



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Escuela de Educación

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado *Entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta, de Bogotá*, presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Cindy Tatiana Castillo Arévalo (C.C. 1014216242 - Código 2008177004), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- LA PERTINENCIA DEL TEMA INVESTIGADO PARA LA E.
- EL HECHO DE HABERSE ACERCADO A LOS GRUPOS REPRESENTATIVOS DE LA ESCENA NACIONAL, EVIDENCIANDO SUS REALIDADES PONTUALES EN CUANTO A ENTRENAMIENTO VOCAL.
- PONE DE RELIEVE LA NECESIDAD DE ESTRUCTURAR METODOLÓGICAMENTE LA FORMACIÓN VOCAL EN LA L.A.E

En Bogotá, a los dos (2) días del mes de septiembre de dos mil trece (2013).

Jurado Sirley Martínez

Calificación: 4.0 Firma: Sirley Martínez

Jurado Leonardo Caicedo

Calificación: 4.0 Firma: Leonardo Caicedo

Director Pedro Morales

Calificación: 5.0 Firma: Pedro Morales

Calificación final (Promedio de los tres): 4.3

Entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro

Varasanta, de Bogotá

Autora

Tatiana Castillo Arévalo

Director

Pedro Morales López

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá

2013

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Entrenamiento vocal en los grupos de Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta, de Bogotá.
Autor(es)	Castillo Arévalo, Cindy Tatiana.
Director	Morales López, Pedro.
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 76 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Entrenamiento vocal, Teatro La Candelaria, Teatro Varasanta.

2. Descripción
Trabajo de grado en el cual se estudia el entrenamiento vocal en dos grupos de teatro colombianos, La Candelaria y Varasanta, de los más representativos del teatro capitalino. Se describen cómo se han hecho y se hacen esos entrenamientos, en la búsqueda de metodologías que sirvan de posibles modelos para la educación vocal académica. Se concluye lo indispensable de recopilar y sistematizar las experiencias vocales de nuestros colectivos teatrales; y se reconoce la importancia de la voz dentro una visión holística del entrenamiento actoral.

3. Fuentes
Araque, Carlos (2001). <i>Voces para la escena</i>. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia. Barba, Eugenio (1986). <i>Más allá de las islas flotantes</i>. México, DF: Escenología. Barba, Eugenio (1986) <i>Caballo de plata</i>. México, DF: UNAM. Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). <i>El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral</i>. México, D. F.: Escenología. Berry, Cicely (1973). <i>La voz y el actor</i>. Barcelona: Alba. Bustamante, Carmen (2003). <i>El cantante lírico</i>. En Bustos, Inés. <i>La voz. La técnica y la expresión</i>. Barcelona: Paidotribo. Bustos, Inés (2003). <i>La voz. La técnica y la expresión</i>. Barcelona: Paidotribo. Grisales, Jorge Iván (2006). <i>Método para el manejo de la voz escénica. De la memoria de la voz a la imagen de la palabra</i>. Medellín: Universidad de Antioquia. Reguant, Gemma (2003). <i>La voz y el actor</i>. En Bustos, Inés. <i>La voz. La técnica y la expresión</i>. Barcelona: Paidotribo. Scivetti, Ana Rosa (2003). <i>El sustrato anatómico y funcional de la voz profesional</i>. Barcelona: Paidotribo.

4. Contenidos
Además de Introducción y Fuentes Consultadas, la monografía tiene tres capítulos. El primero es el marco teórico, desde donde se revisan referentes bibliográficos en torno a distintos aspectos de la voz escénica. En un segundo momento se aborda el caso del Teatro La Candelaria, mediante un panorama histórico de su trayectoria y una descripción del entrenamiento en cada una de las fases de esa trayectoria. En el tercer capítulo se encuentra el caso de Teatro Varasanta, donde se explica su concepción creativa y procesos de entrenamiento vocal para sus obras. Las conclusiones sintetizan hallagos de la investigación,

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

como un aporte inicial a un tema disciplinar poco explorado en las academias teatrales, incluyendo aquí a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

5. Metodología

El enfoque utilizado en la presente investigación parte de la metodología cualitativa y dentro de esta, el método estudio de caso, que como se sabe corresponde al llamado paradigma interpretativo. Desde dicho método se busca correlacionar las experiencias de los grupos objeto de estudio, antes que comparar dichas experiencias para situar una en un nivel y otra en otro nivel. Más bien, se intenta comunicar una imagen construida a partir del acercamiento de la investigadora a los colectivos, y su correspondiente recogida de datos.

Se han utilizado, para la recogida de información, técnicas afines al enfoque cualitativo como: lectura de textos, observación y entrevistas.

Los textos leídos se exponen en la Relación de Fuentes.

Se observaron puestas en escena, ensayos y entrenamientos, hasta donde ello fue posible.

Las entrevistas se llevaron a cabo, fundamentalmente, con quienes en los grupos estudiados lideran o han liderado el trabajo vocal.

Las categorías o aspectos centrales sobre los que se recogió información fueron: entrenamiento vocal, Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta.

6. Conclusiones

Luego del estudio del entrenamiento vocal de los dos grupos estudiados, podría concluirse que el abordaje de entrenamiento vocal más adecuado para la academia es el que sigue a nivel práctico Varasanta, pues cuenta con una visión completa del actor, de su cuerpo unido a su voz, de la importancia del entrenamiento grupal de la voz y de la apropiación de metodologías que sean efectivas o funcionales para cada grupo e incluso para cada artista según sus necesidades.

Esta visión sería la más útil tanto por su concepción holística del actor como por su reconocimiento del sujeto y sus particularidades. Esto permitiría que la calidad de la palabra hablada/cantada en el teatro colombiano mejore significativamente.

Más que sistematizar cierta área del quehacer de los grupos estudiados, esta monografía se constituye en una gran invitación a continuar recogiendo información, a realizar registros y documentación del trabajo vocal que se lleva a cabo en los grupos, pues ello podría constituirse en un valioso aporte a la memoria del teatro colombiano.

Elaborado por:	Cindy Tatiana Castillo Arévalo
Revisado por:	Pedro Morales López 

Fecha de elaboración del Resumen:	31	08	2013
--	----	----	------

Tabla de Contenido

Introducción.....	6
Capítulo 1. Una aproximación general a la voz y al entrenamiento vocal.....	11
Capítulo 2. Caso 1: Teatro La Candelaria.....	28
Capítulo 3. Caso 2: Teatro Varasanta.....	42
Conclusiones.....	55
Relación de fuentes consultadas.....	61
Anexos	
A. Proyecto de investigación aprobado.....	61
B. Guía de entrevista aplicada a actores de los grupos teatrales objetos de estudio.....	68
C. Descripción general del taller Un encuentro con el poder de su voz. Taller para el trabajo de la voz y el habla. Introducción a Fitzmaurice Voicework®.....	70
D. Descripción general del taller Articulación creativa (Introducción a la creación de universos sonoros).....	74

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es resultado de una investigación realizada por la autora durante cinco años, como estudiante de distintas instituciones y espacios de formación actoral en la ciudad de Bogotá.

A partir de cuestionarse por la importancia del entrenamiento vocal como hecho cuyo valor es equitativo al entrenamiento corporal y actoral en general, dentro de la enseñanza académica, nace una inquietud por el método de aprendizaje de la voz escénica. Es notable, en muchos de los grupos teatrales de la ciudad, insuficiencias de vocalización, articulación y, dicción. Además, se observa poca construcción de imágenes, matices, ritmos y variedad de sonoridades vocales dentro de los textos hablados.

Se realiza aquí un acercamiento al entrenamiento vocal en dos de los grupos más sobresalientes dentro del ámbito teatral bogotano, tanto por su trayectoria como por lo que se percibe de su propuesta vocal dentro de las obras. Esos grupos son Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta. Ambos casos fueron elegidos no solo por sus logros artísticos, sino también por la carencia de documentación sobre procesos vocales. La intención última sería, entonces, conocer cuanto sea posible de tales procesos y dejar un registro documental, reflexivo, sobre los mismos.

Mapa Teatro es un caso que también se pensó en abordar. A diferencia de los dos grupos seleccionados, allí se cuenta con registros de algunas experimentaciones en cuanto a la creación sonora vocal, motivo que llevó a descartarlo. Matacandelas es otra opción valorada, y que no se asumió por el

hecho de que el grupo reside en Medellín, lo que implicaría movilizar unos recursos de los que no se dispone en este momento.

El objetivo general de la presente investigación es: Conocer cómo se desarrolla el entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta.

Y sus objetivos específicos serían los siguientes:

1. Analizar la importancia que tiene y ha tenido el entrenamiento vocal para el actor.
2. Examinar el desarrollo del entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta, identificando aspectos en común y diferencias existen entre los entrenamientos de ambos grupos.
3. Conocer si puede hablarse de método en el entrenamiento vocal de La Candelaria y Varasanta, aclarando qué puede tomarse de allí para la enseñanza académica de la voz teatral.

Como podrá verse, el presente informe aspira a adentrarse en las trayectorias de ambos grupos, conocer de cerca cómo ha sido su entrenamiento vocal, y servir de referente para futuras investigaciones sobre este tema, incluyendo entre ellas las de tipo pedagógico.

Por tanto, el problema de investigación que se responde es el siguiente:

A nivel general: ¿Cómo se desarrolla el entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta? ¿Puede tomarse las experiencias de estos grupos como posibles guías para la enseñanza académica de la voz teatral?

A niveles específicos:

¿Qué importancia tiene y ha tenido el entrenamiento vocal en el teatro?

¿Cómo se lleva a cabo el entrenamiento vocal en Teatro La Candelaria y en Teatro Varasanta? ¿Qué tienen en común y qué tienen de diferente estos entrenamientos?

¿Puede hablarse de método en el entrenamiento vocal de La Candelaria y Varasanta? ¿Qué tomar de allí para la enseñanza académica de la voz escénica?

Distintos autores han abordado el tema de la voz, desde distintas disciplinas, con variados puntos de vista y métodos. Los resultados de sus pesquisas se encuentran, en varios casos, sistematizados y documentados. Sin embargo, en los grupos objeto de estudio, como de varios colectivos teatrales colombianos, el registro de procesos de trabajo vocal es prácticamente inexistente. Esto, como debe suponerse, constituyó un obstáculo fuerte para el desarrollo de la investigación cuyos resultados se están presentando.

En este sentido, es bueno aclarar que, en la práctica, se han limitado los alcances de lo aprobado en el anteproyecto de grado. Una cosa es ver el resultado escénico de cómo varios actores manejan su voz en una puesta en escena determinada; y otra es intentar reflexionar con esos actores sobre el proceso de entrenamiento y creación para llegar a aquellos resultados.

Al hecho de no dejar constancias sistematizadas de los entrenamientos vocales, en el caso de los grupos objeto de estudio, se suma la prohibición de efectuar

registros audiovisuales el caso del colectivo que más activamente desarrolla tal entrenamiento en la actualidad (Varasanta).

Las principales fuentes de apoyo teórico han sido Cicely Berry con su publicación *La voz y el actor* (1973) y Eugenio Barba con sus postulados llevados a cabo en *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (1990).

El enfoque utilizado en la presente investigación parte de la metodología cualitativa y dentro de esta, el método estudio de caso, que como se sabe corresponde al llamado paradigma interpretativo. Desde dicho método se busca correlacionar las experiencias de los grupos objeto de estudio, antes que comparar dichas experiencias para situar una en un nivel y otra en otro nivel. Más bien, se intenta comunicar una imagen construida a partir del acercamiento de la investigadora a los colectivos, y su correspondiente recogida de datos.

Se han utilizado, para la recogida de información, técnicas afines al enfoque cualitativo como: lectura de textos, observación y entrevistas. Los textos leídos se exponen en la Relación de fuentes. Se observaron puestas en escena, ensayos y entrenamientos, hasta donde ello fue posible. Las entrevistas se llevaron a cabo, fundamentalmente, con quienes en los grupos estudiados lideran o han liderado el trabajo vocal.

Las categorías o aspectos centrales sobre los que se recogió información fueron: entrenamiento vocal, Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta.

La monografía se divide, además de la introducción, en tres capítulos, conclusiones, fuentes consultadas y anexos. Comienza con el marco teórico,

desde donde se revisan aportes bibliográficos sobre métodos de trabajo de la voz escénica. En un segundo momento se aborda el caso del Teatro La Candelaria, mediante un panorama histórico de su trayectoria y una descripción del entrenamiento en cada una de las fases de su trabajo. En el tercer capítulo se encuentra el caso de Teatro Varasanta, donde se explica su concepción creativa y procesos de entrenamiento vocal para sus obras. Las conclusiones sintetizan hallazgos de la investigación que se plantean como un aporte inicial a un tema disciplinar poco explorado en las academias teatrales, incluyendo aquí a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

CAPÍTULO 1. UNA APROXIMACIÓN GENERAL A LA VOZ Y AL ENTRENAMIENTO VOCAL

Con este primer capítulo se pretende ahondar en la primera categoría base de la presente investigación, desde el punto de vista teórico-conceptual: entrenamiento vocal. Mediante la revisión bibliográfica, se expondrán distintas miradas sobre dicha categoría, para establecer una posición propia. Se contemplarán estudios de tradición europea y se comenzará con una exposición a propósito de la educación vocal para los actores en academias teatrales del país, a partir de textos publicados por autores nacionales.

Entrenamiento Vocal del Actor

De acuerdo a Cicely Berry (1973), la voz es el medio que se utiliza diariamente para comunicarse con los demás; es una mezcla entre lo que se oye, cómo se oye y cómo inconscientemente se elige qué de lo oído se utiliza para construir una identidad vocal a partir de la personalidad y la experiencia. Nuestros usos de la voz están condicionados por factores de entorno, además del oído y la personalidad, lo que hace que la voz sea sensible a lo que sucede alrededor. Además de la imagen que individualmente se tiene de la voz, imagen que generalmente no corresponde a cómo realmente se oye.

Estos factores determinan no sólo la relación interna y personal que cada uno tiene con su voz, sino la influencia que cualquier comentario acerca de ella tiene y lo fácil que puede convertirse en crítica. Por lo tanto, es indispensable entender lo delicado que puede llegar a ser dirigir un proceso de entrenamiento vocal. La voz

es una íntima expresión de la subjetividad, de la memoria y del cuerpo, por lo tanto, es una de las características más difíciles de explorar, ya que generalmente, y por prejuicios sociales, los estudiantes de artes escénicas no llevan un proceso completamente sincero de reconocimiento, lo que impide promover la libertad, la tranquilidad y la expresión amplia, ya que precisamente es dejar ver al otro lo que hay en el interior de cada ser. De allí nacen los bloqueos corporales y mentales en el momento de enfrentar un público, bien sean espectadores en una sala teatral, los padres, la pareja, los hijos, la familia reunida o cualquier persona que pueda llegar a ser un receptor.

Para Eugenio Barba, la voz es la emoción sonora del ser humano, es una extensión de nuestro propio cuerpo, por lo tanto no existe una dualidad entre cuerpo y voz. La conexión emocional-corporal-vocal existe, para Barba, desde la niñez. El niño se presenta ante el mundo como una imagen proyectada de su entorno familiar. La influencia de ese entorno en el niño, y después en adolescente, en el joven y en el adulto, se va haciendo evidente en su temperamento, en su postura, en su manera de hablar y su respiración. Este es un factor común con el primer referente expuesto, Cicely Berry (1973). Se puede concluir, entonces, que la voz de cada persona tiene determinada conexión interna, que hace que se manifieste de distintas maneras.

La formación que se lleva a cabo en la escuela teatral es, según Barba, fundamental para que un actor logre desarrollar todas sus capacidades. Luego de la escuela, el actor comienza y desarrolla su vida profesional dentro de los grupos o montajes a los que se vincula; desde allí hará avances en su proceso. Este

mismo autor habla de la necesidad de que en los grupos de teatro exista el hábito del entrenamiento. A través del entrenamiento se van elaborando avances que se hacen visibles en las obras mismas, además de contribuir a un progreso de la condición física y vocal del actor. Al propio tiempo, el entrenamiento deviene espacio donde se puede experimentar libremente, sin el factor de juicio que determina muchas veces el desarrollo creativo de los actores.

La voz es entendida por Barba como un “objeto” que debe modelarse para generar transformaciones en el actor a partir de tensiones nuevas. Por ejemplo, no sólo debería transformarse la concepción y el manejo de objetos y sujetos como la voz; lo mismo debería ocurrir con el vestuario, los silencios, las luces y los actores con quienes se comparte la escena. Para Barba, la relación que existe entre el actor y los demás entes que le rodean en la escena debe ser tomada con mucha precaución.

Asimismo, la voz se asume como un elemento que nos permite reaccionar, ya que entra en la escena como un factor detonante, una presencia exterior activa. El actor debe descubrir las múltiples maneras de utilizar este “objeto”, qué “vida” tiene y no solo pensando la voz como un ente comunicador, sino también qué invenciones pueden crearse con la misma, qué encarnaciones o sugerencias podría despertar.

Y para poder tener acceso a esta clase de experimentaciones, el espacio propicio es el entrenamiento con el grupo y los laboratorios individuales, como los que han llevado a cabo las actrices del Odin Teatret Julia Varley, Roberta Carreri e Iben

Nagel Rasmussen. Los logros puntuales de tales experimentaciones pasan posteriormente a las puestas en escena.

Por otro lado, en los estudios llevados a cabo por Stanislavski, el entrenamiento vocal se instaura para lograr una voz hermosa, vibrante y potente. Y para esto se incluyen ejercicios que trabajan los resonadores fisiológicos y la respiración, la capacidad pulmonar que evita que la respiración se encuentre con obstáculos como las quijadas abiertas o la laringe cerrada. Se precisa, en este orden de ideas, y según el maestro ruso, apertura de la parte alta del tórax y del abdomen como contenedores del aire a expulsar.

La Voz en la Vida Cotidiana y en Disciplinas Alternas

El trabajo enfocado en la voz puede verse desde varias perspectivas. Inés Bustos Sánchez (2003) propone, ante todo y como premisa, que debe tenerse en cuenta al momento de dirigir un proceso de educación o "reeducción" vocal, una relación estrecha con la vida psicológica y emocional de cada persona. Es necesario ajustarse a las habilidades comunicativas que el individuo necesita desarrollar, así como reconocer su entorno laboral, familiar y social.

La compleja transformación del ritmo de vida actual implica una necesidad de modificar, desarrollar y adaptar las habilidades comunicativas y poder usar la voz competente y cuidadosamente como herramienta de trabajo en cualquier ámbito profesional (Bustos, 2003, p. 24). La voz se adapta a las condiciones de su uso, así como a la interiorización, al modo de cada sujeto se percibe a sí mismo y al entorno que le rodea. Esto hace que encontremos una primera relación entre el

comportamiento del cuerpo (educado social y culturalmente) y las maneras comunicativas de la persona. Wilhem Reich (1972) habló de "corazas musculares", las que son "estratificaciones" físicas de fenómenos mentales de represión y bloqueos generados en el pasado.

En este sentido, es totalmente coherente ocuparse de distensionar el cuerpo para poder entrar a un trabajo de exploración de la voz, que nunca estará desligada del cuerpo. Desde esta perspectiva, es válido anotar que la salud vocal deviene indispensable; el cuidado también depende de la prevención de enfermedades y patologías, sobre todo en comunidades que presenten un mayor riesgo y necesitan de una atención y un apoyo especial adecuado, como se mencionó anteriormente, a sus necesidades particulares (docentes, cantantes, actores, voces radiofónicas, tele operadores, oradores, etc).

Debe tenerse en cuenta que el uso de la voz profesional (profesiones locutivas) tiene un fundamento esencial, que tiene que ver con la habilidad de relacionarse con los demás y de comunicar. Además de una relación corporal y vocal muy compleja, ya que todos los músculos corporales, la actitud mental, la emoción y las asociaciones que nacen en la mente se reflejan claramente en la voz y sus diversificaciones. Por lo tanto, el profesional de la voz debe tener un manejo adecuado de su esquema corporal y físico (Scivetti, 2003). Para ello es necesaria la familiarización con técnicas de respiración, relajación, calentamiento corporal e impostación. De esta manera, el profesional de la voz llevará a cabo su trabajo de manera idónea, y logrará comunicarse con quienes le escuchan. Este profesional debería entonces aprender a escuchar su propia voz y controlarla, estar atento a

los esfuerzos que realiza y prestar atención a los cansancios, fatigas y alteraciones que su voz presente. Hacer controles permanentes y no perder de vista las sensaciones propias que le ayuden a detectar cualquier cambio su medio de trabajo.

La transformación en los campos de la fonoaudiología (diagnostico e intervención en los trastornos de la comunicación humana) y la logopedia (tratamiento de problemas que se presentan en el habla, el lenguaje, la voz y la comunicación), se ha dado a partir de modificarse la concepción de la educación a lo largo de la historia. Ha tomado primacía la interacción del individuo con su entorno y con el docente. En esa medida, la educación vocal transformaría profundamente las maneras de relacionarse con estos, no solo en términos de control, volumen o tonalidad, sino también en cuanto a los significados que cobraría la palabra en relación con la alteridad. Debe otorgársele un sentido distinto al comunicarse, al establecer relaciones y entablar conversaciones, donde prevalezca el respeto, la responsabilidad, el afecto y la escucha.

En cuanto al factor técnico, de formación, cada vez aumenta la demanda para educar o reeducar la voz en distintos ámbitos profesionales, ya que no solo crece la población que utiliza la voz como herramienta de trabajo. También en el mundo empresarial las habilidades comunicativas son necesarias y las personas que se dedican a esta formación son cada vez más solicitadas. Esas personas generalmente cuentan con gran experiencia sobre el campo vocal, lo que facilita la transmisión de conocimientos y técnicas determinadas que ayudan a un dominio mucho más amplio de la voz y la expresión. Sobre todo es necesario, se

reitera, generar una conciencia del cuidado de la voz, realizar un trabajo de orden preventivo y de formación inicial.

Tradición en el Entrenamiento Vocal

Las bases de la educación tradicional de la voz consisten en explorar la relajación (distensión muscular y mental), la respiración (partiendo de esta para comprender la fonación), deglución (movimiento muscular coordinado que permite la pronunciación exacta por medio de breves interrupciones de aire), resonancia (amplificación del sonido y tono producido por la laringe), proyección (enviar y dirigir la voz hacia afuera) y coordinación (activar de forma conjunta todos los procesos necesarios para la fonación). Todo esto, buscando un objetivo que está dirigido hacia la correcta pronunciación de los fonemas, evitando perder los finales de las palabras, distribuyendo el tiempo adecuado entre frases y palabras y dándole matices y variaciones a la voz, en aras de que lo que se comunica tenga vida mediante un uso adecuado del lenguaje.

Cuando se aborda el entrenamiento vocal con el propósito de estimular la expresión y la creación, se obtiene no sólo una exploración creativa. Así mismo, se desarrolla un proceso mental que se mueve por los dos hemisferios cerebrales. Ambos permiten que la experiencia tenga una forma mucho más sólida en la persona, genere una serie de conexiones tanto afectivas como verbales, lineales y lógicas que proveen reflexión, apropiación y conciencia.

Podría concluirse entonces que todas las variaciones que se presentan en la voz tienen una conexión estrecha con las asociaciones que se despiertan en la mente

y con la interacción corporal existente. Por lo tanto, todo entrenamiento en técnica vocal debería ser integral y preventivo, teniendo también en cuenta que la ubicación de cada órgano que interviene en la fonación está directamente relacionada con cualquier alteración que se presente en el momento de la respiración y la resonancia. Por tanto, se hace indispensable un conocimiento individual del cuerpo, la voz propia y los cuidados que esta necesita.

Patologías y Revisión Médica

Ana Rosa Scivetti (2003) comenta que al presentarse un desequilibrio en el proceso fonador, el organismo tiende a compensar este desequilibrio haciendo que aparezcan patologías que afectan el tono de la voz, su potencia o calidad al ser producida (p. 43). Esto quiere decir que el aprendizaje es necesario para el uso de la voz, comenzando desde el reconocimiento y la conciencia hasta llegar al uso instintivo y automático de aquella. Lograr el mayor rendimiento sin que se altere negativamente o se presente una enfermedad. Es necesario en primer lugar crear una conciencia fisiológica, sobre todo respiratoria, y luego hallar la tensión muscular que es óptima y no excesiva, o por el contrario, insuficiente.

Muchas de las consultas al médico foniatra se hacen buscando valoraciones requeridas en momentos en que la persona percibe ciertos síntomas que no son comunes dentro de su proceso comunicativo, como la modificación de la calidad tímbrica de la voz, generalmente más oscura, mate, rasposa, velada, etc.; sensación de cansancio vocal; un cambio en la altura tonal usualmente acompañada de pérdida de intensidad (dificultad para ser oído en la distancia). En

estos casos puede hablarse de una disfonía o alteración de una o más características de la voz, como el timbre, la intensidad, la altura tonal, etc.

Algunas circunstancias que propician las disfonías son los procesos virales, en tanto enfermedades que impiden la correcta ondulación de la mucosa de las cuerdas vocales, lo que genera un timbre de voz alterado. Otra circunstancia es el reflujo del ácido del estómago, que asciende por el esófago y contamina la laringe (llamado acidez). También las hormonas tiroideas originan cuadros de hiper o hipotiroidismo, lo que podría generar trastornos vocales. Igual que el síndrome premenstrual, el que puede llevar a que algunas mujeres presenten alteraciones de su voz dado el aumento de estrógenos, progestágenos y aldosterona que, a su vez, generan en ellas una tendencia a la retención de líquidos y sal. Otros factores que pueden causar una disfonía son las alergias o reacciones exageradas del organismo ante una sustancia o cuerpo exterior y extraño. Las alergias podrían producir laringitis de difícil tratamiento.

Sin embargo, los factores causantes de disfonías que más interesan en este trabajo son los factores funcionales, los que se dan por mal uso vocal, en la mayoría de los casos por un esfuerzo inadecuado (Casanova, 2003). Estos esfuerzos pueden ser de diversos tipos. Un esfuerzo sobre la respiración es cuando se da un aumento de la presión del flujo del aire por debajo de las cuerdas vocales, y estas, para compensar tal exceso, aumentan su fuerza de cierre, lo que ocasiona generalmente el hundimiento esternal, de parrilla costal y de la musculatura abdominal en el momento de espiración.

Otro esfuerzo se da sobre los resonadores. Cuando aparecen posturas erróneas y tipos predeterminados de estética vocal, puede desembocarse en un manejo desequilibrado de algunos resonadores, lo que hace que se reduzca la riqueza armónica de la voz y sus posibilidades de intensidad. Esto también genera un esfuerzo excesivo de las cuerdas vocales.

Sin embargo, el esfuerzo más común es el que se da sobre la laringe. Este se presenta cuando hay un desequilibrio en la relajación y contracción de los músculos que conforman la laringe, lo que lleva a una tensión excesiva de las cuerdas vocales.

Todos estos esfuerzos pueden ocasionar lesiones leves o graves. Cuando estas son leves, pueden corregirse y volver la voz y el uso de la misma a la normalidad. En cambio, si la lesión es grave o se ha hecho crónica, pueden aparecer daños por hiperfunción como nódulos vocales bilaterales, pseudoquiste seroso, quiste mucoso por retención, pólipo de cuerda vocal o edema de Reinke. Este último es la mezcla de tabaquismo + esfuerzo vocal, por ejemplo. En su mayoría, este segundo grupo de lesiones deben ser erradicadas con ayuda quirúrgica, que deberá estar acompañada de un cambio en el uso de la voz, pues no servirá de nada si se continúa con los mismos hábitos vocales.

Para cada proceso de reeducación vocal no existen muchas diferencias en cuanto a las bases y los objetivos. Sin embargo, deben existir métodos alternativos para obtener dichos resultados, dependiendo de la población con la cual se abordará este proceso. Cada grupo tiene necesidades distintas, incluso cada persona tiene

un nivel de habilidad y capacidad diferente a los que le rodean. Por tanto, es necesario cuestionarse por el modo de plantear y desarrollar métodos adecuados para tales fines. Al cabo, el método es el modo de acercarnos al objeto de estudio o de atención, sea este un individuo, un proceso, un elemento natural, material o espiritual, o de cualquier otro orden.

Muchas veces se presentan dificultades en los procesos de enseñanza de contenidos específicos, no por el contenido mismo sino por las maneras como se abordan en el ámbito educativo. En términos generales, tales maneras (tales métodos) han cambiado con respecto a como se hacía 30 años atrás. La formación del docente en este aspecto no solo es útil; es necesaria en la medida que se trata de su saber por excelencia, que domina y en el cual es profesional.

La poca investigación en este tema específico, y la carencia de personas especializadas en su estudio, motiva a llevar a cabo este estudio, que servirá de reflexión para el diseño de situaciones pedagógicas que se pregunten por problemáticas relativas al entrenamiento de la voz escénica.

El Entrenamiento Vocal en la Academia Colombiana para la Formación de Actores

En su libro *Voces para la escena*, Carlos Araque Osorio (2011) contextualiza sobre la carencia que existe en Colombia de instituciones que ofrezcan programas con énfasis en formación vocal escénica. Y esta preocupación se extiende a las academias de formación teatral del país, en las que los procesos vocales generalmente no se llevan a niveles más profundos o no se destacan

dentro de las otras materias que desarrollan distintas formas de preparación, como la corporal o la actoral propiamente dicha. La pregunta por la importancia que se le ha otorgado a este aspecto esencial de la formación actoral, nace en este punto.

Es necesario proponer límites conceptuales dentro del estudio de ambos campos, tanto del disciplinar teatral como del pedagógico, para poder encontrar los problemas que son específicos de cada uno de ellos con respecto a la enseñanza/entrenamiento de la voz, y que competen a la relación que se quiere hacer de estos más adelante.

Por otro lado, es necesario reconocer que no existen entre nosotros abundantes estudios sobre metodología del entrenamiento vocal para la escena. Solo reflexionando alrededor de esta problemática, se podrá, en un futuro, sentar bases para la elaboración de diseños curriculares específicos para la educación vocal en cada nivel y área de desempeño.

En cuanto a la formación para el teatro, conocer la propia voz y poder desarrollar las capacidades en función de la expresión, se constituye en elemento primordial. Las técnicas llegan como aporte para comenzar la creación, mas no pueden convertirse en un valor primordial en la enseñanza, pues podría decirse que hay tal número de técnicas como personas existen. Esto entraña que cada sujeto debe encontrar su propio método. Brindar como maestro una perspectiva del entrenamiento y de la voz, permite al estudiante explorar distintos caminos, los cuales puede que no sean los mismos que se necesitan, pero brindan una

perspectiva, un modo de ver el cuerpo y la voz. Esto servirá para que cada persona reconozca sus necesidades, y a partir de ellas comience una búsqueda personal permanente.

Aportes Teóricos y Metodológicos de la Cultura Occidental en Función de una Concepción Holística del Entrenamiento Vocal para Actores

Existen diversos métodos que han sido específicamente estudiados y elaborados para el entrenamiento vocal. Uno de ellos es el de Alfred Wolfsohn (Günther, 2002), quien basado en las voces de los moribundos durante la Primera Guerra Mundial, considerando su disgusto por lo artificial y la premisa de que el entrenamiento vocal no solo ayuda a la creación artística sino también a la construcción del ser humano (mirada psicológica), explora la naturalidad y las posibilidades que tiene la voz.

Más adelante, e influenciado por Wolfsohn, Roy Hart (1972) crea un método que puede tener un efecto psicológico desde restricciones de comportamiento y hábitos, proporcionando vitalidad a la creación y al artista. Hart concede especial importancia y atención a la singularidad de cada voz y al entrenamiento desde los rangos normales de cada una, para luego explorar en la ampliación de capacidades de expresión teatral y musical.

De otro lado está, como se mencionó anteriormente, el hecho de que la voz tiene importancia cardinal en distintas disciplinas que usualmente no son consideradas por su desempeño vocal. En este caso están los docentes. Es pertinente aclarar que los profesionales de la voz son quienes usan esta varias horas al día, con el

fin de satisfacer las necesidades comunicativas de quien escucha. En este caso, al docente debe considerársele también como un profesional de la voz, pues él debe poner especial atención en este tema, y recibir una educación pertinente para lograr el uso adecuado de su aparato fonador sin causar daños o lesiones, ya que generalmente no solo se presenta un uso de la voz sino también un abuso de esta (Grasull, 2003). Aunque no es el centro de atención en esta monografía, lo recién dicho puede ser un aspecto de gran interés para las personas que están formándose como futuros docentes, o para quienes lo son actualmente.

Es bien sabido que la voz resulta material esencial en la creación del actor, por lo que dentro de la formación, ésta debe ser estudiada con profundidad. Y es importante que se incluya al cuerpo como una totalidad dentro del trabajo técnico, es decir, aunque se trabaje con la fonación específicamente, se debe recordar que el cuerpo está directamente comprometido en esta labor, y por lo tanto, cualquier entrenamiento que someta el aparato fonador debe ser integrado con todo el cuerpo, o por lo menos se debe intentarlo.

Puede existir otro enfoque para ver la voz, desde el cual esta se concibe como “el aire espirado, sonoro, articulado y expresivo” (Reguant, 2003, p.183). Este enfoque se aplica claramente a las finalidades de creación de personajes. La actuación requiere un cuerpo libre de tensiones para que la voz pueda fluir libremente, y se alcance una disponibilidad en todos los órganos que intervienen en el proceso de fonación.

De esta manera, se plantea una visión holística de la voz, visión que es clara para muchos autores y muchos postulados a lo largo de la historia del entrenamiento vocal, postulados que parten de elementos técnicos básicos como el reconocimiento de los órganos implicados en la producción del sonido, el control respiratorio, la relajación, la postura, el ritmo, la diferenciación entre articulación, dicción y vocalización, el uso de imágenes mentales que ayuden a ampliar las capacidades de expresión vocal, entre otros.

Todas estas nociones están encaminadas a orientar el cuerpo, y por tanto la voz, en función de múltiples capacidades que son desarrolladas con propósitos comunicativos, o lo que es lo mismo, expresivos. Y ese es el objetivo del entrenamiento vocal. Luego de haber interiorizado y hecho mecánicas ciertas técnicas, debe lograrse un aparato fonador libre, que no presente ninguna clase de tensión que, a su vez, interfiera con la actividad expresiva. Para esto es necesaria una unidad de cuerpo, mente y voz, lo que quiere decir, un cuerpo que se impregne de un pensamiento, exteriorizado por medio de la voz. A partir de allí puede darse una libre experimentación comunicativa.

Es bien sabido que cada palabra tiene un significado e imagen distintos. La voz da textura, color y masa específica. Y para que no se presente una contradicción dentro de lo que se dice, es necesario entregar por medio de la voz el contenido de las palabras. Entrenar esta sensibilidad para que haya una comunicación desde el interior hacia el exterior.

Existen dos tipos de ventajas para el trabajo vocal del actor: las técnicas y las expresivas (Reguant, 2003). Las primeras brindan, por un lado, la posibilidad de utilizar la voz de distintas maneras y por tiempos prolongados sin que se presente fatiga; mejoran la presencia en el momento de la interpretación, la amplitud de la capacidad de escucha, transmitir mensajes ante grandes audiencias claramente y sin forzar los órganos fonatorios y corporales. Las ventajas expresivas, por otro lado, permiten facilitar el proceso de comunicación, dejando al margen las interferencias que se presentan cuando no ha habido un entrenamiento y una disponibilidad múltiple para la creación (cuerpo, mente, de escucha y sensitiva).

Experiencias en Colectivos Teatrales Colombianos

En Colombia puede tomarse el estudio del entrenamiento vocal para la escena desde dos contextos: el interior de los grupos teatrales y el académico. En cuanto al primero, es muy poca la sistematización que se ha hecho sobre el tema. No se conocen documentos sólidos sobre experiencias de este tipo en grupos de teatro colombianos. Esto no quiere decir que la experimentación en este campo no haya existido. Por el contrario, son diversos los entrenamientos, procesos y estudios que pueden encontrarse en el país. La falencia se halla en el registro de tales prácticas, en la reflexión a propósito de ellas.

La investigación académica, por su parte, se ha dedicado a brindar bases consistentes de estudio sobre el tema, en su mayoría de una manera técnica y metodológica. Un claro ejemplo es la publicación de Jorge Iván Grisales Cardona titulada *Método para el manejo de la voz escénica* (2006), donde se analiza a

profundidad el papel del entrenamiento vocal en las academias de teatro, teniendo como principal contexto la Universidad de Antioquia. El autor expone la preocupación por la inexistencia de estudios profundos sobre las técnicas utilizadas para el manejo de la voz escénica y el descuido del tema en el país.

Con estas consideraciones acerca del papel que tiene el entrenamiento vocal para la formación de actores, docentes y demás interesados en el tema, junto a los elementos conceptuales que la teorización sobre la voz pueden aportar a aquel, se pretende nutrir los siguientes capítulos, orientados a explorar procesos de entrenamiento en dos colectivos teatrales de Bogotá y –a partir de allí– comenzar a sentar bases para replantearse el entrenamiento vocal en academias de formación de actores. Y ¿por qué no? promover el planteamiento de herramientas de sistematización para los grupos teatrales Colombianos a partir de investigaciones como esta.

CAPÍTULO 2. CASO 1: TEATRO LA CANDELARIA

Teatro La Candelaria fue fundado en 1966 por un grupo de intelectuales y artistas provenientes del movimiento cultural de la época y de teatros experimentales. Dirigido por el maestro Santiago García, se convierte en uno de los colectivos que más ha contribuido a la innovación teatral del país y a la incorporación de lo popular en las manifestaciones artísticas.

Teatro La Candelaria contribuye a que se funde la Corporación Colombiana de Teatro, comprometida con la investigación teatral, la creación, la dramática y sus lenguajes.

Actualmente, La Candearia se encuentra activo como grupo, sigue con sus repertorios y con la labor pedagógica y social que lo ha caracterizado y le ha dado reconocimiento nacional e internacional.

Las principales fuentes para este caso han sido las siguientes:

- Orales: actores integrantes del grupo desde hace más de 15 años como Nora González, Francisco Martínez y Rafael Giraldo, “Paletas” (entrevistas).
- Escritas: textos dedicados a la sistematización del método de creación colectiva, escritos por el maestro Santiago García: *Teoría y práctica del teatro I* (1983), *II* (2002) y *III* (2006) (lectura de textos).
- Puestas en escena del grupo, como *De caos y de cacaos*, *A título personal* y *A manteles* (observación).

La información obtenida de esas fuentes nos llevan a comprender que durante los 46 años de recorrido de Teatro La Candelaria, el grupo ha tenido cuatro épocas, de las

cuales no se encuentran registros documentales sistematizados. Sin embargo, ese devenir en etapas está presente en la memoria de los integrantes como las cuatro etapas principales por las cuales han desarrollado toda su trayectoria artística y que han afectado enormemente su concepción y modo de trabajar el entrenamiento vocal y la voz.

La *primera etapa* (años sesenta) se basó en la creación a partir de la influencia de los clásicos contemporáneos, las obras experimentales y la modernidad. En esta época el grupo hacía cinco o seis montajes al año.

En este período, el entrenamiento vocal no tenía mayor importancia, ya que se provenía de una tradición de teatro colombiano muy temprano o más bien nuevo.

La Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) fue fundada en los años 50 por Laureano Gómez, y estuvo influenciada por el teatro clásico español, de herencia conservadora. La ENAD fue pionera en la enseñanza formal del teatro en la capital.

Luego de varios años, se puede hablar de una revolución de la enseñanza del teatro con la llegada al país del actor, director y coreógrafo japonés Seki Sano, en un momento en que comienzan a tomarse en cuenta temas específicos como la voz, la imaginación y la interpretación. Fue Seki Sano quien trajo de manera estructurada el método Stanislavski.

Otro factor que hace que tomen importancia estos temas fue la llegada de la televisión, a partir de la cual las personas involucradas comienzan a preguntarse por el oficio del actor. Antes de esta, el país contaba con buenos actores dueños de excelentes voces.

Los actores de la Radio Difusora Nacional de Colombia, eran los actores de las radio-novelas y del radio-teatro, y fueron quienes dieron vida al teatro en su momento.

Luego, con los teleteatros, que constituían televisión en vivo, hubo una necesidad de contar con actores físicamente “presentables”. Estos, muchas veces, no desplegaban una interpretación hablada correcta. Eran, entonces, actores apuestos pero muy jóvenes y que no hablaban adecuadamente. Esto hizo que el arte teatral se desarrollara con tal falencia.

Esta primera etapa estuvo fuertemente influida por tales condiciones, por una formación que comenzaba a tomar importancia en el campo teatral, en donde el entrenamiento vocal apenas comenzaba a pensarse a partir de necesidades concretas. Vocalizar o respirar era un oficio importantísimo, incluso en La Candelaria comenzó a trabajarse este tema desde la claridad en la pronunciación como factor más importante que la escena misma.

En la *segunda etapa* (años setenta y ochenta) se conforma el grupo como tal. Puede decirse que esta es la etapa con mayor fuerza en cuanto a entrenamiento, físico y vocal. Es donde nace el desarrollo del pensamiento colectivo, del trabajo en el que están incluidos todos, donde los actores son autores que crean con sus recursos, la voz, el cuerpo y la imaginación. Se desarrolla la creación colectiva, en donde nace una preocupación por la creación o formación de un público que no estaba preparado para esta etapa.

En la primera fase se trabajaban repertorios universales, obras para niños y jóvenes, donde la sala también se usaba para exposiciones, conciertos y demás eventos

públicos, a los que el público estaba acostumbrado, pues era lo que necesitaba. Y como eran llevadas a escena no menos de cinco obras al año, las temporadas no contaban con más de diez funciones por obra.

En cambio, en la segunda etapa, consolidado el grupo, los procesos comenzaron a volverse más lentos, más largos y más reflexivos. Es un período donde algunos actores comienzan a abandonar a Teatro La Candelaria por varias razones, sobre todo porque no están interesados en trabajar un tema durante todo un día y presentar una obra al año. Esto tiene que ver con un asunto de intereses personales que permeaba a muchos actores de la época, interesados en estrenos rápidos, periódicos.

En ese momento, el panorama teatral mundial podía dividirse, esquemáticamente hablando, en teatro tradicional y teatro de vanguardia. El teatro tradicional viene a ser un arte noble gracias a su partida desde textos clásicos y su apego productivo a una industria del entretenimiento. El teatro de vanguardia, por su parte, pretende superar aquella visión al abordar temáticas afines a las necesidades y requerimientos exigidos por la sociedad, e invita a la experimentación, a transformar procesos creativos y productivos en general. Nociones como teatro comercial y teatro independiente son afines, respectivamente, a teatro tradicional y teatro de vanguardia. Cada contexto genera unos modos distintos de nombrar sus prácticas.

Eugenio Barba (1976) propone una denominación más atendida a la creación artística en sí, intentando singularizar el valor de la profesión de teatrista. Esta denominación es la de *tercer teatro*. Los grupos de tercer teatro están integrados por actores, directores y dramaturgos que, en su mayoría, carecen de formación académica, o cuya formación

ha sido la experiencia sobre las tablas. Se hace un gran esfuerzo para expandir las presentaciones artísticas, convocando y formando públicos. Se constituye un espacio propio, de arduo trabajo y reflexión, basado en la fidelidad profesional, estética y ética. Un teatro que es de grupo, de colectividad humana autodefinida y autorregulada, y que es sincero con su espectador.

La Candelaria se afilia, entonces, a la premisa del tercer teatro. Asume fielmente su ideario estético y político, gestiona su quehacer artístico y la formación de un público igual de comprometido. Por ese camino, Teatro La Candelaria irradia a otros colectivos de la capital, del país, y de Latinoamérica, en un movimiento que se denominó nuevo teatro.

Estas circunstancias hacen que el grupo La Candelaria cambie, madure. Comienza a especializarse en trabajos más técnicos. Se desarrolla un sentimiento de apropiación del mundo, se amplía la responsabilidad disciplinar, política y social en las creaciones. Se profundiza en la escritura dramática y escénica.

Es entonces, alrededor de los años setenta, cuando gana importancia en el grupo el entrenamiento vocal y corporal. La necesidad del trabajo vocal riguroso se da porque en todos los montajes se incorpora el canto. Se concede importancia al hablar claro y sobre todo al canto, una suerte de expresión musical de la colombianidad.

Estos entrenamientos se llevaban a cabo en todos los ensayos. La base de este trabajo de preparación vocal estaba en la respiración. Además, se usaban técnicas que partían de la gimnasia, el yoga y otras disciplinas, en donde se ve la influencia de la vasta experiencia del director, el maestro Santiago García, basada en sus prácticas y

conocimientos adquiridos en múltiples viajes y estudios por Europa y Estados Unidos, en su aprendizaje junto a destacados directores teatrales como Grotowski, Peter Brook, Seki Sano y Eugenio Barba.

Al retornar a Colombia, en 1962, García comparte el acumulado de todas estas experiencias, y comienza a experimentar con La Candelaria, dirigiendo los entrenamientos y sobre todo apoyando los aportes de los actores, quienes también contaban con experiencias fuera del país y ya se especializaban en temas específicos.

En esta etapa surgieron varias obras, la más recordada, *Guadalupe años sin cuenta*, se estrena en 1975, recrea parte de nuestra historia de violencia política.



Teatro La Candelaria: *Guadalupe años sin cuenta* (1975).

Esta incursión en los temas nacionales, incluyendo sus protagonistas puestos en escena como personajes, produjo la movilización de público que se buscaba, y despertó el interés por el grupo y por el movimiento teatral que comenzaba a surgir en el país. Además, permitió a La Candelaria establecerse como una escuela de formación y creación teatral en América Latina.

La *tercera etapa* comienza en los años ochenta y tiene una duración aproximada de diez años. Corre paralela a los festivales y al retorno del teatro comercial. Se da entonces en el grupo una iniciativa por la creación y la dirección individual. Esto hace que se amplíe la concepción de temas, métodos y líneas de trabajo dentro del grupo, reducido por la opinión pública a la condición de teatro meramente político. En esta etapa tenemos distintos montajes como *El diálogo del rebusque*, escrito y dirigido por Santiago García. Sobre todo, se da la adaptación de textos.



Teatro La Candelaria: *El diálogo del rebusque* (1981).

En la *cuarta y última etapa* (años noventa hasta la actualidad) el grupo vuelve a la creación colectiva. Además, se consolida con sus integrantes y no acepta nuevos actores. El integrante que ingresó más recientemente lo hizo hace alrededor de 15 años. A partir de aquí la voz cobra un significado y una relación distinta. Hay familiaridad entre actores y sobre todo memoria, vocal y corporal.

Para La Candelaria existe una conciencia del montaje como proceso que abarca todos los aspectos de la creación. Y que los cuerpos de sus integrantes no estén en las mismas condiciones de años atrás, es una cualidad que exige un entrenamiento mínimo de cómo abordar o asumir la creación de nuevos personajes. Los actores tienen entrenamientos de cuerpo y de voz, que se enfocan en esta necesidad de crear

cosas distintas a las que ellos mismos reconocerían como posibles repeticiones de obras correspondientes a etapas anteriores.

La Candelaria está integrado, actualmente, por personas que cuentan con una vasta experiencia en la actuación y en la labor teatral toda, de formación tanto empírica como académica. De tal manera que en este momento, y desde hace aproximadamente 15 años, cada actor se encarga de su trabajo corporal y vocal. En todo ensayo hay un espacio de una hora para que cada actor trabaje en los aspectos que considere necesarios, individualmente. Esto se da gracias a la variedad de intereses y las condiciones corporales de cada uno.

Sin embargo, todo actor es consciente de la importancia de este espacio para la cohesión del grupo y sus resultados artísticos. En la etapa actual se concedió atención al tai-chi, ejercitación que movilizó a todos los integrantes en un primer momento, y hoy sigue atrayendo a algunos.

En su recorrido, Teatro La Candelaria ha tenido múltiples experiencias con maestros que han implementado metodologías de trabajo para aportar a distintos procesos de creación. Más allá de ver esto como la presencia de alguien que enseña, prima la visión de que se trata de conocimientos externos que se comparten a nivel interno, y así cada actor aprende mediante su propia asimilación, experiencia e investigación.

Sobre la base de estas concepciones, el grupo trabaja con la noción del arte teatral como un oficio en donde la práctica es tan relevante como la teoría. Desde esa posición, se han llevado a cabo varias experimentaciones alrededor de la voz como elemento físico. Estas experimentaciones generalmente eran ejercicios que proponía

cada actor en ciertos calentamientos, con el fin de hacer búsquedas alternas que partían de las necesidades del grupo mismo. Un ejemplo es la inclinación del actor Francisco Martínez a incorporar ejercicios que exploraran la animalidad de los personajes, buscando variar el uso de resonadores, tonalidades y volúmenes, además de transformar la disposición y energía del actor. La dinámica desde la cual se llevaban a cabo estas propuestas era la siguiente: cada actor en cierto momento preparaba un entrenamiento grupal, que él dirigiría. De esta manera, cada uno de los integrantes del grupo, de modo periódico, tendría un espacio para proponer un tipo de entrenamiento diseñado desde el actor en pro del grupo y la obra que se estuviese montando.

Sin dejar de ser un elemento natural, la voz es siempre particular y singular, lo que quiere decir que cada persona asume determinada técnica de una manera distinta, y esto da la posibilidad de desarrollar y ampliar los registros vocales, la capacidad respiratoria.

Para uno de los actores del grupo, Rafael Giraldo, la voz resulta, al cabo, la tercera parte del actor físico, es decir, complementa su cuerpo y su imaginación. Los sonidos son asumidos como fenómenos físicos que tienen un desplazamiento. El sonido es materia, cuyas ondas que viajan a un tiempo más lento que la luz. Si la voz puede entrenarse es para algo o por algo, entonces la voz tiene forma y contenido. Este es el lugar desde donde se aborda el trabajo vocal en la cuarta etapa de La Candelaria, teniendo en cuenta la fuerza, la potencia, la intención y los alcances de la emisión sonora desde la voz del actor.

El factor pedagógico en el grupo tiene como primera característica esa acogida de distintas experiencias que complementan y fortalecen su labor artística, prácticas con diversas personas y diferentes metodologías. La más reciente fue llevada a cabo con el grupo danés Odin Teatret, y años atrás con Seki Sano, el grupo peruano Yuyachkani o técnicas de la ópera y el canto lírico, entre otras. Este tipo de entrenamientos fueron los más buscados por el grupo, aquellos donde existía el factor vocal, búsqueda nacida de la curiosidad por el sonido del cuerpo, por la voz que conmueve e inquieta, que permite construir imágenes de otro tipo, más que por técnicas representativas como la del mimo.

Cada una de estas técnicas fue asimilada desde sus características específicas. Por ejemplo, la experiencia con la ópera, llevada a cabo en los años 80, fue abordada con un prestigioso cantante italiano de ópera, de quien no se obtuvo el nombre para la presente investigación, y con quien se acometieron ejercicios en los que se probaban experiencias extremas o de posiciones muy incómodas, como por ejemplo: un actor o actriz se posiciona acostado/a en el suelo, cantando; mientras tanto, el profesor salta sobre el pecho del actor o actriz, le pellizca las tetillas, le hala el pelo, le aprieta los pechos o los genitales mientras canta. Estas técnicas buscaban superar el dolor y el cansancio, descubrir nuevas posiciones que logran encontrar y aprender mediante la experiencia, desde la investigación práctica.

Con Seki Sano se abordó el método de Stanislavski absolutamente estructurado. Esto, unido a la llegada de la televisión al país, hizo que los actores que se habían entrenado vocalmente gracias a la Radio Difusora de Colombia, aportaran al teatro una visión importante sobre la voz del actor. Existían locutores de radio-novelas que tenían

una dicción absolutamente bien trabajada, pero que cuando tuvieron que pasar a actuar en televisión no cumplían con estándares estéticamente requeridos para la pantalla. Entonces se incorporaban actores físicamente “bonitos” pero que no tenían propuestas vocales interesantes o mínimamente trabajadas. Esto hizo que se comenzara a desarrollar un ámbito actoral con esas dificultades.

En ese momento, el dictador Rojas Pinilla trae a Seki Sano, quien aporta una visión sobre la importancia de enseñar al actor, de formarlo. A la llegada de Seki Sano, el Teatro La Candelaria se encontraba todavía en su primera etapa. No había un trabajo de equipo con la creación colectiva. Entonces, todo se aprendía y se trabajaba individualmente.

Con Yuyachkani y el Odin Teatret, La Candelaria adelantó experiencias de intercambio creativo en años recientes. Es decir, más allá de talleres o clases específicas, se dio una muestra-intercambio mutuo de procesos creativos, en aras de compartir conocimientos y concepciones sobre el trabajo, también para apoyarse en cuanto a debilidades, dudas y progresos.

Existe también una corriente que fue estudiada hace muchos años por el grupo y es la proveniente de las investigaciones del actor africano Roy Hart, quien inició su búsqueda desde situaciones límites a partir de las cuales puede analizarse la emisión de la voz en estados de muerte o de sufrimiento extremo. En esas situaciones límites se observa una capacidad de emisión y de registro vocal que ningún cantante lograría, ni siquiera el más experto. Aplicando lo experimentado y estudiado por cada actor

sobre este y otros temas surgidos de investigaciones de artistas escénicos en otras latitudes, se logra la versatilidad requerida para cada obra.

La segunda característica ha sido la labor de dirección de los actores en proyectos externos al grupo, seminarios y talleres de corta duración y con temas específicos. Esta es una manera de atender a grupos de jóvenes interesados en continuar la tradición teatral de La Candelaria. Los integrantes del grupo exponen y comparten conocimientos y experiencias adquiridos a través de tantos años, desde la dirección de montajes para esas agrupaciones juveniles.

Se transmite la visión que La Candelaria tiene del teatro, un arte de 25 siglos absolutamente respetable, con toda una dignidad, y hacia el que se profesa amor. Y en el centro de esa visión del teatro, está el actor, un ser inconforme, siempre dispuesto a experimentar e investigar.

A través de estos procesos recién descritos, se crean conexiones entre integrantes de La Candelaria y personas jóvenes que aman el teatro. Aunque algunas personas estén formadas para el teatro, no están formadas para la vida en el teatro. La vida en el teatro se construye con los años, compartiendo día a día la labor creativa. Y esto último es algo que también debe transmitirse a las siguientes generaciones.

Una tercera y última característica tiene que ver con la labor pedagógica llevada a cabo por integrantes de La Candelaria en instituciones de enseñanza formal, como colegios y universidades.

Por un lado, está la enseñanza en pre-escolar, donde se trata de encontrar maneras de atraer a los niños hacia el teatro. Y específicamente en lo vocal, se observa y se

reflexiona cómo en las voces de los niños, en el llanto o en la risa, se pueden captar emociones y sentimientos, capaces de convertirse en lenguaje. El sonido se ve entonces no desde lo musical, sino como gramática teatral.

Una de las implicaciones más señaladas por el grupo en cuanto al trabajo pedagógico, es cómo el contexto de las personas deviene influencia principal para la relación con la propia voz. El registro vocal y la respiración de cada persona, incluido el artista y el infante, están estrechamente ligados al lugar donde vive, a sus experiencias y a su historia personal. Es indispensable, por tanto, reconocer lo que hace a cada quien diferente, específico.

Esta postura pedagógica es una evidencia muy clara del trabajo de La Candelaria, según el actor Rafael Giraldo, y de su reconocimiento de la voz como un aspecto natural y cultural de gran importancia, pues gracias a ella puede exteriorizarse dónde se vive, cómo se vive, a dónde se va y quién se es. Cada ser humano aprende a hablar de maneras distintas gracias al sitio al que pertenece. Ello modifica su ritmo, las pulsaciones cardíacas, el volumen y la pronunciación.

La enseñanza es vista, según queda evidenciado, como respeto por el otro. Quienes hacen pedagogía desde La Candelaria, deben tener la habilidad para comprender que las personas que se están formando, cuentan con un conocimiento del cual muchas veces no son conscientes. Ahí es cuando entra el profesor, quien ayuda a canalizar las energías de esa persona y a re-enfocar su trabajo, dependiendo de las necesidades evidentes y profundas. Se le invita a descubrir todo lo que sabe y todo lo que tiene.

Esto debe comenzarse con un proceso de desinhibición y relajamiento. Ahí es donde los actores reconocen que es fundamental la parte pedagógica. ¿Qué herramientas pueden emplearse para orientar mejor a un estudiante ante una dificultad que esté confrontando? El docente no puede olvidar que, al menos en materia de voz, cada uno tiene una manera muy particular y un tiempo muy propio para encontrar lo que busca. Lo importante no debe ser masificar los espacios ni dirigir globalmente los procesos. Lo importante debe ser poder aportar a cada sujeto para que se auto descubra, en lo vocal y más allá.

Se debe entender lo medular del proceso, y no tanto del resultado. El resultado llega orgánicamente, si ha habido un quehacer en verdad profundo. De ahí la esencial de la labor de acompañamiento que corresponde al guía.

Una de las herencias del grupo que trasladan los actores a los espacios de enseñanza es la tradición de la bitácora, un instrumento que brinda la posibilidad de reflexionar sobre qué ocurre en el interior de cada participante. Esto potencia una mirada introspectiva, una búsqueda personal de la expresión más orgánica, comenzando por la expresión vocal.

CAPÍTULO 3. CASO 2: TEATRO VARASANTA

Teatro Varasanta es un grupo con más de 12 años de trayectoria, que ha tenido un importante trabajo sobre el laboratorio y el entrenamiento corporal, vocal y actoral en general. Desde su origen, ha contado con espacios propios en los que ha podido desarrollar toda su actividad creativa y de formación.

Bajo la dirección de Fernando Montes y con una evidente influencia del legado grotowskiano, Varasanta ha llevado a escena obras como *La conferencia de los pájaros* (1994), *El primer hermano* (1996), *Los hermanos Karamazov* (1997-98), *Flores fieras* (1999), *El lenguaje de los pájaros* (2004), *Kilele* (Beca de Creación del Ministerio de Cultura 2005), *Esta noche se improvisa se improvisa* (2006), *Animula vagula blandula* (2008), *Fragmentos de libertad* (2010), *La tempestad* (2012) y *Arimbato, el camino del árbol* (2012).

Las fuentes consultadas para el caso Varasanta fueron:

- Orales: Liliana Montaña, actriz fundadora del grupo (entrevista).

Catalina Medina, actriz invitada del grupo (entrevista)

- Puestas en escena *Kilele*, *Fragmentos de libertad*, *Animula vagula blandula*, *El lenguaje de los pájaros*, *La Tempestad* y *Arimbato, el camino del árbol* (observación).

Según estas fuentes, sobre todo la entrevista, el entrenamiento vocal en el grupo, en primer momento, no se basa en el texto dramático. Esto solo ocurrió con el montaje de *La tempestad*.

Uno de los pilares estéticos de Varasanta es que no hay un énfasis en la palabra, en cambio, hay más preocupación por cómo se conectan cuerpo y voz. Este es uno de los grandes aportes de Teatro Varasanta, al tiempo que una de sus características distintivas. El entrenamiento se maneja más como un todo, con una visión holística del actor y de su proceso de entrenamiento.

Dentro de las dinámicas de entrenamiento vocal en este grupo, se llevan a cabo ejercicios en torno a las necesidades de cada una de las obras que se van construyendo, donde se hace un entrenamiento más específico.

Una cualidad de la labor de entrenamiento aquí, es el énfasis en el trabajo del cuerpo, por donde se comienza todo el proceso, para llegar finalmente a la voz. Es poco común que los entrenamientos grupales tengan un inicio desde búsquedas o intenciones vocales.

Los aportes individuales de cada actor son vitales para la construcción de los ejercicios. No hay un sumario de elementos sistemáticos para el entrenamiento vocal, ya que todo proviene del movimiento, de la demanda que emane del cuerpo en movimiento. Entonces, en este punto, es donde entra el trabajo técnico que cada actor ha instaurado para su propio su proceso, tratando de encontrar un equilibrio a partir de cierta dificultad específica, que él podrá canalizar en solitario o en compañía de otros actores.

Un ejemplo de uno de los procesos de entrenamiento que se dan orgánicamente para el montaje, se puede evidenciar en la más reciente creación del grupo, *Arimbato, el camino del árbol* (2012), coproducción entre Teatro Varasanta, La Barracuda Carmela

(Colombia) y La Compañía Balagan (Brasil), ganadora de la convocatoria Iberescena 2011 y del Premio Residencia Artística y Creación Idartes 2012.

Esta obra fue escribiéndose en el proceso y a partir de materiales creados por los mismos actores. Por lo tanto, el entrenamiento del grupo fue reemplazado por espacios individuales de creación y exploración de tales materiales. En Varasanta se trabaja desde la concepción de actor-creador: se dan unos temas generales a partir de los cuales los actores realizan tareas en función de obras en particular. Esta obra entrañaba muchas labores que había que hacer rápidamente, por la premura para socializar resultados de un proyecto merecedor de estímulo. A pesar de esa premura, dentro de tales labores, fue apareciendo la voz, pues esta obra gira en torno a una comunidad indígena para la cual el canto es fundamental. Esa comunidad es la Embera, asolada por suicidios de sus jóvenes, lo que ha venido ocurriendo sistemática e inexplicablemente desde 2000.

A partir de investigaciones hechas por integrantes del grupo sobre esta comunidad aborígen, se descubrieron canciones, tonalidades y melodías que fueron tomadas como referentes para los cantos que cada actor preparó. Ese trabajo se tornó muy interesante para Varasanta, por el hecho de entrar en relación con una cualidad vocal y unos resonadores lejanos e inaccesibles para personas que habitan la capital del país. Esto se convirtió en un gran reto para cada actor quien, por cuenta propia, con su canción, la escucha y la repite una y otra vez, buscando el mejor dominio posible de la misma. Desde este ejercicio fueron creadas las intervenciones vocales y sonoras de la obra. La apropiación de expresiones cantables propias de la comunidad embera, en

función de cada uno de los personajes de *Arimbato*, es uno de los rasgos principales de esta obra.

Como parte del montaje de *Arimbato*, se “adoptó” a uno de los jóvenes suicidas, es decir, se hizo seguimiento de su historia; y a partir de esa tarea cada actor encontró una especie de canto que identifica a un objeto del suicida. Cada uno de esos cantos es, en esencia, reelaboración de melodías existentes en la comunidad investigada. Las exploraciones vocales que aparecían en ensayos, fueron convertidas en canciones de la obra.

Otra tarea significativa fue hacer acciones sobre el *jai* de las cosas materiales, de los objetos. Para los indígenas embera, las cosas tienen alma, no tanto en el concepto occidental, sino más bien como la esencia de las cosas. Si las cosas tienen *jai*, las personas tienen *jaure*, una dimensión más cercana al alma occidental.

Los actores llegaron a preguntarse: “Si yo tengo *jaure*, ¿mi esqueleto qué es? Está adentro pero es materia; entonces, ¿es *jai* o *jaure*?” En torno a esa pregunta, ellos quisieron encontrar el canto para los huesos de cada uno de sus cuerpos. Esto llevó a una de las búsquedas más interesantes, expresada en el universo vocal de la puesta en escena.

Se fueron apropiando escénicamente tonalidades, y con ellas, vocablos cuyo significado aún desconocen los artistas. Lo importante, fue, obtener melodías que pudieran enunciarse vocalmente y que, desde ese plano, enriquecieran la obra como cantos polifónicos. Todos los actores de *Arimbato* manejan cantos que interpretan simultáneamente, porque tienen muchas similitudes melódicas y sonoras en general.

Esta puesta en escena evidencia esa organicidad de la que se hablaba anteriormente, donde la voz nace a partir de acciones, temas y profundas necesidades expresivas.



Teatro Varasanta: *Arimbato. El camino del árbol* (2012).

Como hemos visto en este ejemplo, los actores de Varasanta se vinculan en los entrenamientos según el proceso creativo en el que se encuentre el grupo, y según el material que cada uno de ellos crea. A partir de esa base aparecen necesidades tanto físicas como vocales, con sus consecuentes soluciones.

Para el montaje anterior a *Arimbato*, *La tempestad*, se profundizó en la palabra. Un director invitado, de origen polaco, contribuyó al montaje de esta obra. Este director, (cuyo nombre no será revelado por petición de las fuentes) guió un estudio comprensivo del texto y cómo enunciarlo. Esto Varasanta no lo había abordado anteriormente, cómo se hizo en esta ocasión. Algo que el grupo no había trabajado con profundidad.

Además, el montaje de *La tempestad* suspuso unas exigencias físicas distintas, pues este director suele abordar sus obras desde un enfoque corporal, con un entrenamiento físico fuerte. La intensidad del trabajo corporal diario hizo más extenso

el proceso de puesta en escena, no obstante la premura por terminarlo, dado que era una coproducción con el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.



Teatro Varasanta: *La Tempestad* (2012).

Las experiencias hasta ahora relatadas evidencian un aspecto fundamental para la caracterización de los procesos de entrenamiento del grupo: estos cambian dependiendo de la obra concreta que se esté llevando a escena. Al anotar esto, igualmente debe subrayarse que existen principios recurrentes en el quehacer de Varasanta, como la conexión cuerpo-voz, sonido-movimiento, justo lo que define su expresión vocal.

El entrenamiento vocal comienza después del calentamiento corporal. Algunas veces, cuando se realizan ejercicios de afinación y canto, se puede emplear instrumentos musicales como ayudas externas, pero es algo realmente extraordinario. Lo normal es que la voz nazca libre, siempre desde el cuerpo.

Los integrantes de Varasanta suelen buscar invitados para que colaboren con necesidades específicas de distinta índole. En lo vocal, por ejemplo, se llevó a cabo un trabajo en torno a la afinación, dirigido por una maestra especializada en voz escénica

llamada Yamile Lanchas, colombiana, egresada del Teatro Libre de Bogotá. En 2010, Varasanta recibió gran cantidad de personas provenientes de distintos lugares del mundo, en ocasión de un encuentro internacional que se convocó, conmemorando diez años de la muerte de Jerzy Grotowski.

Uno de esos creadores asistentes al encuentro, profundamente vinculado al gran teatrista polaco, fue la coreana Ang Gey Pin, experta en la conexión cuerpo-voz a través de resonancias, también hizo aportes al trabajo del grupo. Su idioma es muy rico en tonos y a partir de estos, ella hizo para el grupo un taller sobre la apertura del sonido, la voz y el canto.

Para la obra *Fragmentos de libertad*, el trabajo vocal se centró en cantos de tradición africana, provenientes del Pacífico y del Atlántico colombianos. Allí fue muy importante la relación entre el movimiento y la voz, pues los actores corren en escena, saltan, bailan moviendo banderas y todo ello debía hacerse sosteniendo el canto, la palabra. En este caso, no se ejercitó previamente la respiración como algo específico, en aras de sostener la emisión de sonido. Las propias demandas del montaje (hacer que el texto se comprendiera en todo momento), llevaron a que, en la práctica, cada actor entrenara sus procesos respiratorios.

Podría decirse que el entrenamiento vocal de Varasanta se acomoda a partir de las necesidades que sugieren cada personaje, cada obra, cada actor y cada texto.



Teatro Varasanta: *Fragmentos de libertad* (2011).

En el grupo existe una metáfora sobre el entrenamiento corporal, y es que se habla de este como si fuese una lavada de dientes. Algo que es necesario hacer todos los días. Esto se aplica también para la voz.

Se aspira a encontrar un equilibrio entre respiración y articulación, puesto que resulta imposible lograr comunicación precisa y contundente si solo se cuenta con una interpretación idónea del mensaje del texto. Es necesario, asimismo, un conocimiento sobre la pronunciación correcta de las palabras, dicción, vocalización y en suma, articulación. Es decir, liberación y creatividad de la voz, siempre desde el cuerpo, debe tener un fundamento técnico consciente.

Lo dicho hasta aquí explica el reconocimiento de Varasanta en el subsector teatral bogotano y del país.

Por otra parte, debe anotarse que en el espacio físico de Teatro Varasanta se llevan a cabo procesos de formación, laboratorio y talleres desde donde se posibilita abrir procesos de entrenamiento del grupo, a personas interesadas en profundizar en conceptos y prácticas propios de este colectivo.

Este espacio pedagógico permite estudiar tales experiencias para su posible apropiación por la enseñanza. Aunque en Varasanta el teatro no se ofrece formación de tipo formal, cada actor y el director ejercen un rol pedagógico en instituciones de educación superior.

No se pretende ni siquiera insinuar que el trabajo vocal es más difícil o menos difícil que el corporal. Sin embargo, la experimentación vocal tiende a ser menos evidente y tangible para los estudiantes de teatro. Este aspecto se ha identificado desde la labor pedagógica de los actores de Varasanta.

Luego de unos diez minutos de ejercitación, el cuerpo humano ya ha elevado su temperatura hasta el punto de poder asimilar otros ejercicios más complejos e imposibles de realizar sin calentamiento previo. Con esto quiere decirse que, para el cuerpo, los logros son mucho más tangibles y evidentes a corto plazo, afirma Liliana Montaña.

En cuanto a la voz hay muchas cosas que se desconocen. Pues una vez se tiene la certeza de poseer la capacidad de hablar, nace la pregunta: ¿qué tengo que trabajar respecto a esa capacidad? El trabajo sobre la voz lleva a una concientización de que hay un re-aprendizaje del habla que se hace en la escuela teatral, y que puede verse como un re-encuentro consigo mismo. Las jerigonzas, por ejemplo, son más ricas en matices, en expresión, en tonalidades, que el idioma en que se enuncian.

Debe reconocerse que hay una resistencia al entrenamiento vocal, quizás por la enseñanza que del español se hace en colegios colombianos. Lamentablemente, muchos de nuestros estudiantes de educación básica y media asocian las clases de

lengua española a aburrimiento, pesadez y monotonía. Por lo tanto, es importante que, como pedagogos, estemos en condiciones de develar las infinitas posibilidades que naturalmente tiene la voz.

Una concepción muy singular de Varasanta en torno a la voz, es que esta lo mueve todo. Entonces, cuando se trabaja la voz se dinamizan la emoción, el recuerdo, los bloqueos personales y emocionales. Como puede verse, este es un terreno bien complejo.

Con el cuerpo, desde el cuerpo, se pueden hacer exploraciones muy profundas, pero se tiene que pasar por muchas capas del movimiento exterior, visible, para llegar a esa profundidad. Con la voz ocurre algo distinto, esta se encuentra muy unida al mundo interior de cada persona.

Cuando se trabaja con resonadores, con vocales y con resonar en distintas partes del cuerpo, se reconocen centros emocionales, chacras en donde nace el movimiento interno. Entonces, lo que se busca desde esta perspectiva en el proceso de enseñanza es re-dimensionar la mirada, poder entender que es tan tangible hacer unos ejercicios de lengua como unos abdominales. O comprender que decir una sílaba o unas palabras como “desconstantinopolizar”, es tan complejo como hacer una “paloma”. Estas tareas todas requieren tanto trabajo, tantas ganas, práctica, atención y cuidado para evitar lesiones.

Esta posición sobre la voz y el descubrimiento de universos internos a partir de la misma, se presenta como rasgo distintivo de la labor actoral de los integrantes de Varasanta y de su ideario teatral.

Otro factor evidente en los estudiantes en general, y que es uno de los componentes de las creaciones de Varasanta, es una resistencia o miedo al canto. En esto influyen varios factores, uno de ellos es la falta de referentes musicales: el pueblo colombiano en general solo escucha música popular (vallenato, ranchera) o de moda (reguetón), de calidad muy irregular. Esto hace que el rango de entrenamiento auditivo sea muy pequeño. No escuchar músicas variadas, entre ellas la clásica, deviene limitación para la expansión creativa de la voz humana.

En Colombia, el aprendizaje de una canción, y su correcta entonación, aun de la canción más simple musicalmente hablando, se torna complejo, demorado, y esto sin contar lo difícil de lograr una correcta afinación.

Para el grupo Varasanta, la voz está llena de conexiones emocionales que se exteriorizan o se vuelven físicas en el momento de la exploración como parte del entrenamiento. Esto se hace evidente en la comunicación cotidiana. Las voces pone a las palabras en relaciones siempre distintas.

Muchas veces cuando un maestro presenta trabas en su proceso de comunicación, en sus actos de habla, es porque se obliga a pensar muy bien cada frase, cada palabra. Según los actores de Varasanta, esto se da porque las palabras resuenan en el universo: cada palabra que se dice tiene un poder determinante.

Este es un aspecto que pocas veces se toma en serio, y que es motivo de atención para Varasanta desde la perspectiva holística: cuánto se comunica, cuánto se esconde, cuánto se expresa no solo con la palabra sino también con el lenguaje no verbal.

Desde estas premisas es de donde parte toda la propuesta artística, escénica, actoral y pedagógica del grupo que se estudia en el presente capítulo. Y sus propuestas no se circunscriben al mundo profesional escénico.

Resulta indispensable dominar técnicas para no lesionarse a nivel fonatorio, ni como actor ni como docente. Resulta igualmente esencial evitar lesiones en los estudiantes. Y hay que tener meridiana claridad de que la voz es un canal efectivísimo de comunicación profesor-alumno. Un docente puede ser afectivo, efectivo o cortante frente a un alumno, por ejemplo. Y solo a través de su conducta vocal.

Existe un ejercicio muy simple y muy usado en las academias de teatro y por los actores del Varasanta cuando desempeñan su rol docente: el stop-caminando. La indicación inicial es seguir la pauta dada por la persona que dirige. Quienes se encuentran en el espacio caminan por este al escuchar la orden “Caminando”. Y cuando escuchan “Stop”, todos deben detenerse. De esta manera se lleva el ejercicio por un tiempo.

Cuando el profesor cambia las indicaciones y dice “Stop”, las personas deben caminar; y cuando diga “Caminando”, aquellas se detienen. En este punto pareciera fácil y claro, pero cuando se dice “Stop” con la intención de hacer detener a las personas, así sea mientras estas caminan, la energía y el impulso vocal llega de forma cortante, contundente. Y aunque la indicación fuera clara, aunque conscientemente se sepa que no es necesario detenerse, hay algo orgánico que detiene muchos cuerpos en esta situación: el poder físico y psicológico de la voz.

Un punto a desarrollar en los campos de la pedagogía del entrenamiento vocal, es el que establece que cuando la voz está ahí y suena, las personas reaccionan. Se debe generar interés en el estudiantado por la voz, un universo inmenso y de infinitas posibilidades. Ello será útil para la escena y más allá de ella. Ello será útil para actuar y para ser.

Es grande el aporte que Varasanta puede hacer al movimiento teatral y pedagógico escénico colombiano. Sin embargo, la ausencia de sistematización reflexiva de sus experiencias impide el conocimiento de estas. Esto es algo bastante generalizado entre teatristas del país. Son pocos los grupos que están en condiciones de mostrar sus pesquisas a través de documentos de diverso orden, desde los cuales se viabilice una contribución pedagógica.

CONCLUSIONES

Esta investigación puede ser de utilidad para personas que estén interesadas en la voz escénica, su práctica y estudio. Además, contribuye a sistematizar la labor de dos de los más importantes grupos teatrales de Bogotá y del país.

Los objetivos inicialmente planteados se han cumplido y, en el caso del tercer objetivo específico, será desarrollado en esta parte conclusiva.

Se partió del concepto de entrenamiento vocal planteado por Eugenio Barba, y orientado a:

- conservar las reacciones orgánicas espontáneas de la voz,
- incitar la fantasía vocal individual de cada actor,
- dejar a un lado la idea de obtener resultados originales,
- buscar la emisión de sonidos extra-cotidianos que modifican las reacciones vocales en un desorden sonoro, además de
- proyectarse con todo el cuerpo hacia los estímulos y reaccionar a ellos, logrando de esta manera una conexión íntima entre la voz y el cuerpo del actor.

Fue escogido este referente teórico principalmente por su influencia en el trabajo de los grupos objeto de estudio (La Candelaria y Varasanta). Y por el hecho de que Barba es uno de los más grandes directores y teóricos de este arte en el siglo XX.

En aras de reconocer el método propio de cada grupo para el entrenamiento vocal, se tuvo en cuenta la mirada de Jorge Iván Grisales Cardona, quien lo considera una “técnica estructurada para el manejo de la voz escénica” (2006, p. XIII).

Para el estudio del entrenamiento vocal en los dos casos abordados, es indispensable reconocer la carencia del registro de experiencias, síntoma generalizado entre los grupos de teatro colombianos, salvo algunas excepciones.

En La Candelaria los documentos más importantes que revelan su método de trabajo son los tres tomos de *Teoría y práctica del teatro* (1983, 2002 y 2006), escritos por Santiago García. Esos libros presentan claramente la estructura del método de creación colectiva, tan empleado por García y sus seguidores. Sin embargo, no encontramos en ellos aportes profundos sobre cómo ha tenido lugar el entrenamiento vocal, más allá de la inclusión del canto en ciertas obras.

En Varasanta, la carencia de estos registros es aún más grande. El grupo se establece hace aproximadamente quince años, en los que el trabajo ininterrumpido de exploración y de continua transmisión ha ocupado, junto a la permanente labor de creación, gran parte de su trayectoria.

Más allá de reportajes, artículos de periódicos o estudios académicos sobre el grupo, no existe por parte Varasanta documentación que compendie o describa su metodología de trabajo. Esto explica que solo pueda tenerse acceso a sus desarrollos y propuestas prácticas, tomando clases con sus integrantes o viendo puestas del colectivo. Sin embargo, Varasanta está permanentemente abierto a la posibilidad de que se realicen investigaciones como esta. La única dificultad que se presenta en

estos casos suele ser la carencia de tiempo de los integrantes, para brindar información al investigador.

Existen, como hemos visto, grandes diferencias entre La Candelaria y Varasanta en cuanto a entrenamiento vocal. La Candelaria tiene una larga trayectoria artística y cuenta con un legado significativo dentro de la historia teatral del país. Sus actores vienen de distintas formaciones, tanto académica como empírica, aunque la principal formación de ellos puede decirse que ha ocurrido dentro del propio colectivo. En este momento, luego de más de 45 años de labor artística, continúa enfrascado en procesos creativos y culturales.

Sin embargo, dadas las condiciones físicas de sus integrantes (personas de no menos de 50 años), el entrenamiento vocal en el momento tiene un espacio menos considerable que en períodos anteriores: son entrenamientos que se dan de manera individual y voluntaria y no hacen parte de las reuniones e intercambios artísticos del grupo. Aunque en los años setenta este espacio tenía muchísima más importancia para Teatro La Candelaria, nunca fue objeto de investigación permanente. Más bien, se presentó de manera intermitente, dependiendo de la corriente o etapa por la que estuviera atravesando el grupo.

Al mismo tiempo, podría decirse que siempre tuvo una relevancia mayor en su identidad y labor artística, la preocupación por el mensaje a transmitir, la posición y responsabilidad políticas con el país, la creación de una escena nacional mucho más concurrida y fuerte, lo que hizo que la preocupación por el entrenamiento del actor tomara un papel no tan importante o relevante dentro de su transcurso.

Los desarrollos de La Candelaria en cuanto a entrenamiento vocal se debieron a métodos aprendidos, que se repetían una y otra vez, mas no se llevó a cabo una investigación continua al respecto como línea de trabajo grupal.

Sin embargo, hay actrices que se han especializado en el estudio de la voz como Nohora Gonzalez y Nohora Ayala, de La Candelaria, junto a Liliana Montaña y Catalina Medina de Varasanta. Ellas adelantan trabajo artístico y pedagógico enfocado en el entrenamiento de la voz del actor.

La similitud más visible con la labor llevada a cabo por Varasanta, es la acogida temporal de distintos maestros especialistas en voz, tanto escénica como musical, dentro de sus entrenamientos. Estas son ayudas externas que nutren significativamente los momentos de creación y exploración grupales, además de ampliar los conocimientos y los lazos con distintos lugares del mundo a través de experiencias prácticas.

Varasanta cuenta con un espacio diario para el entrenamiento vocal, sumamente importante, que está ligado al entrenamiento corporal, pues se tiene una visión holística del actor. Contrario a lo que ocurre en La Candelaria, ese espacio está en constante desarrollo, apoyado en aportes de Grotowski. Incluso, en su entorno físico, Varasanta se define públicamente como “Centro para la transformación del actor”. Este es un indicador poderoso de la concepción del grupo acerca del entrenamiento, y de la voz específicamente, donde se busca, se prueba e investiga en el orden práctico, alrededor de las capacidades vocales: la palabra y el canto.

Ello se hace desde dos momentos. El primero, que consiste en una liberación orgánica de la voz, se refiere a permitir que fluya la espontaneidad y dejar de lado temores y prejuicios presentes en cada persona en virtud de sus historias de vida y experiencias previas con la voz. Un segundo momento es el de la autoconciencia, que es cuando una vez llevada a cabo la liberación, todo ese potencial reconocido se interioriza de nuevo para llegar a un control del mismo.

Todo este proceso se lleva a cabo en pro de la creatividad, buscando así un desarrollo profundo de versatilidad y potencia en la voz y la palabra.

Este método hace parte de una corriente, tratada teóricamente por Cicely Berry (1973), quien divide el trabajo del entrenamiento vocal en dos momentos, los mismos a los que acude el Teatro Varasanta, uno de espontaneidad y otro de autocontrol, llegando a reconocer y controlar elementos como el ritmo, la respiración, la flexibilidad del lenguaje, la escucha, la textura musical del sonido, la solidez, los subtonos, la resonancia, entre otros. Ambos momentos son de gran dificultad y merecen igual dedicación y empeño.

El entrenamiento llevado a cabo en las academias de formación actoral en el país requiere este nivel de interés y arduo trabajo en lo pedagógico vocal, ya que como se evidencia en la investigación realizada por Carlos Araque Osorio (2001), son varios los aspectos a trabajar alrededor de la voz del actor. La voz ha sido lastimosamente relegada a la condición de un elemento más, no tan importante como el entrenamiento corporal o la formación actoral en sí (construcción de personajes). Tal desinterés es visible en puestas en escena de varios grupos y actores colombianos.

Como actriz en distintas agrupaciones de la ciudad, la autora de esta investigación ha constatado una carencia de formación y algunas veces de continuidad con los procesos de entrenamiento vocal, como si ese aspecto pudiera relegarse a un nivel de menor importancia. Más graves es, y también se ha visto, no tomar en cuenta tal aspecto, al tiempo que se concentra la atención en el entrenamiento corporal, la creación de personajes, el estudio sociológico de los mismos, el vestuario, la escenografía y la gestión. Tal pareciera que las cualidades y las debilidades del desempeño vocal de los actores no se hicieran visibles en la escena, cuando justamente ocurre todo lo contrario.

Podría concluirse que el abordaje de entrenamiento vocal más adecuado para la academia es el que sigue a nivel práctico Varasanta, pues cuenta con una visión completa del actor, de su cuerpo unido a su voz, de la importancia del entrenamiento grupal de la voz y de la apropiación de metodologías que sean efectivas o funcionales para cada grupo e incluso para cada artista según sus necesidades. Esta visión sería la más útil tanto por su concepción holística del actor como por su reconocimiento del sujeto y sus particularidades. Esto permitiría que la calidad de la palabra hablada/cantada en el teatro colombiano mejore significativamente.

Más que sistematizar cierta área del quehacer de los grupos estudiados, esta monografía se constituye en una gran invitación a continuar a sistematizar, a realizar registros y documentación del trabajo vocal que se lleva a cabo en los grupos, pues ello podría constituirse en un valioso aporte a la memoria del teatro colombiano.

RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS

Araque Osorio, Carlos (2001). *Voces para la escena*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Barba, Eugenio; (1986) *Caballo de plata*. México, DF: UNAM.

Barba, Eugenio, (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México, DF: Escenología.

Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, D. F.: Escenología.

Berry, Cicely (1973). *La voz y el actor*. Barcelona: Alba.

Bustamante, Carmen (2003). *El cantante lírico*. En Bustos Sánchez, Inés. *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Bustos Sánchez, Inés (2003). *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Casanova, Cori (2003). *Elementos del tratamiento foniátrico de la voz*. En Bustos Sánchez, Inés. *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Díaz, Yiyi (2003). *Voz y método cos-art: el arte de trabajar el cuerpo*. En Bustos Sánchez, Inés. *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Feldenkrais, Moshe (1972). *Autoconciencia por el movimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Garavito Henao, Ana María (2009). *El cuerpo fonador*. Tesis de Licenciatura. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes (Inédito).

Grisales Cardona, Jorge Iván (2006). *Método para el manejo de la voz escénica. De la memoria de la voz a la imagen de la palabra*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

Máscara (1994), 4 (19-20).

Morales, López y Quintero, Adyel (2012). *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Bogotá: Unitec.

Reguant, Gemma (2003). *La voz y el actor*. En Bustos Sánchez, Inés. *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.

Scivetti, Ana Rosa (2003). *El sustrato anatómico y funcional de la voz profesional*. Barcelona: Paidotribo.

Stanislavski, Konstantin (1954). *Un actor se prepara*. México: Constancia.

Stanislavski, Konstantin (1982). *Cómo se prepara un actor*. La Habana: Arte y Literatura.

Webgrafía

<http://www.sigtemedia.net/teatro/>, disponible en abril 27 de 2013.

<http://www.teatrovarasanta.net/>, disponible en abril 27 de 2013.

<http://labandurriateatro.bligoo.com/content/view/127952/Eugenio-Barba.html/>, disponible en agosto 08 de 2013.

http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1359/ortegahuellas1.pdf/, disponible en agosto 08 de 2013.

Talleres Recibidos

Articulación creativa (Introducción a la creación de universos sonoros) (2011).

Profesora Catalina Medina (La Barracuda Carmela).

Escuela de voz escénica (2010). Profesora Yamile Lanchas.

La voz como un evento dramático (2011). Profesora Claudia Torres (Mapa Teatro).

Un encuentro con el poder de su voz. Taller para el trabajo de la voz y el habla.

Introducción a Fitzmaurice Voicework®. (2010). Profesora Catalina Medina (La Barracuda Carmela).

ANEXOS

A. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN APROBADO

1. Proponente

Tatiana Castillo Arévalo

Código 2008177004

VII Semestre

2. Fecha de presentación

Junio 2011

3. Objeto de Investigación

Métodos de entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta de Bogotá.

4. Justificación

Es importante reconocer la trayectoria y el trabajo que se ha desarrollado en cuanto a entrenamiento vocal en los grupos La Candelaria y Teatro Varasanta, especialmente porque existe una carencia de información sobre ese entrenamiento en el teatro colombiano. Generalmente, en los grupos de teatro de este país no se evidencia una sistematización de sus exploraciones en cuanto al trabajo vocal, y difícilmente hay una socialización respecto de este tema desde el interior de los grupos. Esta falencia me motiva a estudiar dos de los colectivos que más se destacan en el aspecto vocal de la creación teatral.

Es esencial poder reconocer estas experiencias, sus métodos y estrategias, pues pueden servir como referente pedagógico y artístico en procesos de enseñanza, entrenamiento y creación teatral. Actualmente, las academias de teatro se sustentan en distintos métodos de enseñanza que han sido influenciados por postulados que, a su vez, nacen en diversos ámbitos teatrales. En cuanto al abordaje de la voz, vemos en las academias una serie de vacíos, como ausencia de pedagogos que profundicen sobre este tema, relegándolo así a una mera transmisión de ejercicios, sin una reflexión consciente y cuidadosa.

Esta investigación busca estudiar los rasgos del entrenamiento vocal en dos colectivos del país, con el ánimo de comenzar a sistematizar acercamientos a ese tema. En la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, solamente se ha presentado un estudio de investigación sobre el tema de la voz, el cual abordó una experiencia de práctica pedagógica encaminada a examinar el problema de la fonética y la actividad en la clase de entrenamiento vocal en el segundo semestre de dicha licenciatura. La investigación que propongo, busca ampliar el rango de estudio: tomar las experiencias de dos grupos profesionales, y –sobre esa base- contribuir a elaborar preliminarmente planteamientos sobre pedagogía de la voz teatral.

5. Preguntas Problémicas

General

¿Cómo se desarrolla el entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta? ¿Puede tomarse las experiencias de estos grupos como posibles guías para la enseñanza académica de la voz teatral?

Específicas

¿Qué importancia tiene y ha tenido el entrenamiento vocal en el teatro?

¿Cómo se lleva a cabo el entrenamiento vocal en Teatro La Candelaria y en Teatro Varasanta? ¿Qué tienen en común y qué tienen de diferente estos entrenamientos?

¿Puede hablarse de método en el entrenamiento vocal de La Candelaria y Varasanta? ¿Qué tomar de allí para la enseñanza académica de la voz escénica?

6. Objetivos

General

Conocer cómo se desarrolla el entrenamiento vocal en los grupos Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta.

Específicos

Analizar la importancia que tiene y ha tenido el entrenamiento vocal para el actor.

Examinar el desarrollo del entrenamiento vocal en los grupos Teatro la Candelaria y Teatro Varasanta, identificando aspectos en común y diferencias existen entre los entrenamientos de ambos grupos.

Conocer si puede hablarse de método en el entrenamiento vocal de La Candelaria y Varasanta, aclarando qué puede tomarse de allí para la enseñanza académica de la voz teatral.

7. Referente Teórico – Conceptual

Eugenio Barba (1986) ha dicho: “*La voz, en su aspecto lógico-semántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento, dirige, forma y detiene*”. Barba es uno de los autores que han escrito y propuesto distintas formas de acercarse al entrenamiento vocal.

Por otro lado, existen postulados literarios, filosóficos y teatrales que aseguran que la palabra en la sociedad humana va perdiendo su valor comunicativo, de representación y expresión. “Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan” (Artaud, 1978, p. 2).

La principal incertidumbre comenzó a presentarse en mí al ver la *Tragedia endogonídia* de Romeo Castellucci. Y posteriormente, al leer un texto en el cual, en un fragmento Bruno Tackels cita palabras de Castellucci acerca de este tema:

No son las palabras lo que me interesa en el teatro. Las palabras pertenecen al campo de la literatura. La naturaleza del teatro no es la de ser una rama secundaria a la literatura. Es el arte de la carne, el arte más próximo a la vida, es el arte más peligroso. No hay ninguna relación de peligro con un libro o con la ciudad, puesto que es una relación individual la que está en juego. El teatro apela a la comunidad,

sus retos son, pues, absolutamente diferentes, aunque se trate de una comunidad aleatoria e instantánea...

Lo anterior me lleva reflexionar sobre una relación distinta con la palabra, vista como la “literalización” de la voz, como simbología y significante de la pulsión vocal, influenciada además por formas de abordar las tecnologías y la interdisciplinariedad en el teatro. Entonces, en el momento en que se dejan las palabras de lado, el entrenamiento y el abordaje vocal tomarían una significación distinta. Las maneras de emprender un proceso de entrenamiento y creación desde y mediante la voz están sujetas a las necesidades de comunicación y relación no sólo entre personajes o actores, sino ante todo con el público.

Asimismo, me he basado en escritos sobre la voz en distintos ámbitos, realizados por autores como Eugenio Barba, Jerzy Grotowsky, Gérard Pommier, Bernard Nominé, Marta Gerez Ambertin, Isabelle Morin, Belén del Rocío Moreno Cardozo, Mario Fernando Figueroa Muñoz, Michel Poizat, Jorge Eduardo Girón Barrios, Carlos José Reyes, Carlos Araque Osorio, Jorge Iván Grisales Cardona. También en videos como: entrenamiento vocal del Odin Teatret (1972), entrenamientos de la escuela Roy Hart (1960-1975), Entrenamiento Shakespeare - Musculatura del lenguaje: movimiento y ritmo, a cargo Cicely Berry.

Por otra parte, me he ido apropiando de saberes obtenidos en experiencias prácticas en las que he participado:

- Taller sobre Articulación Creativa (Introducción a la creación de universos sonoros). Maestra: Catalina Medina. Abril de 2011.

- Taller: La Voz como un Evento Dramatúrgico. Maestra: Claudia Torres (Mapa Teatro). 7-11 de Marzo 2011.
- Escuela de Voz Escénica. Maestra: Yamile Lanchas. Transcurso año 2010.
- Taller entrenamiento Técnica FITZMAURICE VOICEWORK. Formación desde la técnica FITZMAURICE (Voz escénica). Maestra: Catalina Medina. Transcurso año 2010.

8. Referente Metodológico

Usaré la metodología cualitativa y dentro de esta, el método estudio de caso, buscando correlacionar las experiencias de los grupos objeto de estudio, antes que comparar dichas experiencias. Las técnicas para recoger información serán: lectura de textos, observación y entrevistas.

Las categorías para recoger información serán: Entrenamiento vocal, Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta.

9. Posible Estructura del informe final o monografía

- Introducción
- Un primer capítulo sobre voz escénica y necesidad del entrenamiento vocal.
- Un segundo capítulo sobre los casos a estudiar, La Candelaria y Varasanta.
- Un tercer capítulo donde se correlación ambos casos, y se sistematicen sus aportes en función de delinear un posible método para la enseñanza académica de la voz escénica.

- Conclusiones

10. Primera relación de fuentes

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Barba, Eugenio (1986). *Nombre del texto*. Disponible el día de marzo de 2011, en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/herrera_l_b/capitulo2.pdf

Figueroa, Mario Fernando, Moreno, Belén del Rocío. *Desde el Jardín de Freud Revista de Psicoanálisis, No 8* (2008). Universidad Nacional de Colombia

Revista Máscara, Año 4 No 19-20 (1994). Editorial Escenología, México

Stanislavski, Konstantin, (1982) *Cómo se prepara un actor*. Editorial Arte y Literatura, Cuba

Grotowski, Jerzy, (1968). *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo XXI, España

Grisales Cardona, Jorge Iván, (2006). *Método para el manejo de la voz Escénica, De la memoria de la voz a la imagen de la palabra*. Editorial Universidad de Antioquia, Facultad de Bellas Artes, Medellín

Araque Osorio, Carlos. (2001). *Voces para la Escena*. Separata revista Gestus. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá

Barba, Eugenio, Aavarese Nicolai, (1990). *El arte secreto del actor*, Diccionario de Antropología teatral. Editorial: Escenología, México.

11. Cronograma de Trabajo

I Semestre 2011: Diseño y presentación de la investigación

II Semestre 2011: Recogida de información

I Semestre 2012: Análisis de información

Redacción de la primera versión de la monografía

II Semestre 2012: Redacción de la versión definitiva de la monografía

Entrega y sustentación de la monografía

12. Necesidades y presupuesto

Tarea	Actividades Específicas	Costo Aproximado
Recogida de información	Desplazamiento hacia el campo de investigación (Teatro La Candelaria y Teatro Varasanta) y hacia bibliotecas.	\$ 100.000
	Revisión de textos en bibliotecas y en el campo de investigación.	\$ 100.000 (papelería, refrigerios).
	Observación y entrevistas en el campo de investigación.	\$ 100.000 (papelería, cintas de grabación, refrigerios).
Análisis de la Información, Redacción y		\$ 100.000 (papelería, transportes para

Correcciones del informe final.		encuentro con el tutor, primera impresión).
Entrega y Sustentación de informe final		\$ 100.000 (papelería, impresión, argollado, transportes para sustentación).
Total		\$ 500.000

13. Propuesta de tutor

Pedro Morales López, Profesor de la LAE.

B. GUÍA DE ENTREVISTA APLICADA A ACTORES DE LOS GRUPOS TEATRALES

OBJETOS DE ESTUDIO (Liliana Montaña, Nohora González, Rafael Giraldo, Francisco Martínez).

- ¿Cómo ha sido su experiencia en el campo vocal desde la actuación?
- ¿Cómo es visto el entrenamiento en el grupo Varasanta/ La Candelaria?
- ¿Con qué regularidad se entrena allí?
- ¿De qué manera son vinculados los actores y actrices en este proceso de entrenamiento?
- ¿Cuándo comenzaron con los entrenamientos?
- ¿Puede hablarse de un proceso de entrenamiento propiamente dicho?
- ¿En qué fases se dividiría ese proceso?
- ¿Cuáles son los objetivos del entrenamiento vocal?
- ¿Cuáles son sus referentes prácticos y teóricos?
- ¿Qué metodologías son usadas?
- ¿Quién dirige el entrenamiento? ¿Por qué?
- ¿Cómo son propuestos los entrenamientos?
- ¿Qué importancia tiene el entrenamiento vocal para las puestas en escena Fragmentos de Libertad/A *manteles*?
- ¿Qué factores hacen evidente el trabajo vocal en la puesta en escena?
- ¿Es distinto el entrenamiento vocal para cada obra?
- ¿Cómo se llevó a cabo el entrenamiento para la obra...?
- ¿Cuánto tiempo se dedicó a los entrenamientos vocales para las obras?

- ¿Qué experiencias reflexivas han suscitado las obras teatrales en cuanto al entrenamiento vocal que se ha llevado a cabo?
- Desde su experiencia, ¿cuáles consideraría que pueden ser los consejos apropiados, para personas que hacen prácticas de entrenamiento vocal en función del teatro?

C. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL TALLER UN ENCUENTRO CON EL PODER DE SU VOZ. TALLER PARA EL TRABAJO DE LA VOZ Y EL HABLA. INTRODUCCIÓN A

FITZMAURICE VOICEWORK® (Recibido por la autora: Noviembre 2011; lugar:

Musicoterapia Colombia).

El taller explora la comunicación humana como un acto creativo, de conexión consigo mismo y de expansión del ser en el mundo, brindándole al participante un espacio de encuentro con el poder y la autenticidad de su expresión verbal y no verbal.

Los ejercicios vocales y físicos se fundamentan en la técnica del Fitzmaurice Institute, en combinación con métodos como Laban Movement, Lessac Training y Knight-Thompson Speechwork.

Fitzmaurice Voicework® es una técnica de exploración y entrenamiento de la voz que conjuga experiencias corporales con la concentración mental para ayudar a comunicar claramente pensamientos, intenciones y sentimientos con una voz vibrante, potente, flexible y libre. En el entrenamiento se ejercitan también la imaginación y la visualización, y se exploran técnicas modificadas del canto lírico.

Fue creada por Catherine Fitzmaurice, para enseñarle a los actores un modo efectivo de producción vocal. Rápidamente la técnica se difundió, ayudando a personas provenientes de una gran variedad de profesiones. El método es para aquellos que quieren aprender acerca de sus voces y mejorarlas en el campo creativo, de negocios, para crecimiento personal o por diversión. El taller convoca

a actores, cantantes, cuenteros, locutores, docentes, oradores y todas aquellas personas para quienes el uso de su voz es parte importante de sus vidas.

Contenidos

- § Respiración orgánica y producción de la voz.
- § Articulación y apoyo de la voz.
- § Visualización y comunicación.
- § La palabra como movimiento y acción.

Objetivos

- § Desarrollar una respiración más orgánica y libre para el habla o el canto.
- § Comunicar intención y emoción con menor esfuerzo.
- § Estar más presente y aumentar la confianza en sí mismo.
- § Desarrollar una voz flexible y potente reduciendo la fatiga vocal.
- § Expresarse de modo más auténtico y dinámico.
- § Acceder a su propia voz.
- § Expandir sus posibilidades de expresión.

La Profesora: Catalina Medina

Master of Fine Arts en Actuación de Temple University (2006-09). Actriz de la Escuela de La Casa del Teatro y antropóloga de la Universidad Nacional. Inicia su entrenamiento intensivo en Fitzmaurice Voicework® en 2006 y en el 2010 fue certificada como Maestra Asociada de esta técnica. Se forma directamente con Catherine Fitzmaurice, Dudley Knight y Philip Thompson, creadores de las técnicas Fitzmaurice y Knight-Thompson. Ha recibido entrenamiento en técnicas de voz y cuerpo como Lessac, Alexander, Roy Hart, y Suzuki.

Tiene amplia experiencia en apoyo a procesos sociales a través del arte y teatro para la paz. Co-fundadora del Teatro La Barracuda Carmela, ha actuado en Colombia, Estados Unidos y Europa. Ha sido becada y premiada por instituciones como la Universidad Nacional, Temple University (USA) y Fulbright-MinCultura. En 2012 IDARTES premia su trabajo unipersonal *Piel de Elefante* y participa en montajes como *Kaspar*, *Arimbato* y *Retrato involuntario de Luigi Pirandello* (¿El título de la obra llega hasta Pirandello. De no ser así, toca dejar las cursivas solo hasta involuntario.).

Enseña Voz y Habla en la Escuela de la Casa del Teatro Nacional y en Casa Ensamble. Maestra Invitada a la Maestría de Artes Vivas de la Universidad Nacional. Hace parte del comité creador y organizador de Freedom and Focus, Conferencia Internacional de Fitzmaurice Voicework, cuya próxima edición será en Bogotá en 2014.

D. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL TALLER ARTICULACIÓN CREATIVA (INTRODUCCIÓN A LA CREACIÓN DE UNIVERSOS SONOROS) (Recibido por la autora: Febrero a noviembre 2011; lugares: Musicoterapia Colombia, Universidad Pedagógica Nacional-Sede Parque Nacional, Academia Baila Conmigo).

Este taller es una profundización en el trabajo de voz y de articulación del lenguaje del artista dentro de su proceso creativo, dando especial atención a la inteligibilidad (claridad) y Al sentido de las palabras. La minuciosa exploración está enriquecida por propuestas para el trabajo del habla como Fitzmaurice Voicework, Knight-Thompson Speechwork y Lessac Training.

Se aborda la necesidad del artista de tener una articulación precisa para un buen entendimiento del texto, pasando de lo meramente técnico a lo creativo. Así la articulación del lenguaje se convierte en una base para el análisis de texto y la creación de personaje.

Se propone moldear creativamente sonidos del lenguaje verbal a través de la integración de impulsos orgánicos de tipo respiratorio, vocal y físico. Los Universos Sonoros, entendidos como *huellas dactilares* inspiradas en la complejidad de las comunicaciones humanas y aplicadas a las palabras entregadas en contextos performativos, aparecen como posibilidades para expandir la poética de sí mismo en el trabajo de texto.

Las Técnicas

Knight-Thompson Speechwork

Acciones físicas que preparan al actor para abordar fácilmente cualquier acento o caracterización vocal para teatro, cine, televisión o locución. Esta técnica creada por Dudley Knight y Philip Thompson, es también usada en contextos de entrenamiento profesional, terapia de lenguaje y enseñanza de idiomas.

Lessac Kinesensic Training

Método que ahonda en la comunicación, el comportamiento y la creatividad a través del entrenamiento integrado de voz, habla y movimiento.