

La apropiación de conceptos del universo musical como fundamento para la formación del actor y para la creación vocal escénica.

Ernani Maletta

(Universidade Federal de Minas Gerais; director musical del Grupo Galpão, de Belo Horizonte; Brasil)

1. Introducción

Este artículo enfoca la importancia de los principios y conceptos sistematizados y codificados por el universo musical para la creación escénica, en particular para la utilización plena, por el actor, de su potencialidad vocal. En verdad, es un desdoblamiento de mi tesis doctoral, defendida en 2005 en la Facultad de Educación de la *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG) y que, por su parte, se vincula a mi andadura profesional artística y académica. En mi investigación doctoral, desarrollé el concepto de *actuación polifónica*, referencia fundamental también para ese texto. Por lo tanto, cabe enfocarlo de inmediato.

1.1 – El Concepto de Polifonía

El término polifonía proviene del griego y significa muchos sonidos, varias voces.¹ Es usualmente reconocido como propio del universo musical y, en este contexto, se refiere a la "música en la que dos o más líneas melódicas (es decir, voces o partes) suenan simultáneamente".² Vale destacar que, además de la

¹ *Polyphonia*: *Poly* es la forma transliterada, en caracteres latinos, del adjetivo griego *pólus*, que significa tanto "varios" y "numeroso" como "muchos", "múltiples" y "diversos"; *phonia* proviene de la raíz *phwn*, a la que fue añadido el sufijo formador de sustantivo (-ia) y significa "sonido", "voz", "grito".

² Stanley Sadie, *Diccionario Grove de Música/Ed. Concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994. p. 733.



simultaneidad, la idea de polifonía incluye la independencia y la equivalencia de las voces (todas son autónomas y tienen igual importancia).

Esa estrecha identificación con la música acabó por sugerir que la utilización del término fuera de ese campo fuera, muchas veces, considerada metafórica. Sin embargo, es importante destacar que, originalmente, el término *voz*, concepto intrínseco a la idea de polifonía, no exige obligatoriamente una expresión sonora. Una de las posibles acepciones de la palabra *voz* es "derecho de manifestar opinión"³. Por su parte, el término *opinión* puede significar "manera de pensar, de ver, de juzgar; juicio personal (justo o injusto, verdadero o falso) que se tiene sobre determinada cuestión; punto de vista que se adopta en un dominio particular (social, religioso, político, intelectual etc.)"⁴. De esa forma, podemos definir *voz* como la *expresión del pensamiento, de un punto de vista particular, o sea, la expresión de una individualidad*, cualquiera que sea el vehículo usado para tal fin. Esa aserción nos permite extender la idea de polifonía –muchas voces– a universos no exclusivamente sonoros, sin que precisemos recurrir al uso de la metáfora.

Así, el término fue legítimamente apropiado por diversos otros campos del conocimiento. En especial, Bakhtin es quien, inicialmente, lo aplica a la literatura, enfocando especialmente la obra de Dostoievski, cuyos novelas tienen como peculiaridad fundamental "la multiplicidad de voces y conciencias independientes y no fusionables y la auténtica polifonía de voces plena de fuerza"⁵.

Bakhtin parte del concepto de *dialogismo*, fundamental en todo su pensamiento. Para él, "se puede comprender la palabra 'diálogo' en un sentido más amplio, es decir, no apenas como la comunicación en voz alta, de personas colocadas cara a cara, sino toda comunicación verbal, de cualquier tipo que sea"⁶. Así, el dialogismo, para Bakhtin, es el elemento constitutivo de cualquier discurso, pues, aunque éste emane de una única persona, será dialógico teniendo en cuenta que la palabra de un interlocutor siempre será traspasada, condicionada por la

³ Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001; p. 2883.

⁴ Idem; p. 2071.

⁵ Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 4.

⁶ Mikhail Bakhtin; V.N. Volochinov *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Annablume/HUCITEC, 2002.; p. 123.



palabra del otro. Respecto de eso, Diana Barros afirma: "En otros términos, se concibe el dialogismo como el espacio interaccional entre el yo y el tú, entre el yo y el otro, en el texto. Se explican las frecuentes referencias que hace Bakhtin al papel del *otro* en la constitución del sentido o su insistencia en afirmar que ninguna palabra es nuestra, sino que trae en sí la perspectiva de otra voz"⁷.

Los términos polifonía y dialogismo son, muchas veces, confundidos y utilizados como sinónimos. Barros sugiere una distinción: "el diálogo es condición del lenguaje y del discurso, pero hay textos polifónicos y monofónicos, según las estrategias discursivas accionadas. En el primer caso, el de los textos polifónicos, las voces se muestran; en el segundo, el de los monofónicos, ellas se ocultan bajo la apariencia de una única voz"⁸. De esa forma, al afirmar que toda novela "comprendida como un conjunto, se caracteriza como un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal"⁹, Bakhtin no estaría necesariamente diciendo que tales características los hacen incondicionalmente polifónicos, pues la multiplicidad de voces y el dialogismo podrían estar ocultos por la voz dominante del autor y, según Bakhtin, Tolstoi es el mayor representante de ese tipo de discurso. Por otro lado, la polifonía surge cuando cada personaje habla con su propia voz, lo que caracteriza los romances de Dostoievski, en los que la voz del héroe "posee independencia excepcional en la estructura de la obra". Así, es como si ella "sonara al lado de la palabra del autor, armonizándose de modo especial con ella y con las voces plenivalentes de otros héroes"¹⁰.

De modo general, se entiende la polifonía como característica de discursos que incorporan dialógicamente puntos de vista diferentes. El autor del discurso puede hacer hablar varias voces. Vale decir, la polifonía se refiere a la facultad de un discurso de incorporar y estar tejido por otros discursos, apropiándose de ellos de forma a crear un discurso polifónico.

⁷ Diana Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, Editora da USP, 1999; p. 3.

⁸ *Ibidem*; p. 6.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Bakhtin, ob. cit; p.5.



1.1–La naturaleza polifónica del teatro – La *actuación polifónica*

Las diversas formas de expresión artística se basan en conceptos y parámetros que son los principios fundamentales para que se desarrollen las habilidades relacionadas con ellas. Muchos de esos principios son apropiados por diversos campos artísticos distintos, que los resignifican conforme la naturaleza de cada campo –o sea, no se puede afirmar que algunos de esos conceptos sean propiedad exclusiva de un único campo artístico– como ya se ha afirmado aquí respecto al concepto de polifonía. No obstante, es innegable que algunos conceptos son, de modo general, identificados como si fueran provenientes de un campo específico, posiblemente porque, en ese campo, se encuentran más evidentes o fueron desarrollados de una manera más sistemática. En el caso de la música, por ejemplo, podríamos citar, entre otros, los conceptos de *ritmo*, *altura* e *intensidad*. En cuanto a las artes corporales, se citan las nociones de *movimiento* y *equilibrio*. En lo que se refiere a las artes visuales, se destacan los conceptos de *espacio*, *forma*, *color*.

En el caso del teatro, el concepto de *acción* es principio fundamental e indiscutible. Y, si buscamos otros conceptos usualmente citados como base de la creación escénica¹¹– espacio, tiempo, ritmo, movimiento, entre otros– se puede afirmar que el teatro es un arte que comprende principios fundamentales directamente relacionados con otras formas de expresión artística¹².

La semiología teatral ya ha tratado de esa naturaleza intersemiótica del teatro. Según Bogatyrev,

debemos reconocer que la producción teatral se distingue de otras producciones de arte y de otros sistemas semánticos por la gran cantidad de signos que vehicula. Esto es bastante comprensible: una representación teatral es una estructura compuesta por elementos que pertenecen a artes diferentes: poesía, artes plásticas, música,

¹¹ Se destaca que la afirmación de que esos conceptos constituyen la base usual de la creación escénica no implica su presencia explícita en la escena.

¹² Respecto a eso, como referencia fundamental, se destaca: Adolphe Appia, *A obra de arte viva*. Tradução e Notas de Ensaio de Redondo Júnior. Lisboa, Editora Arcádia, s.d.



coreografía, etc. Cada elemento trae consigo varios elementos para el escenario¹³.

En ese sentido, se afirma que el discurso escénico comprende una simultaneidad de discursos provenientes de las diversas dimensiones artísticas. Para Bogatyrev, "el discurso del actor en el escenario es un sistema de signos bastante complejo; vehicula casi todos los signos del discurso poético [...]"¹⁴. Él prosigue:

En ciertos casos, la función predominante del discurso dramático de un personaje no está en el propio contenido del discurso, sino en los signos lingüísticos que caracterizan la nacionalidad, la clase etc., de quien habla. El contenido del discurso es, en ese caso, expresado por otros signos dramáticos, tales como el gesto. [...] El discurso teatral que debe ser el signo de la situación social de un personaje es acompañado por los gestos del actor, completado por su traje, el escenario, etc., que también son signos de una situación social. Los sectores de donde se extraen signos en el teatro, como el traje, el escenario, la música, etc., son en mayor o menor número según el caso, pero son siempre varios¹⁵.

Ante eso, se afirma que el discurso teatral no es apenas verbal, sino también gestual, plástico, musical. Esa premisa está a favor de una de las afirmaciones de De Marinis, al referirse al espectáculo teatral

como una ocurrencia discursiva compleja, resultante del entrelazamiento de muchos materiales expresivos organizados por varios códigos y subcódigos (que en su conjunto constituyen una estructura textual), y a través de la que se producen significaciones y se realizan actos comunicativos en relación también a los diversos contextos pragmáticos de enunciación¹⁶.

Por lo tanto, coexisten varias *instancias discursivas* que dialogan en la escena teatral, de forma que, preservando la autonomía del teatro, afirmo su naturaleza polifónica a medida que el discurso teatral se compone de diversos

¹³ Petr Bogatyrev. "Os signos do teatro", en Jacó Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003; p. 84.

¹⁴ *Ibidem*, p. 75.

¹⁵ *Ibidem*, p. 76-81.

¹⁶ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Studi Bompiani, 1992; p. 10.



discursos artísticos simultáneos y equivalentes. De esa forma, el concepto de *actuación polifónica* se refiere a los múltiples discursos artísticos de los que los actores se apropian para construir su discurso de actuación. El artista escénico, en la medida en que tiene *incorporados* los principios fundamentales de esos diversos discursos artísticos, es capaz de *apropiarse* de las varias voces autoras de esos discursos –esto es, de las proposiciones de todos los profesionales creadores del espectáculo– y actuar polifónicamente. En este punto, es importante resaltar que, pese a la referencia específica al actor, el concepto de actuación polifónica se extiende a todos esos artistas envueltos en la creación escénica.

Vale destacar que no se trata de exigir del actor un multivirtuosismo técnico. Lo que se propone es la *incorporación de los principios fundamentales* de los diversos discursos artísticos y el desarrollo de la capacidad de establecerse una relación dialogal entre ellos. Así, por ejemplo, no es necesario que el actor sea un eximio cantante o instrumentista para que logre cantar o tocar un instrumento con sensibilidad y musicalidad, si es que él se apropió de fundamentos que produzcan sentido escénico en su discurso musical¹⁷. Además, la expresión de la musicalidad en escena está también en el descubrimiento de las posibilidades rítmicas, de entonación e intensidad, indispensables para decirse un texto. Por lo tanto, aunque un actor en escena no utilice determinadas acciones que hagan explícitas su musicalidad, expresividad corporal o plástica, esos discursos seguramente estarán presentes en su actuación¹⁸. En ese aspecto, en mi tesis, propongo la incorporación de los conceptos fundamentales de las múltiples formas de expresión artística como uno de los principios orientadores de la formación del actor para una actuación polifónica.

¹⁷ De la misma forma, el actor puede adquirir una excelente conciencia corporal sin, necesariamente, convertirse en un virtuoso bailarín, así como no precisa llegar a ser un eximio artista plástico para apropiarse de los discursos del escenógrafo, del iluminador y del figurinista.

¹⁸ Ernani de Castro Maletta, *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Doutorado em Educação – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.



2–El pensamiento musical como organizador de la escena teatral

Diversos pensadores y creadores teatrales evidenciaron la importancia del discurso musical como organizador de la escenificación. En este punto, vale reiterar que el discurso musical al que me refiero va más allá de su explicitación concreta por medio del canto o de la ejecución instrumental, incluyendo todos los principios propios del universo musical, que muchas veces están implícitos en las acciones escénicas, sin perder, por ello, su significativa importancia para la escena.

Meyerhold, en particular, se refiere directamente a la música como discurso intrínseco y fundamental para la creación escénica. Béatrice Picon-Vallin presenta un rico y extenso material que destaca el valioso papel del discurso musical –con todos los conceptos envueltos en él– en el teatro de Meyerhold, en toda su trayectoria. Ya en el inicio, la autora cita un comentario de Meyerhold, anotado por Gladkov¹⁹, en el que se refiere al *tiempo* y el *ritmo*, dos aspectos fundamentales del universo musical:

Es necesario habituar a los actores a la música desde la escuela. Todos se ponen contentos cuando se utiliza una música *para la atmósfera*, pero raros son los que comprenden que la música es el mejor organizador del tiempo en un espectáculo. El juego del actor es, hablando de forma figurada, su duelo con el tiempo. Y aquí, la música es su mejor aliada.²⁰

En la obra de Stanislavski hay innumerables afirmaciones que revelan la comprensión que el maestro ruso tenía de la importancia de los principios musicales para el teatro, en especial para la formación del actor. Véase: "... comprendí que a través de la música yo podría encontrar la salida para el punto muerto a que mis búsquedas me habían llevado".²¹ De la misma forma, podríamos referirnos a Brecht, Artaud, Grotowski, Kantor, Bob Wilson, Barba, Lepage, entre otros, a los

¹⁹ Secretario de Meyerhold, que, entre 1934 y 1939, anotó sus declaraciones en los ensayos, debates o en conversaciones, publicadas en la obra *Meyerhold habla*, Moscú, Iskustvo, 1980. El comentario arriba destacado se encuentra en la página 282 de esa obra.

²⁰ Béatrice Picon-Vallin, *A Música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Paris, Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, 1989. Tradução de Roberto Mallet. p. 35

²¹ Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma, GLF Editori Laterza, 2010; p. 518.



que me refiero más detalladamente en mi tesis²². Por su parte, Jussara Fernandino identificó los fundamentos de la interacción música-teatro, presentando el pensamiento de inúmeros creadores teatrales que utilizaron la música como elemento activo en la construcción escénica. Según ella, se evidencia la

contribución musical actuando en funciones fundamentales en cada una de las poéticas. Como ejemplo, se destaca el *tiempo-ritmo*, en Stanislavski; la *lectura musical del drama*, en Meyerhold; la investigación de sonoridades y las *disonancias* en Artaud; la *música-gestus*, en Brecht, el *dinamo-ritmo*, en Decroux, la actuación de los cantos vibratorios en las técnicas performáticas de Grotowski, la sintonización actor-platea, en Brook, realizada con la utilización de los sonidos y del silencio; las conquistas escénicas logradas por el *Odin Teatret*, por medio de los instrumentos, en Barba; y la ambientación psicoacústica, en Wilson.²³

Si se considera solamente el universo académico brasileño, ya es posible enumerar otros trabajos que, de algún modo, también enfocan ese tema. Ernesto Valença propone un bellissimo paralelo entre los pensamientos teatral y musical, desde el período pre-dramático/tonal, pasando por el apogeo del drama y del tonalismo, hasta la crisis de estas dos formas y la llegada del posdrama y de la música contemporánea más allá de la tonalidad²⁴. Ana Dias, concentrándose en la obra de Stanislavski, enseña cómo el discurso musical, en especial por medio del concepto de tiempo-ritmo, fue fundamental para la construcción del sistema propuesto por el maestro ruso²⁵. Fábio Cintra se refiere a la musicalidad como soporte de la escena teatral. Utilizando el concepto de *mousikê* –que amplía la idea de música más allá del sonido, incluyendo “cualesquiera formas organizadas y ordenadas en el tiempo”–, ese autor, como Meyerhold, comprende la música como

²² En cuanto al tema en cuestión, al lado de esos diversos creadores que se han dedicado a la formación y a la creación escénicas, en mi tesis presento también algunas experiencias de la trayectoria profesional de reconocidos artistas del teatro brasileño con los que he tenido la oportunidad de trabajar – Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José –, además de relevantes declaraciones de Bibi Ferreira y Marília Pêra.

²³ Jussara Rodrigues Fernandino. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Mestrado em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. p. 136

²⁴ Ernesto Gomes Valença, *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musica*. Mestrado em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

²⁵ Ana C. Martins Dias. *A Musicalidade do Ator em Ação: a experiência do tempo-ritmo*. Mestrado em Teatro – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.



principio organizador de la escenificación.²⁶ Por su parte, Jacyan Oliveira, por medio de un contrapunto entre los conceptos musicales de ritmo y dinámica, los analiza y también los presenta como organizadores del pensamiento escénico.²⁷

Todos esos autores reiteran, por lo tanto, la imprescindibilidad del aprendizaje de los principios fundamentales del discurso musical en el proceso de formación del artista escénico.

3-La necesidad de estrategias metodológicas propias del discurso escénico

En mi práctica artística y en la experiencia en el aula, tanto en la graduación como en el posgrado, así como en las diversas orientaciones, la investigación sobre la actuación polifónica se mantiene en continuo desarrollo. Así, se ha evidenciado un importante principio para la formación del artista escénico en lo que respecta a la incorporación y a la apropiación de los conceptos fundamentales de las múltiples formas de expresión artística: es necesario encontrar una estrategia pedagógica propia del discurso escénico, una vez que el teatro, al apropiarse de conceptos que fueron profundamente desarrollados y sistematizados por otros campos del conocimiento, lo hace de manera particular, muchas veces resignificándolos por el sesgo teatral. Por ejemplo, por más que haya similitud entre las formas en las que la música y el teatro tratan el concepto de *ritmo*, es innegable que el teatro aplica el concepto más allá de las relaciones entre las duraciones y acentuaciones sonoras, extendiéndolo para su materia prima: la acción.

Por ello, los actores no deberían aprender, por ejemplo, los fundamentos de la música o de las artes plásticas con la misma metodología utilizada en la formación de los músicos y de los artistas plásticos. Fernandino, por ejemplo, se refiere al desarrollo de una pedagogía escénico-musical: "una pedagogía que establezca interacciones y que rebase la aplicación de actividades musicales

²⁶ Fábio Cintra, *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Doutorado em Artes - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; p. 95.

²⁷ Jacyan Castilho de Oliveira, *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Doutorado em Artes Cênicas - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.



preestablecidas en el contexto teatral, y viceversa²⁸. O sea, se hace necesario buscar estrategias y sistematizar una metodología que sea propia del pensamiento teatral, para que el artista escénico pueda incorporar los conceptos musicales –así como los conceptos inherentes a los otros discursos artísticos– por el sesgo escénico, utilizando recursos propios de los múltiples discursos presentes en la polifonía escénica.

En mi trayectoria como artista y profesor formador de actores –en particular, desde 1994, con el *Grupo Galpão* y con el director Gabriel Villela–, he experimentado diversas acciones en busca de caminos que le facilitaran al actor el aprendizaje de algunos conceptos musicales en favor de la escena teatral. En principio, el objetivo era trabajar el canto en escena, de forma que la multiplicidad de acciones que serían realizadas simultáneamente al canto, en vez de comprometerlo, contribuyeran para fortalecer su sentido escénico. Para ello, creé una serie de ejercicios que involucran la realización de acciones discursivas simultáneas. Respecto a eso, el actor y director Eduardo Moreira, uno de los fundadores del *Grupo Galpão*, relata:

Los ejercicios en que Ernani propone que cantemos las canciones ejecutando una acción física que exige concentración mental y física son extremadamente eficientes. Cantar ejecutando una coreografía de pasos y palmas, por ejemplo. El cantar a partir de la fatiga física también es muy eficiente y nos ayuda a ejercitar el control de la respiración y del diafragma. La idea es un poco la de hacer algo siempre más difícil, para que, después, lo que se ha de hacer se vuelva más fácil y simple. No trabajar con la ley del menor esfuerzo y de lo más fácil muchas veces puede ser una buena regla para el actor²⁹.

Los resultados obtenidos me estimularon a desarrollar una estrategia pedagógica para la enseñanza de los parámetros musicales vinculada al actor. En ese sentido, una cuestión que se mostró relevante fue la búsqueda de recursos didácticos que contribuyeran a concretizar o hacer menos abstracto el fenómeno musical, y que estuvieran relacionados con las diversas formas de expresión

²⁸ Fernandino ob. cit.; p. 139.

²⁹ Eduardo da Luz Moreira, *Grupo Galpão: diário de montagem. Livro 2: A Rua da Amargura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003; p. 41.



artística, cuyos fundamentos están presentes en la polifonía escénica; por ejemplo, las formas y los colores característicos de las artes plásticas³⁰.

Una segunda cuestión igualmente fundamental se refiere al hecho de que el aprendizaje de los parámetros musicales sólo se establece por intermedio de la experiencia corporal. Respecto a eso, pueden ser citadas referencias del campo de la educación musical como Èmile Jacques-Dalcroze, Carl Orff, Murray Schafer, John Paynter, entre otros. Vale destacar el pensamiento de Dalcroze (1865-1950), músico y pedagogo suizo que fue una referencia para varios maestros del teatro.³¹

Como profesor de música del Conservatorio de Ginebra y percibiendo las dificultades de sus alumnos, especialmente en cuanto al ritmo, Dalcroze constató que les faltaba la *sensación corporal* del ritmo, lo que pasó a considerar fundamental para el aprendizaje de la música. El maestro suizo se dedicó, entonces, a la elaboración de estrategias pedagógicas que involucraran todo el cuerpo del alumno. En sus palabras: "Sueño con una educación musical en la que el propio cuerpo desempeñará el papel de intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento, convirtiéndose en el instrumento directo de nuestros sentimientos"³².

Junto a la experiencia en la creación de diversos espectáculos, la actuación como profesor en UFMG resulta para mí determinante en esa búsqueda de una sistematización de la referida estrategia. En la enseñanza de diversas asignaturas del Curso de Graduación en Teatro de UFMG, así como en talleres y cursos de extensión y de especialización impartidos en Belo Horizonte, São Paulo y Curitiba, la metodología que empleo es continuamente reformulada y ampliada. Entre los recursos desarrollados, cabe destacar una propuesta de notación rítmica creada por mí, en la que utilizo formas geométricas, colores y medidas, en una combinación de los discursos plástico, matemático y musical para el aprendizaje de la lectura y de la escritura rítmica para la escena teatral.

³⁰ Ernani de Castro Maletta, O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação*: publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, 2009; p. 17-32.

³¹ Cabe destacar también el nombre del artista y pensador francés François Delsarte (1811-1871), que se dedicó al estudio del cuerpo como el principal instrumento de expresión artística y que influyó significativamente en el pensamiento de Dalcroze.

³² Èmile Jaques Dalcroze. *Il ritmo, la musica e l'educazione*. A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino, EDT/SIEM, 2008; p. 4.



Entre las asignaturas que tengo la experiencia de impartir, se destacan las relativas a los *Estudios Vocales y Musicales* que, de forma significativa, destacaron una cuestión que se ha mostrado fundamental y que será enfocada a continuación: la importancia de los parámetros musicales para la utilización de la voz en toda su potencialidad escénica.

4-La cuestión de la voz escénica

Diversos problemas que enfrentan los actores en la construcción de su discurso de actuación se deben a la falta de fundamentos efectivamente incorporados por ellos como resultado de una metodología adecuada. Y, de entre los mayores problemas, se destaca la gran dificultad que los actores presentan en el uso de la voz en escena. Respecto de eso, Grotowski es categórico: "Creo que en la formación de los actores la mayor parte de los errores se cometen en el ámbito de los ejercicios vocales"³³.

En lo que se refiere al discurso verbal, es decir, al habla escénica³⁴, Silvia Davini llama la atención para la desvalorización de la palabra característica de la escena contemporánea:

En las últimas décadas crece en la producción teatral la tendencia de privilegiar el visual como única instancia de materialización del universo semántico. El textual (considerado como tal el texto de autor y su performance), visto como sistema codificador de sentidos abstractos, fue perdiendo su carácter material y corporal, característico de otros momentos de la historia del teatro occidental. Así, la palabra dicha, encuadrada dentro del fugaz ámbito sonoro, tiende a ser hoy subordinada automáticamente a aquellos sistemas de códigos semánticos abstractos. En la producción escénica contemporánea, hay un énfasis en el corporal y espacial, en fin visual, que presupone una percepción de la palabra como estrictamente vinculada al logos.³⁵

³³ Jerzy Grotowski, "La voce", en *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001; p. 154.

³⁴ Stanislavski (ob. cit) y Maria O. Knébel (*La Palabra en la creación actoral*. 2. ed. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid, Editorial Fundamentos, 2000) –citando al propio Stanislavski– utilizan el término *acción verbal*. Patrice Pavis (*Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999) se refiere a la *acción hablada*. Por su parte, Lucia Helena Gayotto (*Voz, partitura da ação*. São Paulo, Summus, 1997) define *acción vocal*, término más abarcador que incluye el discurso no verbal.

³⁵ Silvia Davini, "O Jogo da Palavra". *Revista Humanidades-Teatro*. Brasília, n. 44, p. 37-49, agosto, 1998. p. 37.



Respecto a eso, De Marinis (2000) afirma:

Creo que en toda la historia del teatro occidental no exista otro período histórico que haya conocido un ataque similar a aquel movido por el siglo XX contra la palabra como principal medio de expresión dramática (aunque –cabe resaltar de inmediato– casi nunca este ataque pretendía promover, o de alguna forma promovió, su expulsión completa y definitiva de la escena).³⁶

Prosiguiendo con esa reflexión, afirmo que el problema no está en la palabra en sí, sino en la pérdida de su potencialidad escénica. Cabe destacar que la acción escénica vocal posee una dimensión polifónica, teniendo en cuenta la efectiva participación de por lo menos tres discursos en su construcción: un *discurso semántico*, relativo al significado que las palabras cargan en sí, independientemente de la forma en que son dichas; un *discurso musical*, que, por medio de los diversos parámetros del sonido, es capaz de reforzar, alterar y hasta contradecir ese significado; y un *discurso plástico/visual*, que se realiza simultáneamente al habla, no sólo en función de las imágenes que son interiormente creadas por el oyente, sino también por el conjunto de movimientos de las diversas partes del cuerpo del hablante que reaccionan mientras la voz es producida.³⁷

Así, cuando el actor no logra percibir una serie de elementos que están en la base del discurso verbal –en particular los aspectos ligados a su musicalidad, como ritmo, entonación, intensidad y sonoridad tímbrica– hay una revalorización del aspecto semántico de la palabra, disminuyéndole el potencial expresivo en la creación escénica. Buscando rescatar ese potencial, Davini y Pacheco indican la posibilidad de que los personajes se constituyan como *lugares de habla*, es decir, “ellos ‘son’, existen, no solamente por lo que dicen, sino por *cómo* dicen lo que dicen, desafiando a quien actúa a producir nuevos estilos de habla en performance,

³⁶ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*. Roma, Bulzoni Editore, 2000; p. 129.

³⁷ Ernani de Castro Maletta, “Ação Vocal e Atuação Polifônica”, en Paulo Merisio; Vilma Campos (Orgs.). *Teatro: Ensino, Teoria e Prática*. Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009 (en prensa).



(...) reforzando el lugar de la voz y de la palabra en escena”³⁸. Esa posibilidad evidencia la importancia del contenido no verbal del habla escénica, en particular de su musicalidad.

En lo que se refiere a la idea de personaje como lugar de habla, Shakespeare es referencia absoluta y es innegable que la musicalidad intrínseca al texto del dramaturgo inglés se muestra como un instrumento activo para la acción dramática, evidenciándose, por ejemplo, en la sonoridad generada por el juego fonético y en el ritmo propio de la escritura en verso.³⁹

Para Kristin Linklater, el

ritmo añade al lenguaje una energía interior que lo mueve, lo agita y abre caminos en él. Un poeta usa el ritmo para moldear el lenguaje en picos y valles dramáticos, y las principales pistas para la topografía de una determinada escena en una pieza de Shakespeare son encontradas en su dinámica rítmica.⁴⁰

Según Cicely Berry, en la obra de Shakespeare “cuando el ritmo se rompe o salta de alguna forma, ello significa que hay algo dramático ocurriendo, tanto en el ámbito de la acción de la pieza como en el sentimiento o comportamiento del personaje”.⁴¹ En especial, la estructura rítmica del *pentámetro yámbico*⁴² y sus variaciones, características del verso shakesperiano, contribuyen fundamentalmente para definir los rumbos de la escenificación y de los personajes. Respecto de eso, la autora comenta que “es sobre esa forma básica que las variaciones son hechas, variaciones que siempre tienen relación con el estado del personaje”.⁴³ En ese

³⁸ Silvia Davini; Sulian Vieira Pacheco, “O Tempo – A Condena”, *reVISTA Arte & Conhecimento*. Brasília, ano 4, n. 4, Set. 2005; p. 138-148. La cita es de p. 142 (subrayado en el original).

³⁹ Ana Terra Leme da Silva. “Lugares de Fala e de Escuta no Teatro de William Shakespeare: Ressonância de um percurso feminino.” Tesis de Maestría en Artes – Instituto de Artes, Universidad de Brasilia, 2009. p. 5. La autora presenta un estudio bastante interesante sobre la importancia de la musicalidad del habla en Shakespeare como definidora del recorrido de tres personajes femeninos.

⁴⁰ Kristin Linklater, *Freeing Shakespeare’s voice: the actor’s guide to talking the text*, New York, Theatre Communications Group, 1992; p. 122.

⁴¹ Cicely Berry, *The Actor and the Text*. New York: Applause Theatre Books, 1992; p. 53.

⁴² Un *pie yámbico* consiste de dos sílabas (o dos palabras monosílabas), siendo que la primera no es acentuada y la segunda sí lo es. Eso define una determinada estructura rítmica, a la que Linklater (ob. cit.; p. 122-123) se refiere como “débil fuerte” (*weak strong*), mientras Berry (ob. cit.; p. 53-54) representa por “corto-largo” (*short-long*). Se observa que, mientras Linklater evidencia la acentuación propia del ritmo, Berry explicita que hay un ligero alargamiento de la duración de la segunda sílaba. Un *pentámetro* consiste de una línea de verso con cinco *pies*. Por lo tanto, un *pentámetro yámbico* es una línea de cinco pies de dos sílabas, en el ritmo débil fuerte/corto-largo.

⁴³ Berry, ob.cit.; p. 59.

sentido, Peter Hall, resaltando la maestría de Shakespeare en la estructuración rítmica del texto, comenta que el dramaturgo preserva “la tensión entre la coloquialidad de su verso y la regularidad de la batida yámbica”.⁴⁴ Y añade:

Es como un gran concierto de jazz. No se debe resbalar totalmente para fuera del ritmo, sino se debe desafiarlo siempre. Es peligroso, expresivo e inesperado. Ritmos regulares en verso se hacen previsibles y pueden solapar la atención de la audiencia. Shakespeare toma eso ampliamente en cuenta. Hay un sentido de alerta en el uso que hace de las irregularidades. Un director de cine cuenta sus historias y capta nuestra atención cambiando las tomas, haciendo cortes de una imagen para otra. Shakespeare usa las irregularidades de una manera muy cercana.⁴⁵

En la escena contemporánea, en la que el aspecto semántico de la palabra muchas veces se pone en jaque, la musicalidad de la palabra es llevada hasta las últimas consecuencias. Respecto a eso, De Marinis afirma que

la voz –no como palabra o lenguaje, esto es, entidad semántica, sino como sonido, fonética, expresión corpórea, o sea, entidad vocal que va más allá del significado– fue uno de los instrumentos más avanzados de la revolución teatral contemporánea para la superación de la representación en dirección a un teatro de acción eficaz. Voz como grito, balbuceo, susurro, gemido, refunfuño, aullido, onomatopeya, melisma, canto. Voz como instrumento musical en diálogo con la sonoridad instrumental y corpórea.⁴⁶

En ese aspecto, se destaca el director americano Robert Wilson quien, en una de las primeras fases de su trabajo, tiene como referencia el joven Christopher Knowles, un niño autista que jugaba con el lenguaje como un rompecabezas y que crea poemas por medio de la desconstrucción de palabras de uso cotidiano. Así, el trabajo de Wilson se caracteriza por el uso intenso de la palabra, pero desconsiderando su aspecto semántico y valorando su estructura musical y plástica. Posteriormente, Wilson se dedica a lo que Arthur Holmberg denomina “lenguaje como puro sonido”⁴⁷, cuando el director americano juega con el sonido y con la

⁴⁴ Peter Hall, *Shakespeare's Advice to the Players*. New York, Theatre Communications Group, 2003; p. 26.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Disponible en <http://www.unibo.it/docenti/marco.demarinis>.

⁴⁷ Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*. London/New York, Cambridge University Press, 1998; p. 72.



musicalidad de las palabras, buscando estructuras fonéticas a través de las que el sonido, al contrario de la sintaxis o de la semántica, sería el eslabón de coherencia. Así, son usados artificios como repeticiones, neologismos, onomatopeyas y aliteraciones con el objetivo de privilegiar el elemento sonoro en detrimento del significado. Para ello, Wilson utiliza bastante tiempo de los ensayos desarrollando con los actores una investigación de las posibilidades musicales de la voz por medio del timbre, tono y duración, entre otros recursos, hasta encontrar lo que quiere. Peter Hall recuerda que

Wilson ama la música de las palabras. (...) A veces él dirige una escena entera con los ojos cerrados, oyendo, intencionalmente, el sonido de las palabras y, con frecuencia, los actores son reprendidos con intensidad por haber omitido consonantes o por haber dicho palabras indistintas. Wilson compone toda la partitura vocal de sus producciones con un sentido casi mozartiano de la composición clásica.⁴⁸

En verdad, ya sea para escenificar Shakespeare, Wilson o cualquier otra propuesta estética, se ha pretendido reafirmar que el aprendizaje de los fundamentos de los parámetros musicales es imprescindible para la utilización de la voz en toda su potencialidad escénica, no sólo para expresar la plenitud del discurso verbal, sino también para valorizar el papel de la voz en la escena contemporánea, en la que se da un gran valor al discurso no verbal.

En ese aspecto, cabe destacar el trabajo de dos artistas e investigadoras que, como yo, se interesan por los mismos temas de la vocalidad, musicalidad y polifonía, y que también siguen desarrollando una metodología volcada a la formación y a la creación artísticas: Silvia Davini y Francesca Della Monica.

4.1 – Silvia Davini

Silvia Davini, argentina arraigada en Brasil, es PhD en teatro por la *University of London Queen Mary College* (2000) y profesora del Curso de Artes Escénicas del *Instituto de Artes* de la *Universidade de Brasília* (IdA/UnB). En su

⁴⁸ Hall, ob. cit; p. 26.



relevante recorrido artístico, se destacan su participación como cantante en los cuadros permanentes del Teatro Nacional Cervantes, en la ciudad de Buenos Aires, su actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires y diversas presentaciones en Nueva York, Buenos Aires, además de diversas ciudades brasileñas. En particular, es reconocida por la actuación, en Buenos Aires y en Brasília, como directora, actriz y cantante.

En la academia, Davini es también docente e investigadora acreditada del Programa de Posgrado en Artes de la *Universidade de Brasília* y del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la *Universidade Federal da Bahia*, orientando trabajos de maestría y doctorado. Su tesis de PhD fue seleccionada y publicada por la Editorial de Universidad de Quilmes, dando origen al libro *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, lanzado en marzo de 2008 en Buenos Aires. En diversas oportunidades, actuó como profesora visitante en la University of London, en Inglaterra, y en la Universidad Nacional de Quilmes, en Buenos Aires.

En 2003, fundó el Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena, del que es coordinadora, desarrollando estudios con énfasis en la producción de nuevas vocalidades en performance y en el cuerpo humano y su interacción con las nuevas tecnologías, enfocando el repertorio teatral contemporáneo. Las investigaciones del grupo se concentran en el problema de la producción de sentido, en el proceso que va desde el abordaje del texto hasta su concretización en la voz y en la palabra en performance. En este contexto, la voz es definida como "una producción corporal capaz de producir sentidos complejos, controlables en la escena"⁴⁹.

Para César Lignelli, "Davini entiende el trabajo de voz como un proceso de preparación del cuerpo para lidiar con el más abarcador abanico de posibilidades de producciones de significado, emisión de voz y palabra en performance"⁵⁰. Para ello, propone una estrategia de entrenamiento que sea "capaz de flexibilizar el cuerpo

⁴⁹ Silvia Davini, "Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio." *Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto*, No 15, pp. 59-73. Rio de Janeiro, Rioarte, 2002; 59-73. La cita corresponde a p. 60

⁵⁰ César Lignelli, "A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da cena: uma cartografia dos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*". Tesis de Maestría, Universidade de Brasília, Instituto de Artes, marzo de 2007; p. 20. Véase de César Lignelli, "Una perspectiva de la Dimensión Acústica de la Escena", en *telondefondo. Revista de teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 7, N° 13, julio de 2011 (www.telondefondo.org).



del actor en el sentido de hacerlo apto para producir voz y palabra, no exclusivamente dentro de los cánones de los estilos teatrales consolidados, pero abriendo espacio para la configuración de nuevos lugares de vocalidad en performance⁵¹. Integrandos ese entrenamiento, se destacan en especial la "Producción Vocal en Altas Intensidades", relacionada con el "Principio Dinámico de los Tres Apoyos", y la "Técnica de Microactuación"⁵²

En el grupo de investigación liderado por Davini, en particular en los procesos de escenificación propuestos, la voz y la palabra se presentan como el impulso inicial para la producción de sentido. En especial, la vocalidad es considerada en el contexto de la Dimensión Acústica de la Escena, concepto que alude a la idea de la polifonía escénica una vez que se refiere al complejo de relaciones que se establece, en un ámbito de 360° y en diversos planos fijos y móviles, entre "las esferas de la voz y palabra, del diseño acústico y de la música y en performance (...). En este contexto, el cuerpo en performance se hace el 'escenario' primero: lugar de intersección entre las dimensiones visual y acústica de la escena"⁵³. Así, el *Grupo Vocalidad & Cena* se aproxima estrechamente a la propuesta de formación para una actuación polifónica, a medida que "trabaja en la definición de redes de técnicas y métodos que consideren el entrenamiento para la performance en el campo de las artes como una instancia de flexibilización del cuerpo para la producción de sentido en escena"⁵⁴.

4.2 – Francesca Della Monica

Artista y profesora italiana, Francesca Della Monica se dedica al estudio de la musicalidad y de la voz en el teatro, por medio de una metodología propia. Además de una privilegiada formación que abarca la filosofía, la arqueología, la música, el teatro y las artes visuales, posee un sólido conocimiento tanto de las técnicas tradicionales como de la investigación experimental contemporánea. Así, desde

⁵¹ Silvia Davini, ob. cit.; p. 59-60

⁵² Ibidem.

⁵³ Silvia Davini, ob. cit.; p.309.

⁵⁴ Disponible en <http://www.silviadavini.com.br>



hace muchos años conduce una relevante investigación sobre las diversas posibilidades de la voz escénica, en especial en la Fondazione Pontedera Teatro/Italia, reconocida internacionalmente como uno de los más importantes centros de experimentación, formación e investigación teatrales. Según Carla Pollastrelli, codirectora artística de esa institución,

Francesca Della Monica es una extraordinaria artista, desde hace muchos años empeñada en un trabajo pedagógico original sobre la voz, dirigido sobre todo a los actores. Colabora sistemáticamente con numerosos Teatros en Italia y en otros países, ya sea en la preparación vocal de los actores o como artista y vocalista. En la *Fondazione Pontedera Teatro*, Francesca Della Monica colabora como profesora en todos los proyectos de formación profesional.⁵⁵

Por su parte, Silvio Castiglioni, director del Festival Santarcangelo dei Teatri, afirma que Della Monica “desarrolla una metodología de trabajo profunda y articulada, simple y a la vez completa: una propuesta de grandísimo valor, único en el panorama actual de la didáctica ligada a la vocalidad”.⁵⁶

Cabe destacar que, por intermedio de la arqueología, Della Monica desarrolló realmente una habilidad única y extraordinaria de, con su oído, *excavar* el cuerpo de todos aquellos con quienes trabaja y, de esa forma, logra percibir el fenómeno vocal de una manera plena, combinando polifónicamente una percepción de la voz a la vez técnica y expresiva o, mejor dicho, nos enseña que la técnica y la expresividad no se excluyen, sino que, por el contrario, crean un único concepto tan bello como complejo.

Entre los principios fundamentales de su propuesta de trabajo vocal, que tratan de cuestiones extremadamente profundas, en algunos aspectos complejas, y que se refieren precisamente a la necesidad del actor en lo que respecta a la creación vocal escénica, se destacan:

⁵⁵ Declaración obtenida en entrevista realizada el 22/09/2009.

⁵⁶ Silvio Castiglioni es actor, director e investigador de Teatro, actuando intensamente como formador artístico en Italia y otros países. El *Festival Santarcangelo dei Teatri* es un importante evento internacional dedicado a la escena contemporánea. Declaración obtenida en <http://www.santarcangelofestival.com> (acceso en 22/06/2009).



- La necesidad de representar y de preservar la *identidad vocal* del sujeto fonador.

Se trata de la búsqueda de una cualidad sonora que sea propia de la *persona vocal*, que verdaderamente la identifique y que sea preservada en toda su extensión vocal, de forma que, en particular, no se altere en el paso del habla para el canto.

Para ello, Della Monica propone:

- El estudio de los parámetros y de las dinámicas musicales a partir del material fónico que forma la palabra: las funciones y las peculiaridades vocálica y consonántica, la articulación y el significado equilibrio vocálico/consonántico en el fonema, en la palabra y en la gestualidad vocal.
- El estudio y el significado de la extensión vocal en la voz hablada y cantada, en la dimensión privada y pública, en la expresión verbal y extraverbal; significado de los pasajes de registro vocal; extensión vocal y homogeneidad fónica; la *persona vocal* y los lugares de la extensión; extensión vocal y extensión musical.
- El estudio de las relaciones entre personalidad vocal y entonación: la incorporación del sonido; las relaciones entre entonación, espacio, velocidad gestual, intensidad y entre movimiento gestual y movimiento musical; las diferentes modalidades de la desafinación y su interpretación; las relaciones entre sonido y palabra en la entonación.

- La voz como un instrumento de comunicación con el otro.

El movimiento vocal, en vez de contenerse en el espacio en torno al emisor o volverse para su interior, debe encaminarse hacia adelante, en busca de la comunicación con el otro. En ese aspecto, una expresión emblemática, recurrente en el trabajo de Della Monica, es "primero la palabra, después el sonido". En esa perspectiva, "antes del ataque vocal será imprescindible que el sujeto fonador abra



la propia percepción y el propio cuerpo a un espacio relacional en el que la palabra y el sonido son compartidos con el interlocutor".⁵⁷ Para ello, Della Monica propone:

- El estudio de la gestión de los diferentes lenguajes envueltos en el gesto vocal: lenguaje lógico y lenguaje mítico; lenguaje analítico y lenguaje emocional; lenguaje verbal y lenguaje musical; lenguaje melódico y lenguaje armónico; el tiempo de la palabra y el tiempo del pensamiento; emisión y juicio;
 - El estudio de las dimensiones individual y colectiva de la acción vocal: gestión del espacio relacional en las acciones vocales individuales y colectivas; el ritmo de las acciones individuales y colectivas; la gestión armónica de las acciones vocales y colectivas.
- El estudio de la dimensión espacial en la acción vocal.

Para la efectucción de la comunicación arriba mencionada, la voz, al ser emitida, debe proyectarse plenamente en la totalidad del espacio en el que se inserta. Para ello, Della Monica propone:

- El estudio de las *diversas dimensiones espaciales* envueltas en la acción vocal: el espacio físico; el espacio visible y el espacio posible; el espacio relacional y las proxémicas; el espacio personal; el espacio lógico;
- El estudio de las interacciones entre esos diferentes espacios;
- El ejercicio, en la acción de cantar o hablar, de la visualización del movimiento de la voz que radialmente alcanza los diversos espacios. En ese aspecto, la ejecución simultánea de *movimientos corporales, especialmente de los brazos, con la expansión de las espaldas*, se muestra una estrategia que contribuye significativamente para la consecución de ese objetivo.

En lo que respecta a las estrategias didácticas, Della Monica utiliza una metodología explícitamente polifónica, compuesta simultáneamente por los

⁵⁷ Testimonio obtenido en entrevista realizada en 27/08/2010.



discursos musical, filosófico y plástico. En particular, en lo que se refiere al foco de este artículo, se muestra evidente, en el trabajo de esa artista y profesora, que los principios del universo musical son una imprescindible referencia. Respecto a eso, el renombrado director italiano Federico Tezzi afirma:

La larga colaboración con la soprano Francesca Della Monica me ha permitido experimentar cómo la música (especialmente la contemporánea) es para el actor una necesidad lingüística antes que narrativa. En sus componentes esenciales de ritmo, tiempo y armonía, la música es parte integrante del trabajo con el habla teatral. Desarrollada como canto, ha permitido a los actores seguir las evoluciones tímbricas de la voz, los temas de la proyección de la emisión vocal (en suma, hacia donde debe ser dirigido un sonido), el descubrimiento y el uso expresivo de los *ranges* individuales, la concentración de la potencia energética del sonido en puntos específicos, la visualización de los sonidos y de las palabras.⁵⁸

Al referirse a su metodología de trabajo, Della Monica evidencia su carácter interdisciplinario y afirma que

Son afrontados temas, prácticas y disciplinas íntimamente correlacionadas con la exploración de la materia vocal, volcadas al desarrollo de la capacidad perceptiva acústica y sinestésica, a la adquisición de la habilidad de formalización de los fenómenos vocales y a la presentación de las experiencias peculiares de la voz en ámbito etnomusicológico, experimental y artístico. Se alude, aquí, claramente, a experiencias de investigación de capital importancia para el estudio de la vocalidad, pero también para su inserción interdisciplinaria en el contexto de la evolución artística de la contemporaneidad.⁵⁹

Entre los diversos temas, prácticas y disciplinas a las que ella se refiere, se destacan:

- Exploración del concepto de *Soundscape* (paisaje sonoro), de Murray Schafer;

⁵⁸ Federic Tiezzi, apud Andrea Nanni, "Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore – conversazione con Federico Tiezzi", en *Il laboratorio di Prato: diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Andrea Nanni. Titivillus Mostre Editoria: Corazzano (Pisa), 2010; p. 25.

⁵⁹ Declaración obtenida en entrevista realizada en 27/08/2010.



- Estudio y práctica de notaciones convencionales y no convencionales de la voz y consecuente encuentro de las diferentes artes del teatro, de la música, de la poesía y de las artes visuales, que coparticipan en la traducción signíca de nuevos parámetros expresivos de la palabra, evidenciando la dimensión polifónica de la acción vocal.
- Práctica improvisativa y, consecuentemente, compositiva como taller de experimentación de la fenomenología del sonido vocal y de los parámetros de la polifonía, de la rítmica, de la armonía, de la relación espacial.
- Conocimiento de las diferentes formas y prácticas de la cultura vocal, en el ámbito etnomusical y en las propuestas experimentales desde la música del siglo XX hasta los días actuales, en la poesía concreta, en el letrismo y, obviamente, en el teatro contemporáneo.

Cabe destacar los resultados de su trabajo junto a la Casa Laboratório – centro de formación y creación teatrales, dirigido por Cacá Carvalho y Roberto Bacci en São Paulo/Brasil, en colaboración con la Fondazione Pontedera Teatro –, en particular en los espectáculos *A Sombra de Quixote* (2005), sobre la obra de Cervantes, y *O Homem Provisório* (2007), inspirado en Guimarães Rosa, en los que Della Monica construye un magnífico espacio escénico sonoro por intermedio de la voz.⁶⁰ De esa forma, además de la calidad técnica de la emisión vocal –percibida en la capacidad muscular de los actores en usar la voz como deseaban, con el apropiado empleo de parámetros como volumen y articulación, entre otros, sin fatiga o desgaste–, se evidenció en los dos espectáculos una riqueza de posibilidades de uso de la voz en la construcción de sonoridades que, al contribuir intensamente para la conducción de la escenificación, se presentan como uno de los discursos fundamentales para la dramaturgia polifónica del espectáculo.

⁶⁰ El espectáculo *A Sombra de Quixote* fue libremente inspirado en episodios del romance "Don Quijote", de Miguel de Cervantes - que en 2005 completó 400 años de su primera edición -, en cuanto *O Homem Provisório* propone una re-escritura de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, realizada por el poeta Geraldo Alencar, que vive en el Sertão do Cariri (Ceará/Brasil).



En las palabras del director Cacá Carvalho⁶¹,

El trabajo de Francesca es único, con una metodología que pretende estimular el material creativo de los alumnos con los que trabaja. La habilidad de formar el actor creativo, el actor que tiene como meta superar horizontes encontrados, teniendo como principio la expresión sonora del hombre, hace de Francesca una artista rara dentro de lo que se puede llamar de universo sonoro y plástico vocal de un artista de escenario – lo que me permite afirmar que su trabajo es de absoluta importancia en la formación de un grupo de actores-autores que pretendemos desarrollar.⁶²

Por su parte, Roberto Bacci afirma:

La voz como vibración
la voz como palabra y canto
la voz como cuerpo
la voz como inteligencia de sí
la voz como cultura e historia humana
la voz como memoria
la voz como relación con el otro y con el mundo
la voz como relación con la verticalidad.

El trabajo de Francesca Della Monica llega a la profundidad de la voz, sacando a la luz un alimento, muchas veces escondido o desconocido, para sus alumnos.

Lo hace con una dulzura inflexible e incansable, que permite, a quien la sigue, reencontrar la vida de un instrumento que consideramos desaparecido en la práctica cotidiana sorda de nosotros mismos.⁶³

Paralelamente al trabajo con teatro, Della Monica es profesora de la Accademia de Beli Arti di Brera (Milán/Italia), donde desarrolla un trabajo que también posee una estrecha relación con mi investigación, en lo que se refiere a la cuestión de la polifonía. La disciplina de la que es responsable, Audiovisivi lineari, propone el contrapunto entre el discurso sonoro y el visual, por medio de la investigación de los ritmos y de los tiempos del *paisaje sonoro* –concepto que

⁶¹ Actor y director, presenta una larga trayectoria teatral coronada por premios y montajes consagrados. Desde hace 20 años es colaborador en la Fondazione Pontedera Teatro/Italia.

⁶² Declaración obtenida en entrevista el día 16/09/2009.

⁶³ Declaración obtenida en entrevista el día 24/11/2010.



remite directamente al compositor y educador musical Murray Schafer.⁶⁴ El curso, entonces, se dedica a la temática de la sinestesia en la percepción de las realidades acústica y visual; por ejemplo, la acción de percibir sensorialmente el espacio por el oído o de ver los diferentes cromatismos del sonido o del ruido.

En particular, vale destacar otra similitud entre nuestras estrategias didácticas: Della Monica también utiliza sistemas de notación no convencional del evento sonoro, aplicándola a diversos contextos culturales, enfocando, así, la relación artística entre señal y sonido. Más aún, el estudio trata de la acústica vocal en los diferentes ambientes: natural, social, relacional y artístico; indaga la relación entre sonido/ruido y gesto –producidos en ambientes culturales tradicionales y en ámbito performativo– y analiza el diálogo entre sonido e imagen en los métodos de la composición de la dramaturgia musical en diversos ámbitos artísticos.

5 – Conclusión

En este artículo, se ha evidenciado la importancia de la incorporación de los principios fundamentales del discurso musical y de su apropiación para la creación escénica, en particular en lo que se refiere a la utilización plena y creativa, por el actor, de su potencial vocal. En especial, se ha enfocado el trabajo de dos artistas y profesoras – Silvia Davini y Francesca Della Monica –, cuyas propuestas de trabajo, explícitamente polifónicas, incluyen el discurso musical como imprescindible referencia.

Aún respecto a la naturaleza polifónica del teatro, paralelamente a la importancia de la incorporación de los principios de los diversos discursos artísticos por el *actor en formación*, me gustaría finalizar este artículo resaltando que cualquier proceso de montaje de espectáculo teatral debería contar con la participación activa, desde el principio, de todos los creadores responsables de esos diversos discursos que, dialógicamente, tienen igual influencia en el proceso creativo del actor, lo que, en particular, interfiere significativamente en su acción vocal. Así, al lado de las primeras lecturas dramáticas del texto escrito, deberían ser propuestas lecturas musicales, corporales y plásticas de la obra. Si eso no

⁶⁴ Murray Schafer, *O ouvido pensante*. São Paulo, Ed. UNESP, 1991.



ocurre desde el inicio, seremos siempre sorprendidos por *voces intrusas*, que no tuvieron la oportunidad de participar en las definiciones de los caminos que serán recorridos por los personajes y que aparecen en el medio o en el final del proceso, alterando tardíamente, y muchas veces de forma equivocada, los rumbos anteriormente establecidos⁶⁵.

Por ello, es necesario que todos los artistas involucrados en la creación escénica sean capaces de apropiarse de los múltiples discursos creadores, por medio de una formación orientada por principios y prácticas que les permitan incorporar los conceptos fundamentales de esos discursos y reconocer mínimamente el vocabulario propio de cada uno, para que no se vuelvan sordos o insensibles a la interferencia de otros lenguajes, diferentes del lenguaje que dominan.

ernanimaletta@gmail.com

Abstract

This article (a deployment of my doctoral thesis, in which I develop the concept of polyphonic action) deals with the importance of the principles and concepts of the musical universe for the formation of the actor, in particular concerning its vocal potentiality. It is also inserted in the investigation that I have been developing for fifteen years, dedicated to the systematization of a pedagogical strategy for the education of those principles and concepts; that's why I try to look for resources concerning the theater. This article focuses the question of the musical quality of the voice for the scenic creation in which stand out the proposals of Silvia Davini and Francesca Della Monica.

Palabras clave: polifonía - discurso musical - acción vocal - formación del actor- estrategia pedagógica -Davini- Della Monica

Keywords: polyphony - musical speech - vocal action – actoral training- pedagogical strategy- Davini- Della Monica

⁶⁵ Maletta, ob.cit., 2009.