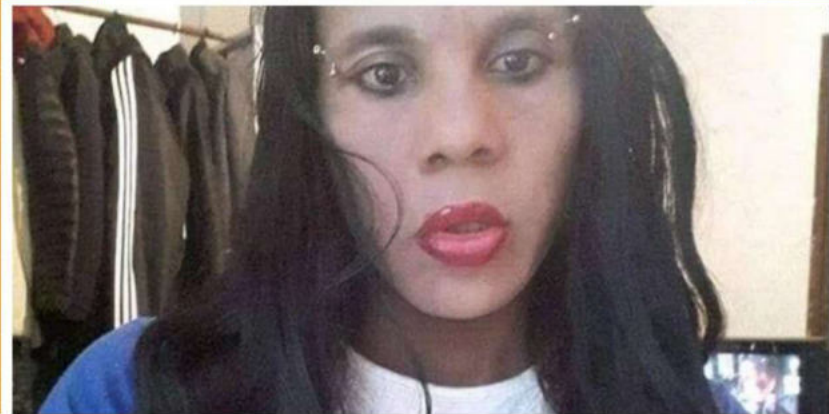
Tomo 63 Nº 1 - 2016

ISSN-1668-9402

## PRESENTES

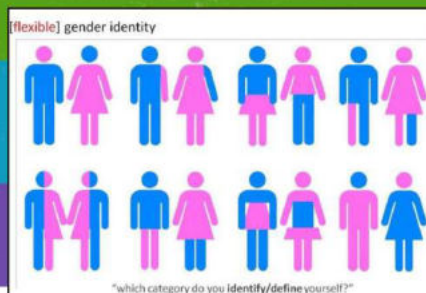
### Travesticidio en La Plata: falleció Nicol, golpeada brutalmente por defender a su hermana

Nicol Ruiz, activista travesti, tenía 35 años. Falleció después de agonizar en el hospital, tras un golpe en la cabeza que le asestó su cuñado el 23 de septiembre.





**¡MUCHAS GRACIAS!**





## ***Liberación de la voz la propuesta de la uruguay Marta Neiro Cotarello de Sánchez para entrenar la voz de actrices/actores y cantantes***

Maidana, Rubén<sup>1</sup> / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires -  
rubendariomaidana1967@gmail.com

### **Resumen:**

En esta ponencia recuperamos la propuesta de trabajo con la voz para cantantes y actores/actrices denominada *Liberación de la Voz* de Marta Neiros Cotarello de Sánchez. Nos mueve a tal cometido, por un lado, haber sido discípulos de Marta Sánchez y, por otro, el sentirnos en la obligación de dejar un registro escrito de sus enseñanzas, fruto de sus búsquedas, estudios y experiencias realizadas a lo largo de cincuenta años dedicados a la docencia. Considerando que cualquier práctica de enseñanza se va configurando como un entretrejo entre biografía personal y práctica docente en esta exposición pondremos en juego estos dos conceptos para explicar los fundamentos de este particular abordaje de la voz en performance. Nuestros insumos básicos serán –además de la experiencia vivida como alumno de Marta en el marco de la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Unicen y la observación de clases como adscripto a sus cátedras– entrevistas realizadas a ex alumnos de la maestra, así como dos Tesinas de Licenciatura con dicha temática.

### **Presentación**

#### **Introducción:**

A fin de organizar el presente escrito y manteniendo la lógica de la ponencia presentada en las 1eras. Jornadas Internacionales – V Encuentro de reflexión y práctica teatral *La Voz en escena* agruparemos los contenidos en tres grandes ejes. A saber: 1) ¿Quién es Marta Neiros Cotarello de Sánchez?, 2) ¿Qué busca?, 3) ¿Cómo lo busca? Cerrando el trabajo con unas reflexiones finales.

### **1) ¿Quién es Marta Neiros Cotarello de Sánchez?**

---

<sup>1</sup> Actor, director, productor teatral y docente investigador de Educación de la Voz I y III en la Carrera de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Intérprete Dramático, Profesor de Juegos Dramáticos y Licenciado en Teatro (UNCPBA). Se doctoró en la Universidad de Valencia con su tesis “La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX”.



**MARTA NEIROS COTARELLO DE  
SÁNCHEZ**

Montevideo 29 Agosto 1923 – Buenos Aires 22 de  
Noviembre 2021  
98 años

En este apartado pondremos en relación conceptos tomados de las Ciencias de la Educación específicamente de la Pedagogía que nos aportan una perspectiva distinta para analizar experiencias educativas. Partimos del precepto que en el análisis de algo tan personal como la enseñanza, es de vital importancia conocer qué tipo de persona es el docente. En su libro *Investigar la experiencia educativa* (2010) las autoras reconocen que hasta no hace mucho tiempo atrás las experiencias docentes no eran consideradas en el mundo académico como una

compañera válida para una investigación científica.

La experiencia era identificada con sensaciones, pulsiones, pasiones, ingenuidad, intuición, credulidad, superficial empirismo, con quedarse atrapado en lo concreto y, por tanto, con ausencia de razón, esto es, de abstracción. Por tanto, el conocimiento, avanzaba contra la experiencia. La experiencia era lo que debía ser superado: en tanto que concreto, en tanto, que subjetivo, en tanto que afectado de afecto, de apego, de interés personal. (Op. Cit. 15)

Sin embargo, en los últimos tiempos ciertos cambios en la vida académica, en el desarrollo de las ciencias y en el conjunto de la sociedad han puesto en evidencia la necesidad de considerar la experiencia, lo particular, temporal, subjetivo y variable de las vivencias humanas, como algo por conocer:

Un acercamiento que haría posible ir más allá de la escisión teoría/práctica o de la separación sujeto/objeto en tanto que, siendo la experiencia, o mejor, el saber de la experiencia, fruto de lo vivido pensado, en él no se pierde la unidad de la vida de cada sujeto ni la complejidad de cada situación. (Op. Cit. 15)

Así, en este marco de ideas introduciremos el concepto de trayectoria para vincular el desarrollo profesional del/la docente con el problema del cambio y la transformación de su práctica. Lea Vezub en su artículo “Las trayectorias de desarrollo profesional docente: algunos conceptos para su abordaje” (2004) menciona que esta categoría teórica permite, por ejemplo, en las investigaciones sobre empleo y trabajo describir las maneras de inserción ocupacional, los recorridos que siguen diferentes sectores laborales, profesionales o ciertos grupos sociales en determinadas coyunturas y períodos del mercado laboral. Por ello, el desarrollo profesional de los/las docentes también puede analizarse a partir de las trayectorias que realizan los mismos entendiéndolas como el resultado de las

acciones y elecciones que los sujetos efectúan en ciertos contextos y ante situaciones particulares. Respecto del vínculo entre contexto y sujeto Vezub menciona:

Las denominadas *teorías del contexto o de la actividad socialmente situada*, que analizan los sistemas de actividades de los sujetos (Chaiklin y Lave Comps., 2001) permiten articular diversas miradas para desentrañar el significado de las acciones en la interacción de los individuos con su medio al incluir las posiciones sociales que éstos asumen, así como las tensiones y contradicciones que afrontan. Estos trabajos entienden **que el contexto no es un marco que rodea, ni tampoco un fondo en el cual se recorta la actividad de los sujetos. Por el contrario, el contexto es indisociable de la actividad de los sujetos y de los significados que se construyen, así como de los aprendizajes y cambios que realizan.** (Op. Cit. 10. El destacado en negrita, es nuestro)

Respecto de las posiciones sociales adoptadas por los docentes a lo largo de su vida, otra opción interesantes para analizar la categoría de trayectoria es tomando la obra de Pierre Bourdieu (1999) y su teoría de los campos. Según Lea Vezub:

La trayectoria remite al sujeto, son las posiciones que éste va tomando sucesivamente en el transcurso de sus diversas experiencias. El término refiere directamente a la dimensión espacial, al funcionamiento de los “campos”<sup>2</sup> ya que la trayectoria permite trazar la ubicación y el recorrido que adopta el sujeto en relación con un campo. La noción también incluye la dimensión temporal, que la trayectoria se define como una serie de posiciones *sucesivas* que adoptan un mismo agente (o grupo) en un espacio en movimiento, es decir, sometido a transformaciones. (Op. Cit. 10)

Pero más allá de la perspectiva específica que adoptemos, los diversos enfoques conceptuales sobre *historias de vida* definen algunos aspectos a tener en cuenta al trazar una trayectoria de vida/trayectoria docente:

- El contexto histórico y geográfico.
- La clase social.
- El sexo.
- Los estudios previos del docente.

---

<sup>2</sup> Los campos son espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades pueden analizarse con independencia de las características de sus ocupantes, quienes están en parte determinados por estas. Todos los campos se configuran a través de relaciones de fuerzas, produciéndose luchas y disputas por el capital específico del campo y por su control, conservación o transformación (Bourdieu, P. *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México, 1990)

- El estilo de vida (dentro y fuera del campo de enseñanza)
- Los acontecimientos críticos.

Estos serán algunos de los parámetros que tomaremos para desarrollar la *historia de vida* de Marta Sánchez.

### **¿Quién es? La experiencia rioplatense: Marta Sánchez, el nacimiento de una maestra.**

Es de suma importancia destacar y reconocer el valioso aporte que Marta Sánchez realiza a la formación del actor, particularmente de su voz, en la Argentina.

Tal como lo hemos expresado en páginas anteriores creemos necesario realizar una mirada hacia su vida para comprender la forma de trabajo por ella propuesta pues, como ya veremos, biografía personal y trabajo vocal están íntimamente ligados y se alimentan recíprocamente. Por ello, nos detendremos en aquellos fragmentos de su existencia que, a los efectos de nuestro estudio, se nos revelan importantes.

Nace en Montevideo, capital de la vecina república oriental del Uruguay, un 29 de agosto de 1923 criada por padres adoptivos de clase trabajadora. Es en esta misma ciudad donde realiza sus estudios primarios, secundarios y universitarios.

Desde muy temprana edad supo que su vida era el canto. Es por ello que como pupila del Colegio de las Hermanas Capuchinas De Loano asistía a las clases de canto e intentaba participar del coro del colegio. En este sentido, Marta recuerda un episodio que ocurrió aproximadamente a los 12 años, y que demuestra su pasión por el canto:

(...) a mí las monjas no me dejaban cantar en el coro porque tenía una voz fuerte, el coro cantaba en el entrepiso, yo entraba y desde abajo cantaba fuerte, muy fuerte. Entonces cuando veía que la monja bajaba por la escalera para sacarme afuera, salía corriendo a la vereda antes que llegue ella. Cuando la monja volvía a subir y empezaba a cantar, yo entraba nuevamente y hacía lo mismo; la tenía loca (...). (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 16- 2006)

En su adolescencia, luego de egresar del Colegio de las Hermanas Capuchinas De Loano (1945) comienza a tomar clases de piano con los maestros Sadi Mesa y Alberto Baranda. A los veintisiete años ingresa a la Facultad de Medicina (1950), carrera que abandona en cuarto año.

Años después, en 1954, inicia sus estudios en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias y se incorpora al coro universitario. Simultáneamente estudia

Musicología –Licenciatura en Música- en la Escuela Universitaria de Música durante tres años.

Cuando se dispone a defender su tesis de Licenciatura en Letras ve interrumpida su carrera por la irrupción en el gobierno nacional del régimen de facto que determina el cierre de la mencionada Facultad.

Paralelamente a su carrera universitaria, estudia Dirección de Coros en el *Teatro Solís* de Montevideo con el maestro Robert Shaw de Utah. Atendiendo a la recomendación de su directora de Coro decide estudiar canto en 1955 con Carlota Bernard, profesora de nacionalidad alemana.

Luego de asistir durante un tiempo a sus clases siente grandes molestias en el cuello y dolores en la cabeza, comenzado con problemas de disfonía.

...no hablaba nada de respiración, me decía: “¡haga fuerza!”, todo lo contrario de lo que hay que hacer. Y yo claro que hacía fuerza. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 18- 2006)

Problemas que se agudizan cuando en 1956 audiciona para ingresar a la Escuela de Opera del Teatro Oficial de Montevideo (S.O.D.R.E. “Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica”) y es rechazada.

Luego de aproximadamente ocho meses de estudio con la profesora Bernard, termina perdiendo la voz:

Me comunicaba como los mudos, aunque quisiera no me salía voz, o me comunicaba escribiendo. Así estuve, no tenía voz para nada...

Es un trauma muy grande y cuando la persona se restituye vocalmente tiene que restituirse también psicológicamente, porque uno se siente muy infeliz, muy triste, muy mal cuando no puede hablar y sobre todo cuando es una persona oral y cuando no puede cantar... (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 19- 2006)

Consultado un otorrinolaringólogo le diagnostican nódulos en sus cuerdas vocales, recomendándole la operación como única solución posible; esa opción es desechada.

La repentina pérdida de voz, la inexistencia de la Foniatría<sup>3</sup>, sumada a la decisión de no operarse la llevan a la búsqueda de una forma de autocuración.

En esa búsqueda se acerca al yoga (1957), actividad que practicará durante un año en el único instituto de la disciplina por aquel entonces en Montevideo; allí descubre que “no sabe respirar”.

Además de esa práctica realiza ejercicios en su casa que consistían básicamente en moverse en el piso intentando acompañar el canto de María Callas.

... veía que cuando me tiraba al suelo me salía la voz, quiere decir que cuando me aflojo puedo emitir la voz. Me paraba y la voz no salía otra vez. Con esta auto corrección estuve casi un año, con una paciencia infinita, hasta que empecé a tener como tres voces distintas, una voz arriba, una voz en el medio y una voz abajo. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 20- 2006)

Se acerca a la idea del movimiento fundamentalmente por las afirmaciones del violonchelista húngaro, Janos Starker, quien aconsejaba partir del movimiento corporal antes de cualquier interpretación musical.

La autocuración se prolongó a lo largo de un año, si bien ya a los tres meses había recuperado nuevamente el habla. Repuesta de su lesión intenta reanudar su relación con el canto, aún considerando su voz como "despareja y fea",

...tenía una voz con poca salida pienso que tenía que ver con mi personalidad, porque era muy tímida; si bien arremetía con todo lo que venía tenía una gran timidez. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 21- 2006)

Con ese objetivo, en 1960, intenta por distintos medios y finalmente logra estudiar con el profesor Víctor José Damiani<sup>4</sup>. En el primer encuentro que tiene con "su maestro", y luego de una prueba, le clasifica su voz como mezzo-soprano y no soprano como lo creía su anterior profesora. A los tres meses de ser alumna canta en una velada organizada por Damiani. Lo que ocurre allí puede parecer una nimiedad, pero consideramos que junto con

---

<sup>3</sup> La Fonoaudiología en el mundo ha tenido diferentes modos de desarrollarse. En la Argentina el proceso de gestación de esta disciplina se remonta aproximadamente a los años 30, teniendo su concreto desarrollo desde hace 50 años.

<sup>4</sup> Barítono uruguayo nacido el 23 de diciembre de 1893 en Montevideo y fallecido en Florida, Uruguay, el 28 de enero de 1962

lo descubierto en su proceso de autocuración (movimiento/respiración/relajación/disfrute=voz) determinó la forma de comprender a un “otro” (futuro alumno/na) y su postura pedagógica:

(...) yo le decía “¡maestro, yo no puedo ir!” “¡Usted tiene que venir, tiene que venir Marta!” me decía. Fui, pero estaba en un rincón, asustada. Entonces de repente se levanta y me dice: “Marta, vamos a cantar”. “¡Ay, maestro, por favor!” “¡sí, vamos a cantar!” No sé cómo, me levanté y canté. Yo me imagino que debo haber cantado horrible, porque hacía poquito que estudiaba con él. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 22- 2006)

El episodio pasaría inadvertido si Marta no se hubiese hecho la siguiente pregunta “¿Por qué el maestro me hizo cantar esa noche?”. La respuesta le llegó después de la muerte de éste, aproximadamente en el año 1962, cuando de visita a la casa de la mujer del cantante, con quien Marta había entablado una amistad, le aclara el interrogante:

Yo también en su momento me pregunté por qué te hizo cantar esa noche y le pregunté a Víctor. ¿Sabes lo qué me dijo? ¡Porque ella era la que más lo necesitaba! (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 22- 2006)

Al morir su maestro junto a su amiga Felicia Mari de Canetti<sup>5</sup> deciden proseguir sus estudios de canto con la profesora María Piccioli. En una clase Marta advierte que su amiga está haciendo un esfuerzo inadecuado para cantar, por pedido de la profesora. Entonces sugiere a Felicia, dejar esa profesora y la invita a poner juntas en práctica aquellos ejercicios que había utilizado para su autocuración.

Ella fue la primera, la primera experiencia de la enseñanza del canto, que nunca lo pensé. Tampoco lo tomaba como enseñanza de canto, no. Lo tomaba como

---

<sup>5</sup> En ese momento eran compañeras de la carrera de Musicología. Felicia luego se ha especializado en la formación de actores en el área de técnica vocal, dicción y canto desde el año 74. En el año 1976 su esposo es contratado por el Actual INAM por lo que se radica en Venezuela. Ha acumulado una larga experiencia docente formando profesionales del teatro, cine y la Tv en el IUDET (Instituto Universitario de Teatro), Celcit (Caracas), en el Programa de formación actoral de la Compañía Nacional de Teatro, en la Escuela Juana Sujo, en el Programa de formación actoral de Venevisión. Actualmente forma parte del cuerpo docente de Unearte-Teatro (ex IUDET), e imparte Talleres en el Trasnchocho Cultural, el Ateneo de Caracas, la Caja Teatral (Centro de Artes Integradas) en Venevisión, y otros.

En el año octubre de 2012, fue invitada a Méjico como ponente representando a Venezuela al *Primer Encuentro Iberoamericano de la Voz y la Palabra*, al que concurrieron un solo ponente seleccionado por cada país de este continente, más España, organizado por CEUVOZ con apoyo del gobierno mejicano.

En 2018 recibe el premio de la Fundación Fernando Gómez como reconocimiento por su larga carrera como docente de la voz.

que la estaba ayudando. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 24- 2006)

Es entonces con Felicia con quien pone en práctica los primeros rudimentos de lo que luego sería una forma de trabajo para profesionales de la voz que denominaría "*Liberación de la voz*".

*Liberación* porque viene a ser una recuperación, yo digo que es un rescate de la respiración perdida. Porque el ser humano cuando nace, ¿viste que le pegan unas palmadas en la cola?, ahí hace una ampliación que lleva el aire a todo el pulmón. Y después en la vida de relación se va perdiendo no sólo la respiración sino la espontaneidad que se tiene. (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 26- 2006)

Así, sin proponérselo, comenzó a ayudar a gente con problemas respiratorios o vocales. De esta manera, y en cierta medida, cubre las falencias que iban surgiendo debido a la falta de fonoaudiólogos en el Montevideo de aquellos tiempos.

En su búsqueda mantiene contactos con la sociedad de Musicoterapia de Londres que dirigía, por aquel tiempo, Juliete Albeen (violoncelista), convirtiéndose en asociada, de la misma, durante varios años.

Sus incipientes certidumbres así como el gran cúmulo de dudas la llevan a indagar por distintos ámbitos. Su idea acerca de la integralidad del cuerpo en lo que hace a lo físico, psíquico y fonatorio la reafirma al tener acercamiento a los ensayos del ballet de Maurice Béjart en el que los movimientos, el yoga y la voz se unían. Luego el maestro americano Robert Shaw reforzó esa tesis. En oportunidad de poder presenciar un ensayo vio cómo su compañía realizaba treinta minutos de ejercicios corporales y treinta de vocalizaciones antes de iniciar sus ensayos corales.

De esta manera Marta Sánchez se acerca a su concepción de lo que implica la voz en el ser humano. Fomenta en ella la idea de una integralidad del ser y la voz como parte del mismo.

(...) bueno, la respiración es la base de la fonación. Sin respiración no hay fonación. Para mí las cuerdas vibran por un impulso nervioso y por el pasaje del aire y además esas vibraciones se reparten en los líquidos del cuerpo, en los huesos, en las mucosas, en todo el cuerpo, especialmente en los huesos. El origen está en las cuerdas vocales pero después se reparte. (Entrevista a Marta



Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 26- 2006)

Relaciona entonces lo físico y lo psíquico de la persona con su voz. Descubre que la desafinación, cuando no hay razones neurológicas, deviene de trabas psicológicas. Así comienza a desarrollar actividades de distinta índole que la llevan a recuperar aquella respiración, por ende, fonación, perdida.

### **Descubriendo una asignatura para el desarrollo vocal del actor**

A raíz de su ayuda para solucionar determinados problemas respiratorios o fonatorios en distintas personas que los padecen, Marta Sánchez comprueba que aquello que había sido de utilidad en su recuperación lo era también para otros.

Es así que comienza a poner en práctica sus ejercicios con distintos tipos de alumnos, a saber: estudiantes de canto, actores, personas con dificultades fonatorias, etc.

Fue durante el año 1971 donde podemos identificar otro “acontecimiento crítico” vinculado con su entorno familiar: por cuestiones políticas detienen a una de sus hijas y debe quedar al cuidado de una nieta de siete meses, con el agravante que su marido estaba internado en un sanatorio. Ante la necesidad de generar más ingresos y en oportunidad de encontrarse en clase con una actriz, Marta manifiesta su interés de trabajar con actores. Esta alumna gestiona una entrevista con el entonces director del Teatro *El Galpón* de Montevideo, Mario Gallup y a partir de allí queda integrada al plantel de profesionales del mencionado teatro. En la Tesina de Licenciatura de Ernesto Sigaud se transcribe el recuerdo de Arturo Fleitas, ex alumno de Marta, al encontrársela por primera vez en el patio interior del teatro:

Los ojos bajos, los pies muy juntos, el cabello recogido en un prolijísimo moño que no dejaba escapar uno solo de aquellos pelos que pugnaban por recuperar su inalterable rebeldía, la mujer vestida de oscuro permanecía sentada en un patio interior de la sede del teatro *El Galpón*, envuelta toda ella en una atmósfera de soberana modestia. Quise ser amable y le pregunté si había sido atendida. Levantó la mirada y me respondió con timidez que esperaba al señor Mario Gallup y que ya había sido anunciada. Recordé que se estaba buscando una limpiadora y quise ser aún más amable con esa obrera tímida y con una sonrisa de joven comunista condescendiente con la clase obrera, no pregunté, sino afirmé “¡Ah, viene por el puesto de limpiadora!” “No precisamente” me dijo ella, “Pero sí vengo por un trabajo”. En ese momento la llamaron y ella se puso de

pie. Se deslizó sobre las baldosas de granito y desapareció en la oficina de la dirección de la Escuela.

Unos días después reapareció en el bullicioso salón de clases acompañada por Mario Gallup quien nos pidió silencio y con cierta solemnidad anunció que nos presentaba a la profesora de canto, la señora Marta Sánchez. Seguramente habrá mencionado algo de su currículum. Yo no lo puedo recordar porque era tal la vergüenza que sentía ante aquella mujer que ni me atrevía a mirarla. Ella, sin embargo, sonrió bondadosamente al reconocer al amable joven petulante que le había querido dar el empleo de limpiadora y empezó la clase.

Y empezó el deslumbramiento. (Op. Cit. 25)

Así comienza su incursión por el mundo del arte dramático. En este primer acercamiento al trabajo con los actores detectó dificultades para abordar diversos estilos o poéticas. Eso la llevó, apoyándose en sus conocimientos de literatura, a buscar la forma de medir las frases, analizar las obras por su estilo, indagar en la ambientación de las mismas, etc.

En coincidencia con lo que ocurría en el mundo del canto se encontró con actores que tenían principios de nódulos en sus cuerdas por mala utilización de las mismas, grandes tensiones corporales, ritmos muy acelerados, etc. Reconoce, al respecto, que había mucho desconocimiento en la materia vocal en general y en especial en lo que hace a la utilización de dicho instrumento con fines artísticos.

Para esta actividad novel en su vida se vale, como hemos dicho, de los conocimientos adquiridos en sus estudios de Letras. Pero su espíritu de indagación y búsqueda aunadas a la necesidad de encontrar respuestas a interrogantes nuevos, la acercan al trabajo de Jerzy Grotowski.

Tal acercamiento se realiza de la mano de un grupo de actores que practicaban dicha disciplina en Montevideo, en oportunidad de presenciar uno de sus espectáculos. En el mismo Marta encuentra expresada la integralidad corporal, que había vivenciado como necesaria en el canto, aplicada al teatro.

El acercamiento a la técnica de J. Grotowski se profundizaría luego a través de la lectura de *Hacia un teatro pobre* (1970), primera publicación realizada por dicho maestro.

En su afán de superación y crecimiento realiza, así mismo, seminarios sobre teatro con Darío Fo y Tadeus Kantor. También efectúa estudio de idiomas como latín, francés, portugués, e italiano.

Realiza estudios sobre el método de actuación de Stanislavski, a quien le reconoce como aporte su indagación, el trabajo de las memorias y la preocupación que manifiesta por la voz del actor.

Cuando aún desarrollaba su labor en *El Galpón* comienza a trabajar en otro teatro más pequeño el *Circular* dirigido por Omar Grasso, también en la ciudad de Montevideo.

Inmediatamente después de estos primeros acercamientos al mundo de la actuación desarrolla otras actividades afines, como la ambientación sonora de las obras a través de coros, canciones, música o sonidos especialmente creados para las puestas.

A medida que continúa con su indagación va reafirmando su idea de integralidad del ser humano y comienza a comprender ese fenómeno de la voz como el resultado de una combinación entre lo físico y lo psíquico. Por ende advierte que muchas de las dificultades que encuentra el artista para la expresión tienen su origen en bloqueos emotivos o por insuficiencias de determinadas sustancias químicas, por enfermedades de columna, etc.

Comprueba que a veces es la voz la que actúa como medio de detección de enfermedades.

Descubre también que la expresión vocal mantiene una estrecha relación con la vista, el actor puede proyectar en forma cabal toda su potencia vocal cuando posee una buena visión. Cualquier disminución en la vista implica una idéntica reacción en la emisión vocal.

Advierte la importancia de la relajación en el trabajo del actor, el hecho de que éste pueda manejar su energía en forma consciente y, por supuesto, la concientización y manejo de su respiración. Es ese manejo de la respiración el que le ha de aportar mayores elementos para controlar su energía. Reconoce, además, lo importante de trabajar sobre la confianza del actor en sí mismo y su trabajo, así como las profundidades a las que es capaz de llegar. Así lo expresa Marta en la Tesina de Mario Lorenzo Valiente (1997): "Muchas veces en el actor aparece la idea del ¡No puedo!, lo cual se evidencia enseguida y se representa indefectiblemente en su voz" (Op. Cit. 24).

Intuye que, dado todos los condicionantes que acarrea el actor a lo largo de su vida, es conveniente en el trabajo con él no criticarlo, no demostrar que se espera que logre algo determinado:

Cada uno tiene su manera y la tiene que sacar, cada uno tiene lo suyo, su potencial creativo. Lo mismo ocurre con la gente que dice que desafina, no desafina lo que pasa es que hay que tener una gran paciencia para encontrar los caminos por donde esa persona se pueda liberar de ese trauma que tiene que piensa que desafina. (Op. Cit. 24)

Además encuentra que en los actores ocurre lo mismo que en los cantantes, que cada uno tiene un estilo que le es propio o más cercano. Para abordar un estilo que no es el cercano, el actor en cuestión, necesita de un trabajo de preparación extra y no siempre puede lograrlo. En líneas generales se puede decir que hay quienes tienen una voz más apropiada para la comedia y otros para la tragedia. Por lo general quien tiene una gran disposición

para la comedia no puede lograr la profundidad que requiere la voz para los textos de la tragedia.

Sin embargo el trabajo en forma metódica y continuada le permite ampliar la gama de poéticas realizables por cada actor.

Comprende que el trabajo sistemático que se lleve a cabo es determinante, la preparación no termina nunca. Una voz en el caso de un actor o cantante lleva por lo menos diez años de desarrollo. Si se trabaja en forma continua siempre se encuentran caminos distintos o se van profundizando los ya conocidos. Así mismo reconoce que, en el desarrollo del actor como tal, intervienen múltiples factores como su madurez y el crecimiento en otros órdenes de la vida.

Comprueba que, por lo general, cuando los actores comienzan con este trabajo poseen una capacidad respiratoria muy acotada. Pero con el mantenimiento del trabajo psicofísico propuesto logran ampliar su capacidad respiratoria, así como aprenden a aprovechar mejor la respiración para su función artística.

Sostiene que para lograr un desarrollo en este aspecto es conveniente un trabajo constante, de ser posible todos los días y a razón de una hora de actividad corporal/respiratoria y vocalización.

Divisa que en la formación del actor, al igual que en la del cantante, requieren especial atención la emisión de las vocales puesto que son las que le dan la entonación a la frase. Respecto a las vocales advierte que las mismas vibran con mayor intensidad en la columna vertebral, en puntos particulares para cada una de ellas, ubicadas desde el coxis a la cabeza. En relación a las consonantes les asigna la función de hacer correr el sonido en el espacio.

### **Marta Sánchez cruza el Río de La Plata**

En cuanto a su vinculación con el teatro en la Argentina Marta Sánchez llega a la ciudad de Buenos Aires en el año 1976 en busca de mejores horizontes, debido a que la realidad de su país le resultaba hostil<sup>6</sup>.

(...) tenía grabaciones, cassettes, tenía mucha cosas escritas en la parte de debajo de mi biblioteca que era enorme; yo me vine a Buenos Aires después que fueron los milicos a mi casa y rompieron todo, se llevaron todo el trabajo que

---

<sup>6</sup> Perseguida por la dictadura militar uruguaya, sale de Montevideo llevando consigo a su nieta pues su hija seguía presa y se instala definitivamente en Buenos Aires.

tenía de investigación, de más de tres años. Se pasaron una noche tirando...  
(Silencio)

Se decían entre ellos: “¡Che, ahí va Platón!” “¡Ahí va fulano!” “¡Ahí va otro!”, etc.  
etc. etc. Hicieron pedazos una pila de discos, libros (pausa) de materiales de  
investigación.<sup>7</sup> Lo que quedó de todo eso fue un carnet roto, que no sé quién lo  
encontró y me lo trajo, el resto de los títulos los perdí todos. (*Entrevista a Marta  
Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura  
Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez. P. 10- 2006*)

En el mundo del teatro porteño comienza al ser convocada en primera instancia por  
Alejandra Boero para que trabajara con sus alumnos. Luego Patricia Stokoe la invita a  
integrarse al trabajo con sus estudiantes de expresión corporal, entendiendo muy necesario  
que incorporaran también el trabajo vocal. Por su parte Raúl Serrano la convoca para  
trabajar en el I.F.T., teatro perteneciente a la colectividad judía.

A estas propuestas laborales, así como el trabajo con actores en forma privada, se les  
suman posteriormente su desempeño como docente en la Escuela de Titiriteros del Teatro  
Municipal General San Martín, y en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) de la  
ciudad de Buenos Aires. Experiencias que le permiten afianzar su inserción en el mundo  
teatral de la reina del Plata.

### **La Liberación de la voz arriba a la Universidad**

Corre el año 1988 cuando Marta Sánchez se integra al cuerpo de docentes de la Escuela  
Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As., (hoy  
Facultad de Arte) que funciona en Tandil, lo hace atendiendo a la invitación realizada por  
su director Carlos Catalano. Es convocada para tal labor debido al marcado prestigio que  
precedía la figura de esta uruguaya que había adoptado a nuestro país como su hogar.  
Catalano recuerda con mucha claridad la entrevista que mantiene con Marta Sánchez y así  
lo relata en la Tesina de Licenciatura de Mario Valiente (1997):

(...) Me fui a la casa, entonces me recibe esta señora, a quien yo no conocía  
pero que grandes profesionales me habían recomendado. Le cuento el proyecto  
de la Escuela, yo fui con toda la idea de que me recomendara alguna alumna.  
Me termina de escuchar, me mira y me dice: “Voy a ir yo”. Porque venía de dar  
un seminario creo que en Tucumán o en otro lugar del interior y se lo habían

---

<sup>7</sup> Se refiere a sus anotaciones sobre las investigaciones, cassettes grabados en su proceso de búsqueda.

agradecido tanto, y ella había sentido que había una verdadera necesidad ahí y muchas ganas de aprender en el interior (...). (Op. Cit. 26)

Al aceptar dicho ofrecimiento Marta Sánchez y su propuesta de trabajo denominada *Liberación de la voz* se integra por primera vez al ambiente universitario. Si bien ya se estaba desempeñando en otros ámbitos académicos -como ya mencionamos en la E.M.A.D. y en la Escuela de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín- es en la Escuela Superior de Teatro de Tandil (hoy Facultad de Arte) donde pone su trabajo al servicio de la formación universitaria.

A partir de ese momento, y durante varios años, recorre semanalmente los 425 km que separan a Tandil de Capital Federal para dictar sus clases.



TEATRO GENERAL SAN MARTÍN



FACULTAD DE ARTE – TANDIL - UNICEN



ESCUELA MUNICIPAL ARTE DRAMÁTICO

De la mano de Marta Sánchez se introduce por aquellos años iniciales de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN la idea de que la voz del actor es la resultante de la totalidad del ser humano y no sólo del funcionamiento de su aparato fonador. De esta manera conceptos como: respiración total, proyección de la voz, voces específicas para cada estilo dramático pasan a ser de uso corriente en los estudiantes de la E.S.T.

## 2) ¿QUÉ BUSCA? Objetivos de *Liberación de la Voz*

En el encabezado del Capítulo III de la Tesina de Ernesto Sigaud (2006) encontramos una definición de *Liberación de la Voz* en palabras de Marta Sánchez:

Se llama *Liberación de la Voz*, porque no pretende enseñar, sino eliminar las resistencias que se oponen a los procesos físicos y psíquicos, produciendo el pasaje de un impulso interior a la reacción exterior. El impulso y la reacción son concurrentes, dijo Sartre, todas las técnicas conducen a una metafísica. Este

proceso está dirigido a la búsqueda de la verdad interna de cada uno y sus sentido vital. (Op. Cit. 53)

Como su nombre lo indica busca redescubrir aquella voz que de algún modo permanece condicionada por una multiplicidad de factores que están íntimamente relacionados con la historia de vida del individuo poseedor de esa voz. Entre ellos pueden citarse: a) Sentimientos reprimidos del pasado (broncas, angustias, etc.) que al estar estancados, no podrán ser integrados a la vida afectiva, para ser elaborados. Esto debilita las potencialidades de la persona, puesto que deberá utilizar una cantidad de energía al servicio de la represión, empobreciendo así su personalidad. b) La adecuación a determinadas normas familiares y sociales de comportamiento (mandatos); c) comentarios adversos ante la forma de hablar o cantar (los “famosos no”: “vos no sabés”, “vos no opinés”, “vos no cantes”, “vos no podés”<sup>8</sup>); d) la desaprobación de determinadas expresiones vocales durante la niñez o por temor al castigo han debido callar; e) frustraciones que el individuo va sumando convirtiéndose en cargas que se acumulan en tensiones y contracturas musculares; f) tristezas y duelos no resueltos; g) la soledad física y emocional; h) la sobre exigencia que impide la espontaneidad y el moverse con libertad. Estos estados psicológicos, tienen una estrecha relación con la fisiología de la respiración. Si acordamos que el centro respiratorio recibe toda la información de la situación psicofisiológica del individuo; cualquier cambio en el comportamiento psicológico, encontrará una adaptación respiratoria a la situación producida.

Fue W. Reich, quien descubrió que las emociones retenidas, forman corazas musculares, que se ubican como anillos segmentados a lo largo del cuerpo, a saber, el ocular, oral, del cuello, el torácico, el diafragmático, el anillo abdominal y el séptimo, la pelvis.

Para respirar de modo profundo y total es preciso que no haya impedimento alguno en la libre entrada y salida de aire. Es necesario que estos movimientos rítmicos funcionen sin inhibición alguna, consciente e inconscientemente. Respirar totalmente implica que el hombre se relacione, todo él, con el mundo que lo rodea sin miedos, restricciones o reservas. Porque si hay tensiones emocionales reprimidas, hay también contracturas musculares inconscientes que imposibilitan toda libre acción. Es toda la persona que se expresa biológicamente a través de la respiración y del sonido como en cualquier otro

---

<sup>8</sup> Al respecto recomendamos al lector/lectora el artículo de Marta Neiros Cotarello de Sánchez, Cecilia Gramajo y Mario Valiente. “La palabra es la escultura del sonido”, en *La Escalera Nº 5, Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Unicen, Tandil, Bs. As.; (1995), págs. 138-39

aspecto vital y, si la persona en su interior está reprimiendo algo, necesariamente se expresará reprimiendo también su respiración y por lo tanto su voz.

Así, el desarrollo vocal de cualquier persona debe partir de una mirada holística que integre el cuerpo, la psique y la energía en mutua interacción con influencias culturales.

Si deberíamos sintetizar en pocas líneas el marco conceptual que sustenta la propuesta de *Liberación de la voz* podríamos mencionar los aportes de:

- **la fisiología** en cuanto a que la actividad vocal es parte de un complejo funcionamiento orgánico;
- **por la psicología** y en particular por el psicoanálisis y escuelas derivadas del mismo (W. Reich) , que arrojan luz acerca del complejo funcionamiento de la psiquis humana;
- por las investigaciones realizadas desde **enfoques integradores con una óptica corporalista** (Mathias Alexander, Gerda Alexander, Alexander Lowen, Moshe Feldenkrais, Ida Rolf, Jacques Dropsy, Thérèse Bertherat, etc.) que permiten comprender la actividad respiratoria y fonatoria en estrecha relación con la unidad psicomotriz de la que forma parte;
- por las indagaciones realizadas respecto del **concepto de energía** en cuanto energía vital que anima a todo ser vivo en unidad y equilibrio y;
- los aportes realizados por el canto y la música y, desde lo teatral los saberes referidos al trabajo del actor “sobre sí mismo” de C. Stanislavski y del “actor pobre” de Jerzy Grotowski.

### 3) ¿CÓMO LO BUSCA? Estrategias didácticas

En este apartado trataremos de reseñar de un modo sincrético las **estrategias didácticas** que podemos identificar en la propuesta de trabajo de Marta Sánchez.

Advertimos al lector que el agrupamiento por temas es netamente subjetivo y a los efectos prácticos de organizar de algún modo la diversidad de ejercicios resultado de un largo camino de exploración empírica. Si esperamos encontrar en esta metodología de trabajo un modelo conductista, equivocamos el camino. Recordemos que la “piedra angular” de la propuesta de Marta es apelar a un proceso individual y grupal en el que cada persona debe descubrir su propio caudal expresivo a partir de los ejercicios. Estos son simplemente estímulos que “ayudan a ver, a resolver, a entender desde uno mismo a ese instrumento que es “la voz del espíritu”, instalado en el cuerpo y que se expresa a través de la sangre, huesos, sistemas nerviosos, del pensamiento y sentimiento” (Entrevista a Marta Sánchez



realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 66- 2006)

El gran axioma que sintetiza la postura docente de Marta es “(...) *si quieres que alguien aprenda algo, no se lo enseñes*”<sup>9</sup> El que enseña es un estimulador y quien más propone para el trabajo liberador, donde más que enseñar, ayuda al alumno a eliminar resistencias que se oponen a los procesos físicos, produciendo el pasaje de un impulso interior a la reacción exterior” (M. Sánchez y otros, P. 135)

Recuperando el orden que propone Ernesto Sigaud en el Capítulo IV de su Tesina de Licenciatura donde selecciona los ejercicios y los organiza manteniendo el orden con que se trabaja en las clases de *Liberación de la Voz* exponemos a continuación los mismos.

- **Trabajo respiratorio:** Inicialmente siempre acostados. Luego se pasa a de pie. Alta conciencia del recorrido del aire, identificación de zonas de tensión y liberación de las mismas con el aire. Con o sin música como estímulo. Visualización de colores, formas, texturas. “Para rescatar el ritmo respiratorio, no debe ponerse énfasis en “cómo debe respirar la persona” sino en encontrar el relax corporal de las mismas (...)” (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 68-2006)

Para Marta los ejercicios respiratorios oxigenan el cuerpo. Fortalecen los músculos costales, abdominales y el diafragma y su actividad estimula el trabajo cardíaco además de favorecer la emisión de sonidos en sintonía con la necesidad individual. Aumenta la resistencia física. Produce el caldeamiento de los resonadores faríngeo y de la cara aumentando la protección de los pliegues vocales al emitir. Aumenta la concentración. Distiende el cuerpo, modificando la percepción. Suministra al cuerpo la energía necesaria. Con la respiración se establece la primera relación con el exterior. Produce oxigenación moderada de la corteza cerebral.

- **Relajación e Introspección:** Relajación activa o pasiva. Disociaciones y rotaciones corporales. “La relajación produce los siguientes efectos: cese del gasto excesivo de energía vital. Disminución de la carga energética de la resistencia. Creación de una nueva energía, mediante la liberación de la energía reprimida por la constante inspiración rítmica. Esto favorece todo el proceso de recuperación y revitalización orgánica a la vez que disminuye la resistencia orgánica y psíquica” (Entrevista a

---

<sup>9</sup> Platón (1970) *La república*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 73- 2006)

- **Vocalizaciones:** Conciencia del aliento, luego sonido, luego vocal. Primero acostados, luego de pie y luego en movimiento. Registro de la postura. Vocalizar dejando que el cuerpo se exprese. Resonancia de cada vocal en distintas zonas de la columna.

Vinculación con distintos estilos teatrales (U, O, A = Tragedia) (E,I= Comedia, Drama) (I ascendente= textos religiosos o espirituales). Vocalización y movimientos, vocalización a partir de distintos estímulos (colores, olores, texturas, sonidos y música) “Nos confronta conscientemente con nuestro propio sonido. Nos permite reconocer nuestra capacidad vocal. Aumenta el canal sonoro. Equilibra los estados emocionales. Aumenta la concentración activa. Recupera la individualidad. Las vibraciones de los sonidos modifican a la materia, por lo tanto, creemos importante “permitirnos” variar las posturas corporales producidas por las emisiones sonoras, camino indiscutible para la liberación vocal” (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 71- 2006)

- **Percepción y reacción:** Caminatas en distintas velocidades, niveles y recorridos. Con o sin música/texto. Producir contactos con distintas partes del cuerpo sobre distintas texturas de superficies. Vocalizar a partir de visualización de imágenes. Percepción con ojos cerrados de la vibración de los colores. “La conciencia del hombre vive orientada a la superficie de su ser. En su interior yacen enormes energías y facultades de las cuales él apenas se entera en el transcurso de su vida. Cualquiera de ellas activadas bastará para transformar completamente la energía mental que es capaz de materializar los más audaces proyectos, tal como la intención artística... Estamos divididos, como si las experiencias fueran independientes, intelectual-espiritual” (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 77- 2006)
- **Proyección al espacio y forma:** Relación visual y perceptiva del espacio. Movimientos, acciones y vocalizaciones en función del espacio real o imaginario. Visualizar imágenes, por ejemplo, de bóvedas de catedrales, palacios y proyectar la voz imaginando estar en esos lugares. Entregar al alumno un elemento que sirva

para desahogarse (almohadón, flota-flota) emitir y accionar. Trabajo de matices con frases ubicando puntos en el espacio.

- **Análisis de relaciones sintácticas:** Reconocimiento sintagmático y paradigmático en los textos. Exploración de la intensidad o energía espiratoria con que son emitidas las palabras o frases. Lectura de prosas, poesías o textos dramáticos encontrando la musicalidad propia de cada estilo. Variaciones de ritmo, tono y volumen en los textos. “La lingüística y la fonética son ciencias que pretenden explicar el fenómeno de la palabra desde el punto de vista racional, pero no pueden decir nada de la intuición, timbre, altura, intensidad, acento, que forman parte del canto mismo. Este hecho acústico puede ser explicado en frío pero no nos dice nada del espíritu de la palabra y el canto” (Entrevista a Marta Sánchez realizada por Ernesto Sigaud en el año 2004. Tesina de Licenciatura *Liberación de la voz – El método de Marta Sánchez*. P. 83- 2006)
- **Creatividad:** Espacio donde prevalece la instancia de lo lúdico. Fundamental “el permitirse”. Improvisaciones con sonidos o textos. Escenas con idiomas inventados. Unión de juegos corporales y emisión.

### Reflexiones finales

Marta Sánchez a partir de una necesidad personal indaga en los aspectos que refieren al conocimiento, desarrollo y cuidado de la voz/respiración aplicando luego su utilización con fines artísticos. Primero en cantantes, luego en actores y finalmente en cualquier persona interesada en trabajar su voz.

Aportó la mirada holística del sujeto a partir de una fuerte investigación empírica que con el correr del tiempo abrevó en distintas y disimiles disciplinas “del hombre”.

Su concepción de trabajo fue “no educar”, sino proponer espacios para que cada alumno a su tiempo se vaya “descubriendo”. No “iba a dar clases”, no “iba a enseñar” sino **“Yo develo lo que el otro siempre trajo y por «X» situaciones se cerró, se olvidó, está escondido en algún lugar y que son cosas físicas, psicológicas, emocionales y espirituales”** (Marta Sánchez)

Para que el otro “se entregue” al trabajo hay que generar el entorno de confianza necesario. Para ello trabajaba desde 1) la amorocidad –cómo te hablo, cómo me acerco, no juzgar- y; 2) trabajar desde la contemplación **“Cuánto más vieja me pongo me doy cuenta que más silencio hay que hacer. Uno no tiene que hacer nada, solamente dejar que el trabajo pase”** (Marta Sánchez) Con lo cual su preocupación no estaba en los resultados,

no daba “ejercicios”, “no la corría el tiempo”, se ponía en una posición de escucha atenta del otro.

No pudo o no le interesó sistematizar su trabajo en registros escritos. Parte de sus investigaciones iniciales se perdieron cuando su casa fue allanada por la dictadura de Uruguay en la década del 70. No hay escritos generados por ella –salvo pequeños artículos que se mencionan en la bibliografía de este trabajo- con propuestas didácticas, secuenciación de contenidos, modos de abordajes de estilos teatrales, etc.

No se propuso una formación sistemática de profesores que continuaran su línea de trabajo, sino un espacio para la vivencia como alumnos. Esto implicó que sus clases fueran únicas e irrepetibles y que cada uno de nosotros construyera nuestro propio camino tomando su marco conceptual pero adaptándolo a nuestra personalidad, intereses, experiencias estéticas como actores y directores, aprendizajes teóricos/prácticos y realidades institucionales.

A los profesores del Sub-Área Vocal de la Facultad de Arte de la Unicen nos dio un andamiaje teórico/metodológico amplio que nos permitió incorporar conocimientos desde distintas disciplinas de un modo “no polémico”.

Desde lo personal, y siendo muy reduccionista, considero que su propuesta tendría un mayor anclaje en lo terapéutico con derivaciones hacia la aplicación artística en el canto y la voz teatral. De hecho Marta definía que el proceso para liberar la voz en un alumno llevaría 10 años “porque había que esperar el proceso natural de la persona”. Adecuar su propuesta a la Facultad de Arte de la UNICEN significó adaptarlo a los 3 años de formación básica que plantea el Plan de Estudios. Esto implicó determinar contenidos mínimos atribuidos a cada año, organizar una progresión lógica de trabajo, determinar criterios de evaluación, correlatividades, etc. que en un punto se aleja diametralmente de la propuesta original.

Dejo un último párrafo con palabras que me vienen a la mente para describir a Marta: curiosidad, un incansable deseo de aprender, deseo de ayudar a los demás; generosidad para compartir lo aprendido; resiliencia; humildad; claridad en sus objetivos como persona y como docente que le permitió ser coherente entre su decir y su hacer; investigación basada en la experiencia que se inició con “un gran deseo de cantar”. El camino hacia ese objetivo no siempre fue lineal, en su caso, el sinuoso trayecto le producía desequilibrios emocionales que templaban su carácter, pues cada nuevo obstáculo era como un estadio que la elevaba a un nivel superior de comprensión, produciendo un nuevo nivel de equilibrio, de placer ante el nuevo logro. **Cantar a pesar de todo.** Esto mejoraba su vida cotidiana sin

saber que algún día dicha búsqueda se convertiría en el motor de su existir para investigar sobre la voz, para crear una propuesta que denominó *Liberación de la voz*.

Y puesto que una imagen vale más que mil palabras, aquí les dejo esta foto. Marta Neiros Cotarello de Sánchez con casi noventa años leyendo sobre Física Cuántica.



## Referencias

- A.A.V.V. (2010) *Investigar la experiencia educativa* compilado por José Contreras Domingo y Nuria Pérez de Lara Ferré, Ediciones Morata S.L., Madrid.
- Bourdieu, P (1999) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona
- Sánchez, M. (2005) "Liberar la voz" en *La Voz - Cuadernos del Picadero Nº 6*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. p. 4.
- Sánchez, M.; Gramajo, C. (2003) "Liberación de la voz" en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología Nº 1-2*, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Buenos Aires, Agosto. pp. 49-54.
- Sánchez, M.; Gramajo, C.; Valiente, M. (1995) "La palabra es la escultura del sonido" en *La Escalera – Anuario de la Escuela Superior de Teatro Nº 5*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. pp. 135-142.
- Sigaud Denhike, E. J. (2006) *Liberación de la voz. El método de Marta Sánchez, C. Gramajo, J. Tripiana* (dir.) Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. Sin publicar.
- Valiente, M. (1997) *Los Sonidos Interiores, contribuciones teórico-metodológicas para una preparación vocal del actor*, L. Iriondo (dir.) Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. Sin publicar.
- Vezub, Lea (2004) "Las trayectorias de desarrollo profesional docente: algunos conceptos para su abordaje" en *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (IICE)*, Número 22, pp 03-12

## **Comprender oyendo. Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la Universidad Nacional de Río Negro**

Montello, Flavia<sup>1</sup> / Universidad Nacional de Río Negro - fmontello@unrn.edu.ar

### **Resumen**

A comienzos del siglo XX se produce un punto de inflexión en las artes. Una de las características que resaltan es la de considerar lo sensorial en primera instancia y luego, sólo eventualmente, lo racional. Es en este contexto de las artes que el filósofo e investigador Rudolf Steiner (1861-1925) desarrolla la Formación del Habla / Sprachgestaltung como un enfoque innovador para el tratamiento de la voz hablada expresiva, motivado en sus observaciones acerca de la pérdida de percepción sensitiva respecto del sonido y la palabra, que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea. A partir de la investigación y entrenamiento de este abordaje se arribó a la producción artística (*Lo que no se escucha Paisajes sonoros* –Proyecto de Investigación en Creación Artística de la Universidad Nacional de Río Negro–, cuyo objetivo fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica.

### **Presentación**

“Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo”. Es una cita de Rudolf Steiner (1981: 145) a comienzos del siglo XX. El juego de palabras atrae e invita a reflexionar, justamente dejándonos guiar por ellas. Si tenemos en cuenta que en el gerundio está el modo de la acción, el postulado manifiesta que en algún momento el oír nos posibilitaba comprender y que en la actualidad –de Steiner, pero también la nuestra– la comprensión está superpuesta con la escucha. Casi que nos interesa más la información que recibimos que el cómo nos la transmiten. Steiner reflexionaba así acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje en la que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–.

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

---

<sup>1</sup> Actriz formada en la EMAD, de Bs As. Diplomada en estudios de la Formación del Habla (técnica para la voz hablada expresiva), en Suiza. Acerca de esta temática escribe para su tesis en el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes-UBA. Especialista en Docencia y Producción Teatral. Investigadora y docente de Voz y de Actuación en la UNRN, donde actualmente es Directora de la Licenciatura en Arte Dramático.

consecuencias sociales de la industrialización, con la resultante mecanización de gran parte de la vida cotidiana, la desvalorización de la producción artesanal (con lo que las artes se emparentan en gran medida) y la jerarquización de la ciencia, una de las características que resaltan como reacción es la de *la vuelta a lo sensorial, al cuerpo*. Este giro de las vanguardias, que puede observarse en las manifestaciones artísticas en general, tuvo asimismo referentes en las artes escénicas, maestros y directores que abrieron un “camino que el teatro del novecientos ha seguido para trascenderse, para ir más allá de sí mismo, más allá del espectáculo y del arte, a través de un interrogante radical sobre su valor y sobre él mismo.” (De Marinis, 2005: 181). Meyerhold, Stanislavski, Laban, Duncan, Dalcroze, Decroux, apuestan a pensar lo escénico desde un cuerpo vitalizado, no solamente como artistas realizadores y a través de sus prácticas de entrenamiento, sino también en cuanto a la llegada de la propuesta a un público que recepcione sensorialmente, incluyendo algo más que su intelecto. Antonin Artaud resulta seguramente el más radical representante de este movimiento para destronar las tradiciones teatrales imperantes. Siempre en los límites de la vida, provocador de pulsiones para atreverse a indagar en expresividades desconocidas, escondidas u ocultadas. Usará la voz en su materialidad, reivindicándola de la condena de ser exclusivamente soporte de significado.

Es en este contexto de las artes que Rudolf Steiner –quien vivió entre 1861 y 1925, y fue graduado física y matemática, luego doctorado en filosofía– desarrolla su trabajo. Será convocado como editor de la obra científica de Goethe, a partir de cuya concepción cimentará gran parte de su producción posterior, encontrando el enfoque goetheanístico muy emparentado con el suyo propio respecto de las observaciones del ser humano y la naturaleza. Goethe, además de ser escritor y poeta, dedicó extensos estudios a su interés científico en botánica, anatomía comparada, geología y teoría de los colores. El sentido que le otorga en ellos a la percepción del fenómeno implica que el observador se mantenga fiel al principio de la experiencia, sin imponérsele con presupuestos (Steiner 1985: 17), al contrario del análisis intelectual que organiza lo observado imponiéndole categorías preexistentes. Él decía que el intelecto engaña, los sentidos no. Por ello, considerará la contemplación pensante del mundo como *sólo uno* de los aspectos para el conocimiento, pero tomará también en cuenta las sensaciones e imágenes internas, las intuiciones, como fuente para relacionar saberes. Su propuesta fue reunir ambas esferas, la de lo sensorial externo con la interna de las ideas y la imaginación, denominándola “visión artística” por moverse entre ambas dimensiones. Esta mirada del mundo se presenta muy diferente a la



habitual en Occidente –materialista, mecanicista, reduccionista–, y considera las relaciones entre partes, tomando al todo como dinámico, sin fronteras fijas entre disciplinas.

Más adelante, Steiner tomará contacto con el ámbito artístico y, en particular, con el teatro. Se unirá en matrimonio con la actriz Marie von Sivers (Polonia, 1867 - Suiza, 1948), quien estaba formada en los mejores centros de la época, como lo fueron San Petersburgo y la Comédie Française de París. En compañía de ella iniciará el desarrollo de lo que devendrá en la Formación del Habla /Sprachgestaltung como un enfoque innovador para el tratamiento de la voz hablada expresiva, motivado en sus ya mencionadas observaciones acerca de la *pérdida de percepción sensitiva* –se repite este tópico epocal–. Recordando que Goethe es su inspiración, se entenderá que este método tome a la voz en sí misma, dejando que el fenómeno guíe la observación y la teoría. “La tarea del artista de la palabra consiste en despertar, en sí mismo y en su público, la percepción de las fuerzas conformadoras de imágenes que poseen los sonidos, y dejarlas actuar” (Steiner 1983: 112). De este modo se diferencia de los métodos que trabajan de forma orgánico-fonoaudiológica la respiración y los resonadores, y que eran los únicos usados en su época. Así aportó un nuevo enfoque al trabajo vocal “para volver a dejar en libertad a la efervescente fuerza vital de la palabra y elevarla al nivel del arte” (Steiner 1981: 393).

El actor y maestro de actuación Michael Chejov (1891-1955) incluyó estos contenidos en su método de trabajo (Chejov, 2016:124). La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (1926-2018), creadora y directora por años del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company, desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de la Formación del Habla, ella misma lo menciona en Texto en acción (2014: 184). Entre las características y principios destacados de esta técnica mencionaremos (Montello, 2020: 323):

- está basada en elementos constitutivos de la voz hablada expresiva:
  - identidad de los fonos
  - gestualidad del lenguaje
  - especificidades de los ritmos
  - dinámicas expresivas de la respiración
- relaciona movimiento y voz
- favorece y motiva la sensibilización de la escucha
- articula el procedimiento técnico y sensibilidad artística

En el 1º Proyecto de Investigación en Creación Artística de la Universidad Nacional de Río Negro, denominado “Creación performática: coro hablado e improvisación de atmósferas sonoras”, el objetivo fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica, a partir del entrenamiento con la Formación del Habla. Específicamente, sensibilizar al público respecto de la materialidad de los sonidos del lenguaje, creando universos sonoros apoyados exclusivamente en los elementos de la voz hablada expresiva.

Al comenzar con la investigación, iniciamos la búsqueda de soportes textuales que favorecieran el desafío de sensibilización respecto de la materialidad de los fonos. Por ello, era necesario que fueran originales en español y no traducciones. La decisión recayó en didascalias sorprendentemente poéticas, tomadas de tres obras. De allí el nombre de la producción final: *(Lo que no se escucha)*. El texto fue trabajado coralmente en unísonos, tríos, dúos y solos. Para la partitura expresiva se creó un trigrama –inspirado en los pentagramas musicales– que registra el texto y los matices vocales acordados, es decir, los momentos pautados de la creación.

Tal como en los coros cantados, la dirección está presente en escena. El código de señas, tomado del utilizado para la improvisación en percusión (Vázquez, 2013), fue ampliado, incluyendo gestos específicos para la voz hablada expresiva, en parte creados por el grupo (las señas están compiladas en un manual que actualmente se encuentra en proceso de edición desde nuestra Universidad). Este soporte permite realizar intervenciones de atmósferas sonoras improvisadas, aportando expresividad más allá del lenguaje. Todo lo producido sonoramente en este espectáculo son fonos o palabras, es decir, exclusivamente elementos del lenguaje hablado. La puesta en escena incluye un trabajo de colores y atmósferas lumínicas.

Sabíamos que nos enfrentábamos a un obstáculo fundamental ligado a la profundización de aquello que se mencionó al inicio: la valoración del plano informativo por encima de la expresividad y materialidad del sonido. Esto planteaba el interesante desafío de articular los medios para lograr poner a espectadores de hoy frente a la experiencia sensorial del sonido de la conocida y cotidiana voz hablada. Se propone una expectación que agudice la escucha sensible, re-jerarquizando los sentidos y recuperando la percepción del lenguaje más allá del contenido informativo. En este sentido, se tomaron diversas decisiones: por un lado, se eligió un texto que no fue escrito para ser escuchado, tal como lo son las didascalias, pero con la particularidad de que las elegidas poseen una belleza poética llamativa. Se podría decir –en abierta relación con los fundamentos de la Formación del

Habla– que estos dramaturgos se estaban posicionando en el punto de la sensibilidad estética, además del estricto procedimiento técnico. Otra decisión fue la de imbricar las didascalias de tres obras, dificultando una recepción lineal del texto: al inicio se describe un paisaje típicamente patagónico, en el que irrumpen personajes que se transformarán en otros, introduciendo atmósferas siniestras, vislumbrando emociones y situaciones que no terminan de definirse. La decisión referida a la espacialidad y la distribución de los espectadores, también se conjugó en ese sentido, proponiéndoles la posición de acostados y prácticamente cancelando el sentido de la vista, con toda su racionalidad.

El resultado fue *(Lo que no se escucha) Paisajes sonoros*, una producción experimental estrenada en mayo de 2019, que tuvo varias presentaciones y que para estas Jornadas es retomada, luego de la interrupción causada por la pandemia. La recepción por parte del público fue muy positiva y comprueba la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes; así como la sensibilización producida respecto de una escucha atenta y sensible, no habitual en la actualidad. Más información e imágenes acerca del proyecto y la técnica de Formación del Habla: [www.tecnicavocal.org](http://www.tecnicavocal.org)

Para concluir, una cita de Berry (2014: 292) refiriéndose a la reciprocidad entre actrices/actores y lenguaje:

Debemos proteger nuestra lengua. Nosotros, en el teatro, tenemos el deber de mantener vivo el lado imaginativo de nuestra lengua, el que expresa los sentimientos, las dudas, las preguntas, y, por tanto, la comunicación real entre la gente, pues sólo de este modo crecerá nuestra comprensión.

Sus palabras aparecen como un eco contemporáneo del ya citado pensamiento de Steiner: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo”.

## Referencias

- Berry, S. (2014). *Texto en acción*. Madrid, Fundamentos.
- Chéjov, M. (2016). *El camino del actor. Vida y encuentros*. Barcelona, Alba.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Montello, F. (2020). *La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística*. En Jorge Dubatti (comp. y ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, pp. 321-332. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst (Formación del Habla y Arte Dramático)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926) Traducciones de citas: Flavia Montello.
- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung (Método y sustancia de la Formación del Habla)*. Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924) Traducciones de citas: Flavia Montello.
- (1985) *Principios de gnoseología para el concepto goetheano del mundo*. Buenos Aires: Epidauro Editora. (1° edición: 1886)
- Vázquez, S. (2013) *Manual de ritmo y percusión con señas*. Buenos Aires: Atlántida.

## Intercambio posterior a la Mesa 3

(Organización escrita de la desgrabación)

- **Nora Pessolano (moderadora):** Vamos a utilizar dos minutos para ver un video que nos trajo Rubén (Maidana).

*(Se proyecta un video)*

- **Rubén Maidana:** Es la presentación de una publicación que quería traerles para compartir con ustedes, pero no llegó la edición a tiempo. Recopila un ciclo de charlas donde estaban Flavia (Montello), Gabriela (Psenda), Gemma (Reguant Fosas), Silvia (Quirico), compañeras de la RESAD de España, como Begoña Frutos, Cristina Bernal y Sol Garre, y una mexicana, Georgina Flores. En pandemia, en el 2021, la intención inicial era simplemente generar un espacio de charla entre nosotros, de compartir experiencias docentes, y fue muy hermoso y ahora se va a materializar en un libro. Cuando fueron las Pre-Jornadas<sup>1</sup>, Jorge Dubatti decía que no hay libros sobre formación vocal ya que hay una vacancia. Acá se hizo la transcripción textual de las charlas y mi universidad puso el dinero para hacer las publicaciones, primero en papel y luego en PDF. Hay enorme cantidad de información, cada una de ellas cuentan su abordaje, sus inquietudes, fuentes bibliográficas, técnicas que yo no conocía. De hecho, hay gente que recién acá conocí presencialmente, entonces es enorme la felicidad que me produce este encuentro.

- **Moderadora:** ¡Gracias! Abrimos el espacio para las preguntas. Ha sido muy gratificante, muy impactante, ver el trabajo de los compañeros, ¿alguna inquietud?

- **Participante 1:** Yo tengo una pregunta para Rubén (Maidana). Cuando vos hablás de las estrategias didácticas, en el power point que nos mostrabas, que estaba muy sistematizado, lo que vos explicaste es que Marta Sánchez no escribió ningún método. Entonces, ¿es algo que vos organizaste?

- **Rubén Maidana:** Lo organizo yo, lo organiza Ernesto Sigaud a partir de presentar su tesina de licenciatura, de la que fui jurado. Si bien ahí hay un endiosamiento de la maestra, en algún punto refleja lo que era Marta para muchas de las personas que la conocimos. Yo hice algunas entrevistas –voy a ver si en algún momento puedo armar algo con eso– donde ellos dicen “Marta era una chamana, estaba cuatro años haciéndote mover...”. Bueno, a ella no le importaba en definitiva el ejercicio en sí mismo, era otra cosa lo que le interesaba.

---

<sup>1</sup> Evento virtual, 30/8/22: <https://vozzornadas.wixsite.com/la-voz-en-escena/about-2>

Dicen que estaba en un rincón mientras alguien fonaba, escuchaba algo e iba y tocaba una columna o que sonaba algo y decía “esta persona casi se muere ahogada” y “sí, yo en el parto” o que sintió ruido metálico en la fonación de alguien y era que tenía un audífono no declarado y Marta lo percibía. Lo que quiero decir con este tipo de cosas es que habla de alguien con una atención puesta en algunos lugares que tienen que ver con lo que le interesaba a ella. Ella encontraba relaciones. La sistematización, la intención de ponerle nombre es nuestra. En un momento dijimos “tenemos que ser los responsables de que esto quede escrito” y es muy complejo, porque hablar de la voz es muy complejo, es multidimensional, involucra tantas cosas... encima cuando pensaba en alguien como Marta, decía “desde dónde, cómo, qué cuento”, que le daba de comer a una linyera, que la ayudó a encontrar asistencia médica y eso le permitió que se sintiera empoderada... eso era liberar la voz para ella, era todo un conjunto de cosas que no iban dentro del sistema. De hecho, yo entiendo que en la escuela de titiriteros ellos trabajan con la Educación por el Arte, tres años con el mismo grupo, son veinte alumnos que ingresan y todos los profesores están tres años con el mismo grupo. Creo que ahí Marta podía hacer su trabajo. En nuestra facultad es otra cosa porque año a año cambian los alumnos. Eso que ella encontraba en espacios casi no formales, por fuera de las instituciones, le permitía hacer cosas, que la gente ni sabe cómo las hacía.

- **Participante 2:** Yo tengo un comentario, más que una pregunta. Me quedé sintiendo esta cuestión de las sonoridades de las letras y recuperar lo sensorial, vinculándolo con las cuestiones de género por la importancia del nombre.

- **Flavia Montello:** A mí lo que me resuena de lo que decís es una experiencia de cuando empecé a estudiar esta técnica de la Formación del Habla. La conocí en talleres, en Buenos Aires, y cuando quise saber más para estudiarla como formación, no estaba la posibilidad y me fui a estudiarla a Suiza. Pero en aquellos primeros talleres hubo un ejercicio del nombre: poner gestos establecidos para cada uno de los fonos y probar cómo se movía el propio nombre. Y era muy interesante porque se forman como esculturas de aire. Qué forma tenían los diferentes nombres –por lo menos a través de esos gestos– era como presentarse de otra forma, o sea, no decir “Flavia”, sino hacer (hace los movimientos), ese sería mi nombre. Meterse a través del nombre, que es algo tan propio y conocido, meterse en esos gestos de los fonos. Pero estás abriendo una puerta a nivel de los géneros... una cosa que sí te puedo decir es que como estas sensaciones están en todos los lenguajes, es como trabajar con los elementos del lenguaje y ahí tampoco hay diferencia de género, o

sea, estás hablando desde la base, con lo que conformamos el habla. Como ir a un lugar en el que nos encontramos todos, todas y todes.

- **Rubén Maidana:** Igual vos estás planteando, si yo digo Rubén y no me identifico con ese nombre, con esa sonoridad ¿eso es lo que estás pensando?

- **Participante 2:** Yo hablo como relacionando algunos de los conceptos. En el lenguaje también, cómo la O o la A tienen un género, más allá de la cuestión de las resonancias anatómicas... (*inaudible*).

- **Ariel Aguirre:** Si puedo aportar algo, en una de las clases el maestro Antonio (Ocampo) nos decía que el nombre propio es el sonido más dulce que puede escuchar una persona. Es cierto cuando ese nombre te identifica, pero cuando no, puede ser tal vez el peor sonido que vas a escuchar. Ese nombre tiene una cuestión conceptual, hay una información que va por el lado consciente, pero hay otro canal de información que va por el lado inconsciente y que tiene que ver con la sonoridad. No tiene que ver ya con lo material, con forma, es algo más inaccesible y que llega a lugares profundos del ser humano. Provocan cosas que tienen una dimensión corporal, que tienen una dimensión emocional, mental, histórica. Eso está presente en el nombre y en todo el significado de por qué te pusieron ese nombre, por qué elegiste ese nombre, cómo te resuena a vos ese nombre, es muy importante.

- **Participante 4:** Se me viene algo en relación a la pequeña práctica que tenemos con la Formación del Habla que tal vez es interesante compartir. Trabajar con las vocales y las consonantes te ayuda a pasarlo por el cuerpo. Tal vez recuperar esa dulzura o esa sensación... Así como el nombre que te dieron tu mamá o tu papá lo escuchaste y lo pasaste por tu cuerpo durante mucho tiempo, el hecho de pasar por el cuerpo desde los fonos, ese otro nombre creo que seguramente te deben pasar otras cosas. Así como necesitás tatuarte algo para que quede en tu cuerpo como un registro, es una manera también de registrar en el cuerpo y en una memoria que no solamente va a ser sonora, sino también integrada... me parece que podría llegar a ser algo súper interesante probarlo.

- **Moderadora:** Bueno, muchas gracias por venir, muchas gracias a ustedes. Un aplauso.  
(Aplausos)

## Plenario final

(Organización escrita de la desgrabación)

Se pronuncian numerosas personas agradeciendo, poniendo énfasis en la alta calidad de las Jornadas.

- **Participante:** En nuestros planes de estudios (Teatro, UNRN) hay materias optativas – dentro de la licenciatura– que hablan de dramaturgia de la diversidad. Aquí Ariel habló de la Ley Micaela como obligatoriedad y que todos los empleados del Estado deben pasar por la Ley Micaela. Y a nosotros estudiantes nos pasa que dentro de la universidad nos encantaría tener más.

- **Gabriela Psenda (participante - UNCuyo):** Quería decir algo, sobre las instituciones ¿qué son, cómo se forman? Yo trabajo en una institución y no la entiendo en su lógica. Lo que creo es que las instituciones son un tejido, que las ejercen las personas que las ocupan. Lo que está sucediendo aquí parte del deseo y voluntades de personas singulares, pero que también trabajan dentro de ese tejido institucional. Pienso en el empoderamiento, que no solamente es empoderarse para pedir cosas que necesitamos, sino también para poder realizarlo. Pienso también en las ponencias a lo largo de los días, personas que lo están haciendo y poder tomar la posta. Si es una necesidad, empezar a mover los hilos para que las cosas sucedan. Me voy con ganas de volver a trabajar en mi institución. Probar con mi grupo, que siempre ha sido mi espacio de alimentación y de intercambio. Redes de grupos. Por ahí es momento de encontrar esos huecos y meterse, así como eso que estuvimos trabajando de que “a la voz le gusta el espacio”, de trabajar los espacios internos: ¿cuál es el espacio interno de la institución que yo estoy habitando? y que yo voy a mover los hilos. ¡Gracias!

- **Ariel Aguirre (invitado):** Donde yo trabajo –ya sea el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o Provincia o Nación– existe un curso virtual para empleados estatales, pero sigue siendo una elección. Es obligatorio, pero no se cumple porque nadie lo fiscaliza. Debería ser fundamental para quienes trabajamos con gente. Y también entender que empieza a haber movimientos en la sociedad que son reivindicativos y que están ahí presentes. Se habla de diversidad funcional, sexual, se habla de espectro y no “lo normal”. Todos tenemos capacidades y no son iguales, por eso se habla de espectro y no de discapacidad. También el tema de la vejez, la vejez y lo sexual. Creo que haciendo teatro y tocando esos temas,



para mí el teatro tiene una función social. Más allá de qué tema toque o cómo lo trabaje, también es eso.

- **Gustavo Bendersky (participante - actor, director, Paraná):** Tenía ganas de compartir una mirada general sobre las Jornadas que tiene que ver con la relación entre el hacer y las instituciones, la universidad. Porque yo no trabajo en ninguna institución, sólo en grupos teatrales, y muchas veces hemos tenido discursos extremadamente críticos hacia lo académico incluso acá, en tanto y en cuanto se han traspolado determinadas epistemologías, pedagogías, con bastante poca problematización. Se ha traspolado de las ciencias “duras” a lo artístico, sin poner en consideración la singularidad única que tiene el proceso artístico. Y muchas veces aparecen imposibilidades muy fuertes de poder encuadrar procesos creativos y de aprendizaje dentro de cuatrimestres, parciales, finales, evaluaciones. Sin embargo, paradójicamente –y a la vez no, si uno lo mira con una perspectiva más amplia–, las Jornadas como evento aparecen extremadamente virtuosas, en el sentido de que logran partir de la institución para generar un espacio que pone en discusión un montón de prácticas académicas, institucionales. Yo percibía eso con mucha claridad en las charlas, los espectáculos. Desde la propia universidad poner en discusión algunas cuestiones. Y eso no se da por azar, se da porque hay una intencionalidad y una dirección. Yo particularmente estoy en un proyecto de investigación con Flavia (Montello) porque ella me invitó e hicimos todo un trabajo para que me acepten –cosa que fue todo un logro con mi único título de secundario, mi bachillerato pedagógico rural–, y así como estoy yo, otras personas y las charlas, que hacen poroso ese espacio. Somos herederos de la Reforma Universitaria del ‘18, gente que fue capaz de pensar más allá de lo dado. Por qué no puede estar en un proyecto universitario alguien que sólo tiene un título secundario, o por qué no puede haber una charla sobre la vocalización mapuche. Son prácticas que amplían lo posible, lo dado, y eso me da mucha esperanza frente a situaciones que descorazonan, “qué difícil, qué cerrado, qué burocrático, qué cristalizado”. En estas Jornadas sentí un vínculo muy vivo entre la práctica y lo universitario, que no debería estar escindido, debería haber más canales y más fluidez en el intercambio.

- **Flavia Montello (organización - UNRN):** Yo pienso que las instituciones estatales, no sé qué pasa en otros países, pero tenemos que tener mucho ojo porque las instituciones las hacemos nosotros. No quiero ponerme moralista, pero en este país hay un virus de criticar al Estado y así nos vamos “al tacho”. Y ahora está pasando eso, es un momento horrible en el país y nos sentamos a mirar lo que pasa y cómo “el país” se va al tacho. Quienes estamos en lugares donde queremos que cambie algo, por ahí tenemos que hacer un

esfuercito y ver si pasa. No sentarnos a mirar los límites, sino correrlos un poco porque muchas veces se puede. En mi opinión, eso es fundamental y en estas Jornadas lo estamos viviendo claramente. No fue fácil organizarlas, para nada. Nunca nos dijeron que no, pero hubo que poner mucho esfuerzo para realizarlas. Sacábamos las cuentas con el equipo y los números no daban. Entonces sólo era posible si las personas invitadas se pagaban los pasajes, ¡y lo hicieron! Gran parte de las modificaciones tienen que ver con no sentarse a mirar cómo todo se derrumba.

- **Antonio Ocampo Guzmán (invitado - Northeastern University, Boston):** Quiero agradecer. Me voy muy renovado. Hace muchos años tuve la oportunidad de conocer a Cicely Berry. Le estaban haciendo un homenaje y estaban contando su vida y su historia, y ella paró a las mujeres que estaban hablando y les dijo: “Gracias, pero no es necesario que digan tantas cosas porque el sentimentalismo es el privilegio de los ricos”. Ella fue toda la vida una socialista. Eso es muy interesante porque mi experiencia viene de los Estados Unidos –que es muy colonizante– y eso es ser testigo de una cultura que está basada en el miedo, pero de lo que no se habla es del amor, tenemos vergüenza del amor y nos descorazonamos. Pero se puede “recorazonar”, y es lo que me ha pasado esta semana. Mi corazón está más abierto desde el sur y yo creo que es importante para mí esta reflexión: no sentirme avergonzado de cuánto amo, de cuán grande es mi corazón.

Lo segundo que quiero decirles es que estos viajes no es necesario hacerlos solos/solas/soles porque estamos en la época de la globalización y fue el Zoom que nos conectó y es un avión que llega y ya está. Quería compartirles que hace años soy consultor para el Centro de Estudios de la Voz en México ([ceuvoz.com.mx](http://ceuvoz.com.mx)) y allí hay mucho intercambio, talleres, recursos, gente muy linda que está haciendo labores parecidas o no a las que hacen aquí. Les recomiendo que les echen un ojito, que es gente muy hermosa. Y también soy el presidente de la Asociación de Profesores de Voz, Vasta, que está en los Estados Unidos ([vasta.org](http://vasta.org)). Por ahora todo lo que se hace en Vasta es en inglés, pero estamos intentando abrir a espacios más globales. Tenemos una conferencia todos los veranos, la próxima se hace en julio, en la península de Baja California en México y están todos invitados. Yo soy el primer presidente no nacido en Estados Unidos. Tenemos una colección de escritos que están a disposición de todo el mundo y eventualmente vamos a hacerlo en otros idiomas, y para mí sería muy lindo que el primer idioma en el que se publicase sea el mapuzungun, no el castellano ni el francés.

No sé qué les pasa a ustedes, pero yo quisiera cambiar la palabra “carrera” por “caminata”, porque las carreras cansan. Lo segundo es una encrucijada, también a nivel profesional,

de la gente con la que he trabajado en Estados Unidos que está más relacionada con el mundo de la práctica que con la teoría. Hay un divorcio entre praxis y teoría. No tenemos marcos teóricos para afianzar lo que hacemos a nivel práctico. Lo cual es muy bonito porque la dicotomía entre la mente y el cuerpo se va al carajo, pero veo que ustedes están muy comprometidos con los marcos teóricos dentro de la práctica. La práctica tratada como una investigación. A mí la palabra investigación –sobre todo en inglés– me suena asustadora, pero poco a poco va cambiando esta idea y lo que he reconocido en estos días, gracias a ustedes, es la idea de que los marcos teóricos pueden ayudar a que mi práctica sea más clara, más justa, más inclusiva y menos charlatana. Porque es muy fácil dar tres ejercicios y ya está, se divierte uno ¿y... qué queda después de eso? Así que escucharles, ser testigo de sus aventuras y sus complicaciones, me ha hecho mucho bien y les quiero agradecer.

- **Favio Shifres (invitado - UNLP):** Además de agradecer, quiero decir lo que dije al principio de mi charla: yo me sentía un poco outsider de esta convocatoria porque soy músico, no trabajo con la voz. Pero me doy cuenta por todo lo que ha ido saliendo, me hace pensar... Alguien dijo que Bariloche fue fundado sobre un genocidio y en realidad creo que es momento de que tomemos conciencia de que todos hemos sido construidos, por lo menos, sobre los tres grandes genocidios del siglo XVI: el genocidio indígena, el genocidio afro y el genocidio de las mujeres europeas que mandaban a la hoguera. Eso conformó la manera de pensar que tenemos, las categorías a través de las cuales pensamos, entre esas está la categoría de arte y la categoría de LAS artes (el teatro, la música, ...). El otro día las chicas hablaban de si existe un teatro mapuche. ¿Y por qué tenemos que pensarlo desde ahí? Desde esas categorías que están solidificadas sobre el genocidio. Por qué no pensar desde las categorías de la praxis, ir y ver qué piensan los que hacen sobre lo que hacen. Es el más grande defecto de la academia: por qué vamos nosotros a enseñarle a los otros lo que son. A mí me parece que todo lo que se habló en las ponencias tiene que ver con estas tensiones que existen al interior de la academia y que emergen en, por ejemplo, los planes de estudio, o las tensiones en las que estamos inmersos viendo como todo “se va al tacho”, pero que también nos duele por ser parte de eso. Pensaba que, si ustedes están haciendo una revisión del plan de estudios, tienen la oportunidad de revisar el fundamento y empezar a cuestionar esas categorías que organizan el plan como, por ejemplo, las asignaturas. Si vamos a generar una asignatura sobre diversidad estamos condenando a que las otras asignaturas no incorporen la diversidad en su pensamiento. Entonces cómo repensar estos contenidos para que las carreras –palabra que tampoco me gusta– deban incluir, sin fomentar en esa inclusión la fragmentación del conocimiento a la

que nos ha llevado el pensamiento moderno. El disciplinamiento de la disciplina sería, y estamos cada vez más disciplinados en la subdisciplina de la subdisciplina de la subdisciplina. Cuando llenamos los formularios de los proyectos de investigación llega un momento en que ya no sabés qué poner y resulta que está todo en compartimentos, y eso es la lógica del pensamiento racionalista empirista del siglo XVIII, que no tiene nada que ver con otras experiencias de vida. Hay pueblos donde no existe el concepto de voz cantada porque toda la voz es cantada, no existe la dualidad con la voz hablada. Como estamos muy armados en el dualismo nos cuesta ver los espectros y reconocer que los dualismos son artificiales. Me parece que tienen una oportunidad para pensar eso. En la facultad donde yo trabajo, después de más de 100 años de Facultad de Bellas Artes, logramos sacarle el “bellas” y eso es algo, avanzamos como 2 siglos. Espero vivir para cuando logremos sacar el “Artes” y encontremos un término que nos represente mejor. Hace unos 15 años se creó en la facultad la carrera de Música Popular. La creación de esa carrera nos privó de la posibilidad de hablar de qué es la música y resignificar los contenidos de las otras carreras. Ojo cuando modificamos los planes porque podemos pensar que hacemos algo de avanzada y en realidad estamos poniendo un dique a todo este pensamiento.

- **Sebastián Fernández (participante - UNT):** Quiero agradecer a la organización porque estas Jornadas fueron impecables, enormes, hiper bien organizadas (aplausos). Quería compartirles la experiencia en Tucumán. Hemos cambiado los planes de estudio después de la creación de las carreras –profesorado y licenciatura en teatro–, que se habían creado entre el '84 y '87 y ahora hemos logrado modificar los planes, tras muchísimas resistencias y temas internos que sabemos que existen en las instituciones. Hemos dado un paso adelante en esta cuestión de la planificación de espacios de integración, con nuevas discusiones que se plasman en cátedras y nos ha pasado lo que se plantea acá: las resistencias que existen en el interior, por un lado ha llevado a que sea muy difícil llevar a la práctica el plan de estudios como estaba pensado, con sus discusiones, con el espesor de esas tensiones culturales que poníamos allí. Y, por el otro lado, se resolvió operativamente realizarlas por extensión a las materias. Saber que un plan de estudios es una oportunidad de dar discusiones, pero también saber que una vez que eso se plasma en un curriculum formal, explícito, la forma de volverlo carne y práctica es otro camino, no se resuelve con lo curricular, a veces puede suceder lo contrario. El camino no se detiene ahí, hay que seguir trabajando en esas cosas que aparecieron en las ponencias y me han hecho pensar mucho en los gestos mínimos y en estos ámbitos de discusión, que van más allá de la pared de una cátedra. Por el otro lado, decir que me parece sumamente interesante la curaduría de

las Jornadas que tuvieron muchos elementos aparentemente heterogéneos y diversos, pero también con muchos puntos en común y sus tensiones propias. Me parece que para la conversación y para mover el pensamiento estuvieron muy bien diseñadas. En ese sentido me parece bien pensar en una continuidad de trabajo en red, que vaya más allá de las instituciones. Williams habla de “estructuras del sentimiento”, me parece interesante ese concepto de decir: hay un sentir que se va configurando, muy posiblemente con más gravitación en el mal llamado “interior del país”. No es casual, hay mucha representación de las provincias en estas Jornadas. Pero más allá de la pertenencia puntual, geográfica, de cada uno, hay un pensamiento corrido del pensamiento metropolitano. Entonces creo que está buena la constitución de redes, de conversación, de discusión, que nos permitan sentirnos en comunidad e ir construyendo ese cambio en la estructura del sentimiento que se va generando, que en algún momento cuajará en una institución, en una cátedra, en cosas más formalizadas, pero por lo pronto este sentir es muy importante. Es muy importante que se genere una red, que tenga continuidad y yo por mi parte me llevo mucha riqueza de este encuentro. Muy entusiasmado con la idea de volver a mi lugar y poner en juego otras cosas. Cuando no nos encontramos, como en la pandemia, nos empezamos a desinflar en nuestras cátedras y nos empezamos a repetir y aburrir. Volvemos revitalizados a nuestros espacios de trabajo, así que muy agradecido con todo.

- **Adrián Porcel de Peralta (organización - UNRN):** Dos cosas puntuales: por un lado, agradecer esta polifonía que tuvimos en estas Jornadas, sostener estas diferencias y matices y tonos que hacen que uno se enriquezca simplemente por el contacto. Una de mis insistencias fue la venida de Favio porque tenemos como texto de la asignatura este concepto de colonial-decolonial y esto me parecía estructurante de las cosas que se venían hablando. Su texto me parecía muy bien fundamentado y creo que fue interesantísimo para todos.

Por otro lado, pensar los planes, estamos en medio de eso, incluso los estudiantes pensando qué producimos. Nosotros además estamos generando nuevos profesores que van a ir a multiplicar y reproducir lo adquirido, por propia voluntad y por lo que nosotros intentamos hacer para que eso suceda. Y esas voces también pueden tener tensiones, en el sentido de decir: “esto no me sirvió, o sí me sirvió, pero tendríamos que pensarlo distinto”. Entonces coincido en lo que dice Favio: no pensemos que el cambio de plan va a funcionar si no nos hacemos cargo de lo que estamos produciendo, estudiantes, profesores, personal de la casa. Esto de vivir en este confort, hasta sintiéndolo como un confort artificial, acostumbrándonos, aburguesándonos y sintiendo que este es nuestro estatus. Cuando

tenemos que ir a una escuela nos encontramos con pibes que no desayunaron o almorzaron, y ¿qué les estamos diciendo? Me parece que el trabajo va más allá. Siempre decimos que cantar es como tocar el alma y el actor intenta hacer escena para conmover, movilizar, hacer pensar. No es una cuestión de ajustar para mañana, sino que ya hoy estamos salpicando –me gustó esa palabra que apareció en una de las ponencias–, estamos generando entes reproductores, somos reproductores de ideas colonialistas, xenofóbicas. Yo en mi familia he tenido la fortuna de evidenciar el respeto por los pueblos originarios. Para mí son mis hermanos, mis compañeros, mis colegas, son la gente con la que me crié. No sólo los pueblos originarios, sino todas las condiciones. Hay gente en mi familia que militó por eso, pero también hemos sido parte de esa cultura del maltrato y a veces se nos escapa. Yo, siendo como soy y habiendo elegido lo que soy, he tenido que deconstruirme y sigo trabajando en eso. Es constante la reflexión, YA estamos en esto. Las Jornadas nos iluminaron en ese sentido, me parece.

- **Participante:** Pienso en lo que dijeron en una ponencia: qué lindo sería estar años con un profesor, que si eso siguiera aprenderíamos tantas cosas. Me parece que este cambio viene del deseo de hacer y qué lindo que compartamos este deseo y se puedan hacer estas cosas, se hagan cambios en la carrera para seguir avanzando. Me pareció interesante que esté todo tan conectado con lo que estamos viendo en las materias, hay algo en la carrera que creo que está muy bien hecho y es que está todo super conectado, las lecturas, venimos acá y son cosas que hemos leído y entendemos. Esto que decías que estás alejado por estar en la música, pero hay algo en el arte que conecta todo. En qué punto podemos diferenciar la danza y el canto y el teatro, porque lo que hicimos acá fue todo eso junto. Qué bueno sería hacer una materia enorme, un trayecto con todas esas disciplinas. Cuando uno se siente tan apasionado con esto dan ganas de ver qué se puede hacer y compartir. Se empieza a ver no como una carrera, sino como una trayectoria, cada uno tiene un proceso que me parece que está muy bien tenido en cuenta.

- **Participante:** Veo que un buen punto de encuentro es que busquemos resonar en otro cuerpo, sea a través de un instrumento o nuestras voces, busquemos llegar a esa otra persona por medio del sonido. En varias técnicas que he visto, un punto en común es deconstruir el malestar que la sociedad nos produjo a través del sonido. Cómo el sonido nos va liberando de las trabas que nos formaron y a partir de eso podemos liberar nuestra voz. Decir las palabras justas para no confundir las cosas, no es lo mismo decir: “cerrar la boca”, a decir: “juntar los labios”. Son dos conceptos totalmente distintos.

- **Participante:** Este año empecé a entrar a las escuelas, así que me estoy planteando un montón de cosas, entre esas, la voz, por mi experiencia personal. Antes ni siquiera hablaba. Para seguir creciendo y llevando a las escuelas acá estoy, tomando nota. Quería compartir una palabra que aprendí en mapuzungun, en un trabajo que hice para descolonizar el conocimiento, acá en la institución. Acá hay una universidad que es la del Comahue y esa palabra significa “ojo/s/claro de agua”. Me parece muy significativa traerla acá como un ojo de agua, donde el agua está quieta y podés ver bajo la superficie, y si tirás una piedra podés ver esa expansión, que es como podemos ver a la voz: como una expansión del propio cuerpo. Entonces, qué importante es poder llevarlo a las escuelas desde esos lugares. La carrera forma para secundario y para nivel superior, pero los adolescentes tienen esa energía super revolucionaria y si, en vez de aquietarlos como se hace, se les lleva estas cosas, se prepara para contener, se pueden generar cambios. Por eso estoy acá.

- **Participante:** Las Jornadas me parecieron muy significativas y resignificativas. Soy egresado y participé otros años de Encuentros de Reflexión y Práctica Teatral, hasta el 2014. De pronto hubo un lapsus y ahora fue volver a conectar con ciertas partes adormecidas o quietas que empezaron a encenderse de vuelta. Lo cual me parece muy importante, un encuentro tiene que movilizarnos de alguna manera, salir del letargo. Quería hablar como profesor que trabaja en colegios y pensaba en varias cosas que surgieron. Miriam (Álvarez) respondió en su participación cómo se piensa el teatro y si había teatro mapuche, si se llama teatro, si entra en las categorizaciones de ahora, si era ceremonia o teatro. Me puse a pensar en cómo en nuestras formaciones disfrutamos un montón y después queremos compartir lo que hacemos, entonces llegamos a otros lugares y terminamos colonializando, sin querer, diciendo: “Yo vengo a enseñar teatro”. Y muchas veces pasa en las comunidades secundarias que no consumen teatro. Entonces, de qué forma de vinculación expresiva podemos hablar. Además, me llevé mucho de las ponencias, y también del taller de Gemma me llevo la amorosidad, el cariño, la contención, las ganas, la pasión. A veces en el espacio institucional académico se piensa que hay cosas más importantes. Creo que el encuentro es lo más importante, construimos en base a eso.

- **Participante:** Me cuesta hablar, por eso estoy en la carrera, me invade la emoción. Yo vengo del nivel inicial desde los 18 años. Vengo de una familia que se identificaba con las poblaciones sometidas y sin embargo convivíamos, jugábamos juntos. Bariloche me resultaba chico y me fui. Al volver me di cuenta de que me gusta el espacio, pero no me gusta la estructura-escuela. Entré en crisis muchas veces, y sin embargo, después de compartir con mapuches, me pareció una experiencia muy valiosa seguir abriendo espacios

así y no desde una estructura tan rígida. Me recibí como profesora y siento que tengo una disociación: me recibí dentro de una mirada crítica y con matrices muy rígidos desde la infancia. Entonces me parecen muy valiosos estos espacios, la continua formación y también el tema de qué se hace con los viejos.

- **Ariel Aguirre (invitado):** Quiero destacar la tarea de los organizadores porque fue un encuentro diverso, sin condicionamientos. Trabajé 9 años gratis en una universidad pública y cuando empecé a cobrar me dijeron que no hablara de ciertos temas y no enseñe lo que estaba desarrollando en ese momento. No me renovaron el contrato. Fue en un ámbito de profesores, no por orden del rectorado, fue en ámbito de la cátedra, de la dirección de la carrera. Entonces encontrarme en un ámbito académico donde no se puede decir lo que uno hace y trabaja, no es poco. Donde se puede usar el inclusivo sin que te llamen la atención—no se olviden que en la Ciudad de Buenos Aires está prohibido en el ámbito educativo—. Me parece un evento fundante muy poderoso en ese sentido, que no va a quedarse acá. Por otro lado, mencionar que con Antonio tomamos los talleres de ambos y, sin que nos lo planteáramos, se hizo un diálogo entre los trabajos y eso fue muy enriquecedor. Parecía que se alejaban los caminos y después se volvían a juntar, fue así todo el tiempo y fue muy placentero, y eso me reafirma que el conocimiento no es absoluto. No lo tiene una sola persona, cátedra o institución, se construye con otros en el contacto y es dinámico. Ser docente, estudiante, ponente y espectador a la vez y cambiar de forma dinámica entre uno y otro rol fue muy enriquecedor.

- **Participante:** Este encuentro me transformó para bien. Yo trabajo con infancias donde habilitamos la voz desde el juego, desde la propuesta de los niños, en busca de su identidad y de que su voz sea escuchada. Me voy pensando que el taller tiene un nombre que ahora me queda mal porque es “para la inclusión de las infancias”. No los estamos incluyendo en ninguna estructura, solo estamos escuchándolos y vamos a jugar con ellos, ni siquiera vamos a enseñar. El nombre viene instalado y me voy con la cabeza en deconstruir eso. Deseosa de que estos encuentros sigan. Gracias!

- **Marcelo Comandú (invitado - UNC):** Me pareció muy interesante poder tomar talleres con estos dos grandes maestros (Aguirre y Ocampo), que me hicieron pasar por lugares muy distintos con mi voz y mi cuerpo. Tomar sus perspectivas y sus formas de trabajo, que son maravillosas. Es importante repensar la propia práctica, pero no siempre sucede porque no siempre está la disponibilidad o se siente que están las fuerzas. Parece que tiene que suceder algún movimiento para que eso se habilite y fue lo que me pasó. Me voy con cosas para trabajar en Córdoba, para repensar y crecer. Creo que para eso son estos encuentros,



cumplieron su objetivo. Fue hermoso compartir las ponencias, ver cómo desde la voz se puede irradiar a lugares tan diferentes de investigación. En este encuentro más que en otros. No hemos hecho muchos encuentros en estos 10 o 15 años, pero algunos hemos hecho y a éste lo sentí más diverso, en el sentido de los lugares que se puede acceder a través del trabajo de la voz. Cómo desde la voz se puede ir asociando con otras áreas, la antropología, la sociología, la filosofía, además de la fonoaudiología y las prácticas teatrales.

- **Emilia Zlauvinen (participante - UNC):** Quería mencionar varias cosas: por un lado lo que se dijo sobre la reforma del '18, que somos los herederos, tengo un cierto orgullo cordobés. Una gran parte de la universidad también estamos en el teatro independiente. Creo que ahí también hay un espacio de resistencia, en ese ámbito estatal como dijo Flavia (Montello), de no quedarnos afuera y mirar, de ser parte. La Universidad de Córdoba tiene un movimiento estudiantil sumamente fuerte y ahí es de donde pude ser partícipe de los cambios. La participación de los estudiantes en esos espacios afirma que mirar desde afuera no aporta demasiado. Y otra cosa, la consigna final que dio Antonio (Ocampo): "¿Qué confirmás?". Confirmo en habilitar el espacio de escucha, gracias a ese seminario y a otros espacios más. En un espacio de voz, habilitar la escucha. Cada uno trajo un pedacito de su historia y nos van resonando. Hay un concepto de una investigadora mexicana que habla del "respectador", como un espectador al que le reverbera aquello de lo que es partícipe, y eso me pasó en estos espacios. Y todo lo que tiene que ver con las problemáticas propias del lugar, las compañeras (Anahí Mariluán, Miriam Álvarez y Lorena Cañuqueo) que trajeron el mapuzungun, que me parece maravilloso con las palabras que nombraban, que quedaron ahí. ¡Que abrieran las Jornadas con Anahi (Mariluan) cantando! En Córdoba (es una teoría de la que no pude encontrar confirmación) parece que tenemos en nuestra tonada lo que queda de la forma de hablar de los Comechingones. Hay algo que queda reverberando y aquí con el mapuzungun me lo han recordado. Allá en la universidad nunca hubo un espacio de inclusión. Y al mismo tiempo estoy aquí gracias al subsidio del equipo de investigación, de mi relación con el Estado, con la universidad.

- **Miriam Álvarez (invitada, UNRN):** Quiero recuperar la reflexión sobre la categoría de teatro. Esto de pensar en teatros como propone Dubatti, nosotros proponemos hablar de prácticas escénicas, puntualmente prácticas escénicas mapuches contemporáneas. Los organizadores habilitaron la discusión en clave de género y en clave étnica. Acuerdo con el planteo de los tres genocidios, pero necesito decir que nosotros vivimos muy presente la problemática de nuestro pueblo. Andar hoy con esta cara en Bariloche nos estigmatiza

como mapuches terroristas. Gracias al gobierno de Macri tenemos un nuevo estigma hacia nuestro pueblo. Me gustaría que pudiéramos pensar entre todes cómo generar que estemos involucrados. No sé si en clave género pasa lo mismo, pero en clave étnica pasa que se termina quedando en un lugar paternalista y se ve a los indígenas como “pobrecitos”. Esa actitud de sensibilidad también termina generando cierta pared y se piensa que “el problema es de ellos, si puedo los ayudo”. Cómo generar que podamos involucrarnos todes, porque nos atraviesa. Yo no hablo mapudungun, soy mapuche y trabajo en la universidad dando Didáctica del Teatro e Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano. Desconozco la técnica vocal, tuve mi formación como actriz y aprendí muchísimo en estos tres días. Pienso: qué podrían aportar ustedes que son especialistas en el tema y nosotros desde nuestra mirada desde lo mapuche podamos trabajar en ese sentido. No sé si serviría una cátedra sobre prácticas escénicas mapuches contemporáneas, si se volvería un nicho, o trabajar juntas. Hace poco tiempo pasamos a ser Escuela de Artes, antes pertenecíamos a Humanidades. Discutimos pros y contras, no sé si está bueno que nos separemos, aunque ganemos identidad, pero si nos separamos terminamos siendo un nicho. No tengo la respuesta pero quiero estar atenta a eso.

- **Participante:** Aprendí muchísimo de lo que es la voz. No solo en el ámbito escénico, como técnica, también un gran conocimiento de la voz como identidad. Luego de compartir en los talleres, charlas en la pausa de café, ponencias y espectáculos, me quedé con ese concepto de voz como identidad. Ayer le decía a Gemma (Reguant Fosas) que esto de trabajar la voz como experiencia única de cada individuo, aunque estemos haciendo una misma investigación, los resultados y los procesos de cada uno son completamente distintos. Valorar la individualidad de cada uno me parece clave. También rescatar el énfasis que se hizo en lo humano, hay pocas técnicas vocales escénicas y todas rescataron lo humano. Yo creo que lo lindo del arte es lo humano, si nos quedamos en la técnica somos máquinas. También darle voz a colectivos que han sido silenciados por muchísimo tiempo y hoy en día también, y que esté este espacio de cuestionamiento, desde la institución plantear un cambio. Es muy fácil quejarse, pero la cosa está en el accionar y creo que empieza en cuestionar lo que te rodea y lo que tenés adentro, y a partir de ahí comenzar a accionar. Es muy inspirador ver tanta gente con ganas de cambio.

- **Participante** del taller Roy Hart relata experiencia (Silvia Quirico no pudo quedarse al Plenario): Con Silvia estuvimos trabajando la técnica, desde algo muy interno, desde la seguridad en uno mismo, sacar esto de adentro hacia afuera, la identidad del proceso propio. Y mucho del miedo que tenemos impuesto, nos limitamos, categorizamos y hay

muchas cosas que cuando nos relajamos, estamos en un entorno de confianza con el grupo y nosotros mismos, esa voz sale. Llegamos a notas que no tenemos ni idea. Dejarse arrullar en el compañero. Todas las prácticas (la música, la danza, el teatro) en una.

- **Ariel Aguirre (invitado):** Es un poco difícil contar acerca del taller que coordiné. Brevemente, hicimos un trabajo basado en el Método Rabine de Educación Funcional de la Voz. Lo creó el maestro de canto Eugene Rabine, que falleció en 2018, era norteamericano, pero se radicó en Alemania. A mediados de los '90 comenzó a viajar una maestra argentina, empezó a formar personas acá y formó todo un movimiento. Es un método que a partir de conocimientos de diferentes ciencias (anatomía, fisiología, neurología, psicología, acústica, sociología) propone ciertos ejercicios para un desarrollo vocal personal.

- **Gustavo Bendersky (participante - actor, director, Paraná):** Una cosa de la metodología de Ariel que me pareció interesante, es que lo que proponía él era bastante experimental. Por ejemplo: "caminen bloqueando los brazos" y ante esa dificultad, cuando luego era liberada había una toma de conciencia de algo que entendías como muy obvio. Me pareció muy interesante eso de la experimentación y no la bajada de "se hace así".

- **Ariel Aguirre (invitado):** Agregó que el Método tiene una pedagogía muy particular que tiene que ver con invitar a ciertas experiencias que van deconstruyendo el conocimiento. La frase de Rabine que lo sintetiza: "El maestro tiene que enseñar de la manera en que el estudiante aprende".

- **Participante:** Acoto sobre el taller que cuando empezamos lo primero que Ariel es esto de respetarnos, que a lo mejor venimos cansados, nos sentamos y está bien sentirnos bien y hacer lo que nos permite nuestro estado.

- **Rubén Maidana (invitado, UNICEN):** Pensando en el respeto, la amorosidad, diversidad de género, lo ético. Yo en un momento practiqué taoísmo y en un momento se hablaba del prójimo, que era la familia. En ese sentido me parece que es mucho más "fácil" trabajar el perdón, la aceptación, la tolerancia con un amigo que con mi hermano, mi papá. Creo que el trabajo parte de una cuestión individual, que derrama en el colectivo y después muchos más hacemos la revolución. Esto es personal, creo que primero me tengo que respetar a mí, a mi papá. Yo estoy criando a mi hijo de 9 años y muchas veces como padre trato de imponerle cosas. Entonces, ¿qué respeto le estoy teniendo al otro? Y ese pibe de 9 años está formando un relato que después va a ser lo que somos cuando somos grandes. Y ni hablar de cuánto arraigo tengo con mis ancestros, de mi árbol genealógico, no lo tengo. Entonces, ¿cómo me va a "conmover" el pueblo mapuche, que ni siquiera está en Tandil, por ponerlo en una cuestión geográfica, si ni siquiera me conmueven mis ancestros?

Pienso, cuanto más profunda e individual es la transformación, desde mí primero respetarme. Venir a este encuentro personalmente era: “uuuhh, voy a estar con otra gente que sabe, qué voy a decir...” ¿Qué estamos haciendo ahí? Aparecen todos los relatos juzgativos: “no puedo, no sé, tengo que dar respuestas, tengo que ser brillante porque soy Doctor”. Y eso está acá adentro, lo tengo yo. Todos somos extraordinarios porque somos individuales. El sistema necesita de todos, mal que nos pese, porque el sistema necesita la dualidad: blanco-negro, sol-noche. Tiene que estar lo malo para que esté lo bueno. El punto está en reconocer con qué me identifico del sistema, cuál es mi rol, qué es lo que busco. Y eso requiere sincerarse con uno mismo, despojarse de un montón de relatos y mandatos que tenemos y trasladamos a otros lados. Yo como docente estoy cada vez más consciente de que está el presidente, los médicos y los docentes en cuanto a la responsabilidad de nuestras acciones. Trato de ser sincero conmigo, con los demás, mostrarme como soy, aunque a otros no les guste porque soy irrespetuoso o digo malas palabras. Hay un elemento importante que tiene que ver con lo más chiquito que es la familia, el prójimo. Y de ahí pensar y ampliar.

- **Gemma Reguant Fosas (invitada, Institut del Teatre, Barcelona):** Me sumo a los agradecimientos. Lo que más resume mi sensación es que la comunicación no ha sido desde el intelecto sino desde la presencia. Ocupar toda la sustancia material y espiritual que tiene la voz en lo etéreo, en lo físico, en lo que no se ve y en lo que está ahí y es concreto. Todas las dimensiones que pueda tener para ustedes la palabra *presencia*, que para mí tiene mucho valor. Siento que es desde este lugar desde el que nos hemos estado comunicando y tiene un eco que es como un gong a través de todas las personas que hemos estado aquí, un eco que cruza el Atlántico, por lo menos. Para mí la voz es todo lo corporal que llega al corazón y algo que hay etéreo que no se ve, que también se conecta con el corazón. Nuestros corazones se han comunicado desde el diafragma, conectado al pericardio, y eso ha creado esta presencia auténtica de estar, de ser.

- **Participante:** Me parece que lo que decía Antonio sobre el amor, qué importante volver desde ese lado, dejar de ponernos esas trabas que mencionaba Rubén (Maidana), trabas que me puse desde 1er año y poder liberar de a poquito todos esos bloqueos. Desde el amor es mucho más fácil dejar de avergonzarse. Quedé con ganas de más, se me hizo muy corto. Da para mucho más.

- **Participante:** Pienso en volver a encontrarnos en este territorio y vincularnos con la cosmovisión mapuche, que es la cosmovisión de este territorio. Es algo que me conmovió con Anahí (Mariluan) el primer día, con su canto cuando nombra la vinculación de la

cosmovisión mapuche diciendo: “somos naturaleza, somos territorio, no hay jerarquía en ese sentido, estamos a la par y hay comunicación con el territorio”. Una escucha mutua donde el territorio te escucha, te devuelve, te habla, el viento te trae mensajes, el arroyo te comunica. Son pequeñas cosas que he aprendido en los contactos que he tenido. Por otro lado, me parece que son procesos identitarios y están vinculados al territorio. Y me parece que los procesos de identidad de género –que por ahí no apareció tanto en términos de proceso– se vinculan mucho al proceso de la identidad vocal. En nuestras voces nos reconocemos. Creo que Flavia (Montello) fue una de mis primeras profesoras que decía: “La voz es algo de la propia identidad que no van a poder separar. Con técnica van a poder cambiar cosas, quizás, pero es su identidad.” Quizás me identifico con algo dañino, pero me identifico. Ahí hay también un bagaje socio-histórico, hay una colonialidad en nuestras voces y a veces no queremos más, pero hay un contexto que impone una reproducción y la academia no está exenta de esa reproducción de modelos, formas de conducta. Entonces, la única manera de que en la academia –o en un espacio áulico, para pensar en algo más pequeño– se dejen de reproducir esos modelos coloniales, patriarcales –esos modelos que son binarios, además–, es revisar el propio modelo. Si yo dejo de pensar en varón-mujer... Argentina viene con un trayecto super interesante de leyes, de ley de identidad de género, en los documentos ahora se puede poner la “X”. Es una batalla a medio camino porque no define, pero es un pequeño paso de que algo se empieza a romper. En el teatro el modelo sigue siendo binario, en las obras la mirada sigue siendo binaria. ¿Cómo desarmamos esa mirada y empezamos a mirar de una forma más abierta? Al menos no binaria, siempre al menos tres. Creo que ahí hay un nudo que es de remirarse, no mirar hacia afuera porque es imposible que modifique mi lenguaje si no modifico mi propia forma de pensar. Hay gente que dice nosotras, nosotros, todes, pero si no se piensa dentro del todes no existen esas palabras, no se constituyen. Somos un todes en el sentido de dejar de poner a la diversidad afuera, eso otro que no es lo que todes somos, eso que no es lo incluimos. Pero eso otro está constantemente entre nosotros. Somos esa diversidad, a veces no nos reconocemos esa diversidad y ahí aparecen la discapacidad, los pueblos originarios, la narrativa identitaria. Ahí me parece que el teatro pone en tensión todo eso y pone en juego todo eso en un tiempo hermoso para repensar nuestra propia identidad y repensar las identidades en los procesos de formación académica.

- **Gemma Reguant Fosas (invitada, Institut del Teatre, Barcelona):** ¿Puedo explicar lo que he hecho en el taller, en un minuto? Me reconecta con las dificultades de ser actriz, de ser mujer. Nadie puede creer que una mujer pueda generar una investigación novedosa.

En el genoma humano descubrieron que había muchísimos genes dedicados al olfato, la misma cantidad de genes que el sistema inmunológico. Es porque realmente el olfato era un instinto de supervivencia para nuestros ancestros. Con este diseño de olfacción que creé, que se llama MOD (lo pronuncia "MOT") –en catalán "mot" quiere decir también "palabra"–, al absorber muchas más moléculas de olor en el cuerpo se activan estos genes, se activa nuestro pasado más antiguo y eso nos lleva al instinto. Y el instinto es bueno, no solo en el teatro, que es imprescindible, sino en la vida porque con nuestro instinto, que es sabio, podemos avanzar con esta presencia a expandir todo lo que tenemos que expandir en el mundo, de respeto y dignidad.

- **Flavia Montello (organización - UNRN):** Antes de cerrar, no sé si se puede decidir hoy, pero ¡sería muy bueno ver dónde serán las 2as Jornadas de la Voz en Escena! Quizás hacerlo bianual, para darnos tiempo de reflexionar.

- **Sebastián Fernández (participante - UNT):** En la Universidad de Tucumán puede ser factible. (Aplausos) Llevo el impulso para allá, para hacerlo en el 2024.

**1ras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena /  
V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral**

**Informe Final**



AUSPICIAN:



ACOMPañAN:



Entre el 27 de septiembre y el 1º de octubre de 2022, en la ciudad de San Carlos de Bariloche, se produjo un acontecimiento muy significativo y de envergadura en el área de las artes escénicas: las **1ras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena**, en el marco del **V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral**, organizadas por la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro. El evento fue declarado de Interés Educativo por el Consejo Provincial de Educación de Río Negro (Resolución 5505/22). Fue la primera vez que en el país se reunieron un número tan considerable de especialistas en un evento específico acerca de la voz escénica.

- **100 participantes**
- **becas de inscripción a talleres**
- **becas de alojamiento**
- **7 universidades nacionales + 2 extranjeras**
- **3 talleres**
- **1 curso de posgrado**
- **10 expositores de ponencias**
- **4 espectáculos con foco en la voz**
- **1 plenario final**

Nos visitaron destacadas personalidades del ámbito académico y artístico.

Se desarrolló un Curso de Posgrado, a cargo del Mg. Antonio Ocampo Guzmán (Northeastern University, Boston, EE.UU.), especialista en el Método Linklater. Asimismo, se llevaron a cabo 3 Talleres simultáneos, a cargo de la Dra. Gemma Reguant Fosas (Institut del Teatre, Barcelona, España), creadora del Método Reguant; el Lic. Ariel Aguirre (CABA), certificado

en el Método Funcional de la Voz/Rabine, y Silvia Quirico (Universidad Nacional de Tucumán), diplomada en la línea Roy Hart.

Cerca de cien participantes muy entusiasmados, tanto de esta universidad como de 7 universidades del país, colmaron las aulas de las propuestas ofrecidas.

Las ponencias estuvieron a cargo de expositores distinguidos como el Dr. Jorge Dubatti (UBA), quien participó con una conferencia virtual pre-Jornadas en el mes de agosto, el Dr. Favio Shifres (UNLa Plata), el Dr. Marcelo Comandú (UNCórdoba), Lic. Anahi Mariluan (Conicet), Dr. Rubén Maidana (UniCen-Tandil), Lic. Luchi De Gyldenfeldt (UNA), Lic. Ariel Aguirre (UBA) y por la UNRío Negro, la Lic. Lorena Cañuqueo, la Dra. Miriam Álvarez y la Esp. Flavia Montello. Las temáticas, abarcando un amplio espectro, tuvieron en cuenta las actuales líneas artísticas de trabajo con la voz: en la diversidad de género, en los pueblos originarios, en las nuevas tendencias del pensamiento y posicionamiento cultural. Esto se vio reflejado en la nutrida concurrencia y avidez en la puesta en diálogo y discusión. Actualmente se encuentra en proceso la publicación digital de los textos y reflexiones compartidas en estos espacios.

Todas las noches hubo un cierre con espectáculo: la apertura fue un recital de *Anahí Mariluán*, en el Camping Musical Bariloche, continuando las noches siguientes con: *Lo que no se escucha* (UNRN), *Discepolín* (Daniel Casablanca) y *Ópera Queer* (Luchi y Ferni De Gyldenfeldt). Todos obtuvieron gran reconocimiento del público, reiterándose los aplausos de pie.

Durante el Plenario final, el sábado por la mañana, se puso de manifiesto todo este reconocimiento por parte de invitados, participantes, estudiantes, docentes, actores y actrices, y se sentaron las bases para las 2das Jornadas, que se proyectan para el 2024, en Tucumán.

Se otorgaron becas: 4 auspiciadas por el Instituto Nacional del Teatro, para la inscripción en talleres; 3 para alojamiento, gestionadas por la Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Río Negro.

Este evento contó con el auspicio de la Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Río Negro y el Instituto Nacional del Teatro. Acompañaron, el Municipio de Bariloche, el Camping Musical Bariloche y UNTER seccional Bariloche.

## **CURSO DE POSGRADO**

**Mg. Antonio Ocampo Guzmán**

*PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL MÉTODO LINKLATER PARA LA VOZ EN ESCENA*

El Método Linklater es una progresión de ejercicios dirigidos a entrenar la voz del profesional escénico como un instrumento psicofísico –una voz llena de expresividad y elocuencia con la cual sea posible una comunicación clara, conmovedora y eficiente–. El curso busca profundizar la comprensión encarnada de la relación entre los impulsos (pensamiento y/o emoción), la respiración y la voz, ampliar las potencialidades y recursos expresivos de la voz, y aportar a la profundización en la investigación en el área de la voz profesional.

## **TALLERES**

**Dra. Gemma Reguant Fosas**

*EL OLFATO COMO MOTOR CREATIVO PARA LA VOZ*

El olfato está absolutamente ligado a los instintos. Durante la investigación realizada durante más de 20 años, la docente ha buscado y practicado cómo ampliar los efectos positivos que puede aportar el olfato a la interpretación actoral y a la voz expresiva. El método de olfacción



permite aprovechar la relación entre el sistema vocal y el neurológico, impactando en la imaginación, la organicidad actoral, la liberación de la voz natural y la ampliación de registros expresivos. Asimismo, mejora la memorización y la agilización articulatoria.

**Lic. Ariel Aguirre**

*MÉTODO FUNCIONAL DE LA VOZ / RABINE*

Abordaje científico funcional para la optimización de la voz, observando la salud y presentando una mirada integral sobre el ser humano como ser social, biológico, histórico y emocional. Se busca tomar conciencia y vivenciar funciones intervinientes en la producción de la voz (postura, movimiento, respiración, articulación, resonancia). En este taller se toman las bases teóricas del Método y se seleccionan ejercicios adecuados para el trabajo de las voces en escena.

**Mg. Silvia Quirico**

*LÍNEA ROY HART*

A través de ejercicios de interacción grupal se procurará relajar tensiones y bloqueos, alejarse de preconceptos inhibitorios de lo corporal, emocional y sonoro. Hart hablaba de una voz objetiva, una voz humana integradora de opuestos, sin cadenas. La intención es la de ampliar el propio registro vocal a través de la apropiación de la noción de cuerpo sonoro. Voz y movimiento en interacción. Trabajo con la escucha. Paso fluido entre voz hablada, cantada y ruido.

**PONENCIAS**

**Dr. Jorge Dubatti - IAE, UBA**

*La voz en el acontecimiento teatral y en la bibliografía de artistas-investigadoras/es.*

(Pre-Jornadas, virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=6P3PTvJCrGs&t=324s>)

Reflexiones conceptuales acerca del lugar que ocupa la voz en la dramaturgia escénica y las poéticas teatrales. Recorrido por las producciones temáticas de artistas investigadoras/es en Argentina.

**Dr. Marcelo Comandú - UNCórdoba**

*Devenir vocal y estados corporales: reflexiones desde la práctica escénica.*

La voz como sonorización de los estados del cuerpo, el problema de las fijaciones expresivas que obstaculizan la necesaria actualización del cuerpo-voz. La reflexión en torno al valor de una práctica teatral con acento en la percepción de los estados corporales y sus devenires vocales.

**Dr. Favio Shifres - UNLa Plata**

*Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal)*

Una mirada hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal) para el desarrollo de las capacidades expresivas. un enfoque decolonial de la técnica que sustituya la atención puesta en el control del cuerpo, se concentre en el sentido expresivo, atendiendo al modo en el que cada cuerpo la configura de manera idiosincrática y holística.

**Lic. Anahi Mariluan - IIDyPCA-CONICET-UNRío Negro**

*El uso del mapuzungun en el entrenamiento cantado como práctica intercultural.*

La práctica metodológica de incluir lenguas indígenas en ámbitos formalizados. Reflexiones sobre los horizontes poéticos, narrativos y político decoloniales.

**Dra. Miriam Álvarez IIDyPCa-CONICET-UNRío Negro**

**Lic. Lorena Cañuqueo - UNRío Negro**

*La representación de un repertorio corporal mapuche en prácticas escénicas mapuche contemporáneas*

Indagación sobre corporalidades, posturas, gestos y manifestaciones performativas o de ejecución en los modos de habla mapuche, en tanto práctica social creativa

**Lic. Luchi de Gyldenfeldt - UNA, CABA**

*Vocalidades disidentes - Hacia una pedagogía vocal no cisexista.*

Reflexionar sobre la pedagogía vocal, para correr los límites del eje binario cisexista que impone una nomenclatura cerrada de registros vocales posibles según la genitalidad.

**Lic. Ariel Aguirre - CABA**

*La voz en personas trans y no binarias. Salud, educación y arte en transdisciplina.*

La voz comunica más allá de las palabras. Es resultado sonoro de un todo que es el ser humano en un determinado contexto cultural, social e histórico. El acompañamiento en la exploración de la voz de las personas trans y no binarias implica un necesario cuestionamiento de las categorías hegemónicas utilizadas tradicionalmente.

**Dr. Rubén Maidana - UNICEN, Tandil**

*“Liberación de la voz”. La propuesta de la uruguaya Marta Neiro Cotarello de Sánchez para entrenar la voz de actrices/actores y cantantes.*

Considerando que cualquier práctica de enseñanza se va configurando como un entrelazado entre biografía personal y práctica docente, se utilizan estos dos conceptos para explicar los fundamentos de Liberación de la Voz.

**Esp. Flavia Montello - UNRío Negro**

*Comprender oyendo.*

Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la Universidad Nacional de Río Negro.

## **ESPECTÁCULOS**

***Anahi Mariluan y Leopoldo Caracoche - Concierto***

Sala Camping Musical Bariloche. Apertura de las Jornadas. Recital con proyecciones de videos de María Manzanares. Mariluan interpretó canciones en lengua mapudungún, creadas y recreadas a partir de ceremonias. El concierto fue de gran impacto por su calidad musical y su profundo sentido social.

***Discepolín. Fanático arlequín.***

A poco de cumplirse los 70 años de la desaparición física de Enrique Santos Discépolo, el espectáculo aborda un jirón de la maravillosa vida del creador de tangos emblemáticos, autor, director, cineasta y actor. Un merecido homenaje, un intento de conocer más íntimamente las vicisitudes de su deliciosa creación.

Actúa: Daniel Casablanca. Dramaturgia e idea original: Daniel Casablanca, con citas de Armando y Enrique Santos Discépolo. Dirección: Guadalupe Bervih.

### ***(Lo que no se escucha) Paisajes sonoros***

Producción del primer Proyecto de Investigación en Creación Artística de la Universidad Nacional de Río Negro. La voz hablada como protagonista exclusiva, creando atmósferas y paisajes sonoros. La escucha sensible agudizada al máximo. Una producción experimental de coro hablado e improvisación guiada en vivo a través de un código de señas.

Dirección: Flavia Montello. Actúan: Delfina Lebed, Emilia Herman, Sofía Suez, Mariana Travin, Ángeles Verta. Textos: fragmentos de las obras "Malahuella" de Carol Yordanoff, "Naturaleza muerta con naranjas podridas" de Pablo Longo, "Ni un paso atrás" de Carolina Sorin.

### ***Ópera Queer***

Entrecruce de géneros musicales, cuestionando los cánones tradicionales de interpretación. Un profundo giro irónico frente a los postulados de la ópera y la comedia musical, obras populares del folklore y poetas nacionales. Todo lo cual redundó en un acontecimiento no sólo artístico teatral, sino en un suceso de gran impacto social.

Actúan: Luchi y Ferni De Gyldenfeldt

### **AGRADECIMIENTOS:**

Además de las instituciones mencionadas, que hicieron posible la realización de este gran evento, cabe destacar los auspicios de instituciones y emprendimientos que nos permitieron ofrecer presentes para los invitados: Fondo Editorial Rionegrino, chocolates Rapa Nui, Foto Porcel de Peralta, Valleverde alimentos regionales, Cerro Campanario. Finalizamos la semana con un paseo por el Circuito Chico y visita guiada al Camping Musical Bariloche.

### **PRENSA:**

<https://www.infobariloche.com.ar/cultura/7006-bariloche-1as-jornadas-internacionales-la-voz-en-escena-y-v-encuentro-de-reflexion-y-practica-teatral.html>

<https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2022/08/29/142414-jorge-dubati-desmenuzara-la-presencia-de-la-voz-en-el-acontecimiento-teatral>

[https://open.spotify.com/episode/7a588bCee3OJIZGYhtvavB?si=SMCPeIMXS16rH2kc6heUyA&utm\\_source=whatsapp](https://open.spotify.com/episode/7a588bCee3OJIZGYhtvavB?si=SMCPeIMXS16rH2kc6heUyA&utm_source=whatsapp) (Radio Nacional, entrevista de Jorge Dubatti)

### **FOTOS:**

[https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1O7ZHJV800\\_qPx3SYuW6K2DctX-e61V5z](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1O7ZHJV800_qPx3SYuW6K2DctX-e61V5z)

### **MÁS INFORMACIÓN:**

<https://vozjornadas.wixsite.com/la-voz-en-escena>



Ponencia



Conferencia de Prensa



Curso de Posgrado

COMISIÓN ORGANIZADORA:

Flavia Montello (Coordinación general), Adrián Porcel de Peralta, Nora Pessolano, Santiago Cámpora.

Prof. Adrián Porcel de Peralta  
Rítmica y Lenguaje Musical

Lic. Nora Pessolano  
Educación de la Voz

Esp. Flavia Montello  
Directora Licenciatura en Arte Dramático

Prof. Santiago Cámpora  
Actuación