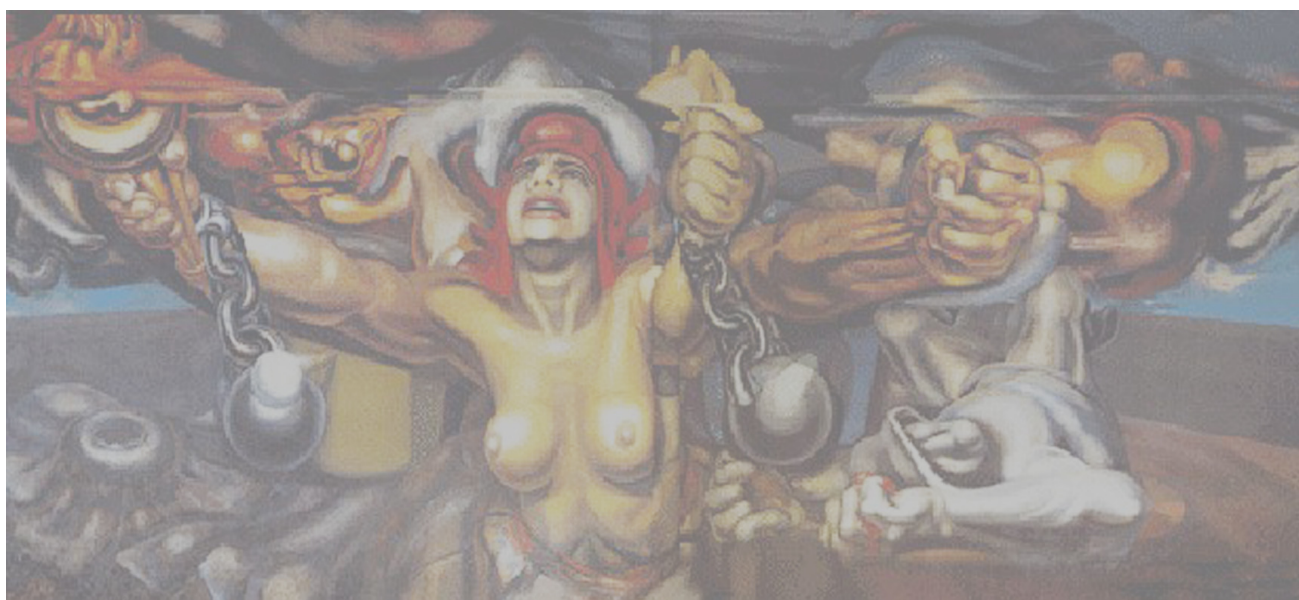


GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS de la UNMdP  
INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

**NICOLÁS LUIS FABIANI**  
(COMPILADOR)

ACTAS DE LAS  
XVI JORNADAS NACIONALES DE ESTÉTICA  
Y DE HISTORIA DEL TEATRO MARPLATENSE  
*· ESTÉTICA Y POÉTICAS DE LAS ARTES ·*



1era Edición – CD-ROM  
Mar del Plata: UNMdP, 2013.  
ISBN: 978-987-544-535-2

Grupo de Investigaciones Estéticas  
UNMdP

  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

**IECE**  
Instituto de Estudios Culturales y Estéticos

Actas de las XVI Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: estética y poéticas de las artes / María Teresa Brutocao ... [et.al.] ; compilado por Nicolás Luis Fabiani. - 1a ed. - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2013.  
CD-ROM.

ISBN 978-987-544-535-2

1. Historia del Teatro Marplatense. 2. Actas de Congreso. I. Brutocao, María Teresa II. Fabiani, Nicolás Luis, comp.

CDD 792.098 212

Fecha de catalogación: 04/10/2013

# Índice General

<b>Contenido</b>	<b>Pág.</b>
<b>Presentación</b>	
Por Nicolás Luis Fabiani	7
<b>Comunicaciones por Orden Alfabético de Autores</b>	
- <i>La lección inaugural entre la voz y la institución</i>	
Por Rosalía Baltar	9
- <i>La representación como modo de ser de la obra de arte en la estética gadameriana</i>	
Por Paola Sabrina Belén	15
- <i>Homenaje a Simone Weil</i>	
Por Gabriella Bianco	22
- <i>Buenos Aires en Mar del Plata. El teatro en el verano.</i>	
Por María Teresa Brutocao	29
- <i>Roberto Galvé: director de la década rebelde</i>	
Por Gabriel Cabrejas	36
- <i>Mar del Plata: teatro y sociedad 1955-1983</i>	
Por Eduardo Chiaramonte	46
- <i>Una experiencia artística con niños y adolescentes en situación de calle en la ciudad de San Salvador de Jujuy</i>	
Por Pablo Civila Orellana	56
- <i>Sobre Recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso</i>	
Por María Coira	63
- <i>Notas sobre la relación entre conocimiento y arte: a propósito de las mediaciones en la experiencia estética</i>	
Por Romina Conti	74

- <i>Lectura patrimonial de la ciudad de Mar del Plata desde una perspectiva de género</i>	
Por Graciela Di Iorio	79
- <i>Trauma social, trauma individual:</i>	
<i>“La muerte y la doncella” de A. Dorfman y de R. Polanski</i>	
Por Estefanía Di Meglio	82
- <i>Teatro argentino y postneoliberalismo, 2003-2012: continuidad y transformaciones en la Postdictadura</i>	
Por Jorge Dubatti	88
- <i>De la mimesis a la neuroestética</i>	
Por Nicolás Luis Fabiani	145
- <i>El Cine en la Educación</i>	
Por Carlos Ferraro	155
- <i>Una estética de la crisis: aproximación a la parodia en Luis de Góngora</i>	
Por Marta Magdalena Ferreyra	157
- <i>El actor como estrategia dramática en textos teatrales del Siglo de Oro</i>	
Por Edith Marta Villarino y Elsa Graciela Fiadino	163
- <i>La relación de la memoria y la historia en La memoria, la historia y el olvido, de Paul Ricoeur</i>	
Por Virginia P. Forace	170
- <i>Revista de vanguardia de la década del '20: Amauta</i>	
Por Ignacio Raúl Gálvez	179
- <i>Una aproximación posible al pensamiento vareliano</i>	
Por Gandolfi Lucía Soledad	185
- <i>El arte político-crítico ante la emergencia de lo indecible</i>	
Por Silvia García	189
- <i>Luis Leopoldo Franco: figuración del escritor, entre la utopía y la revolución</i>	
Por María Lourdes Gasillón	195
- <i>El silencio del texto</i>	
Por Liliana Griskan	201
- <i>Entre la Especulación Filosófica y los procedimientos científicos</i>	

<i>Objeciones a la neuroestética como nueva “ciencia” del arte.</i>	
Por Esteban Guio Aguilar	208
- <i>Comparación entre Klaxon, Amauta y Martin Fierro.</i>	
<i>Entre lo estético y lo ideológico</i>	
Por Rubén Hitz	219
- <i>La Chocobanda. Relato de una experiencia</i>	
<i>de profesionales de la salud que forman un grupo de teatro dirigido al público infantil.</i>	
Por Martín Inchaurredo, María Carolina Laffranconi y Mónica Soruco	225
- <i>Lineamientos de la planificación cultural y teatral</i>	
<i>en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo</i>	
Por Yanina Andrea Leonardi	232
- <i>Charles Baudelaire:</i>	
<i>La fundación de una discursividad</i>	
Por Nora Letamendía	238
- <i>Pedro Echagüe: la construcción del lugar de la mujer en el período rosista</i>	
Por Natalia López	245
- <i>El trabajo vocal del actor Christian Roig</i>	
<i>en tres puestas en escenas del período 1990-2010</i>	
Por Rubén Maidana y Luciano Barandiarán	252
- <i>La Actuación como campo de investigación autónomo</i>	
Por Karina Mauro	275
- <i>Julio Lester, actor popular que entona por fuera de la academia</i>	
<i>(Tandil, 1990-2010)</i>	
Por Padrón, Juan Manuel, Cicopiedi, Julio y Valiente, Mario	282
- <i>La Historia del teatro rioplatense.</i>	
<i>Estéticas actorales de principios de siglo XX: Angelina Pagano - La Ofrenda</i>	
Por Rosana Paoloni	288
- <i>“The History of Cardenio”: un puente entre Shakespeare y Cervantes</i>	
Por Lino Ezequiel Parodi	289
- <i>Poéticas de la Infancia, Humor y Teatro: algunos interrogantes en juego</i>	
Por Silvina Patrignoni	296

- <i>Patrimonio Intangible en Mar del Plata. Una visión desde la escritura.</i>	
Por Carlos Pili	304
- <i>El teatro barroco: instrumento de poder.</i>	
<i>Aspectos parateatrales de la fiesta barroca</i>	
Por Angel Portos	307
- <i>La vanguardia a través de las revistas uruguayas.</i>	
Cartel y la impronta futurista	
Por Lucía Anahí Primante	315
- <i>Características vanguardistas en la obra de J.L. Borges publicada en la Revista Prisma.</i>	
Por Ángela Raimondi	321
- <i>El influjo Ultraísta en las dos orillas. Vanguardia y nativismo</i>	
Por Alejo Raynal	325
- <i>Diseño de musicalización Teatral</i>	
Por Daniel Reinoso	334
- <i>El matrimonio en "El conde Lucanor": ¿pedagogía de la sumisión?</i>	
Por Marilén Rodríguez	342
- <i>La fortuna y su justicia en el teatro de Pedro Calderón de la Barca</i>	
Por Julio Juan Ruiz	349
- <i>Claridad. Actividad política y experiencias de vanguardia a través de las revistas</i>	
Por Jorgelina Araceli Sciorra	354
- <i>Proa. Vientos a favor de la modernización estética</i>	
Por Natacha Segovia	367
- <i>Juan Villoro y la nueva crónica: historias de vida en tiempos de muerte</i>	
Por María Belén Severini	381
- <i>Transitar lo indecible: La Instalación como dispositivo poético-político</i>	
Por Silvina Valesini	385
- <i>Celos aun del aire matan: la duplicación paródica como "germen" de lo burlesco.</i>	
Por Claudia Vega	395
- <i>Marcas culturales, políticas y sociales en la Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana del Siglo XX.</i>	
Por Alida Estela Vega	403

## **El trabajo vocal del actor Christian Roig en tres puestas en escenas del período 1990-2010**

Por Rubén Maidana y Luciano Barandiarán  
(FA/ UNCPBA)

### **Introducción**

El presente trabajo es parte del proyecto de investigación *“Ecos y voces del teatro contemporáneo reciente. Cambios y permanencias del uso de la voz en el teatro tandilense, 1990-2010”* cuyo principal objetivo es indagar en los cambios y permanencias en la construcción vocal realizada por actores tandilenses en obras estrenadas en Tandil, provincia de Buenos Aires, entre 1990 y 2010.<sup>1</sup>

Las herramientas de análisis que desarrollamos se aplicaran a registros sonoros y audiovisuales de espectáculos teatrales presentados en dicho lapso de tiempo cuyo almacenamiento y preservación se encuentran en el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte (C.D.A.B.).<sup>2</sup>

En la actualidad cuenta con un acervo documental de aproximadamente con 885 registros filmicos, entre ellos 90 corresponden a producciones de alumnos de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales (RIAA) de la Facultad de Arte, 90 registros filmicos sobre congresos, conferencias y entrevistas artísticas, 190 registro de las puestas en escena de obras teatrales producidas en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte, 55 producciones teatrales foráneas y 460 videos de producciones nacionales e internacionales.

De los 190 registros de puestas en escenas, 130 corresponden al período de estudio. En una primera etapa del trabajo de recopilación de información se procedió a construir una base de datos que incluía el año de estreno, nombre de la obra, autor, director, número de integrantes del elenco, nombres de los mismos y sexo.

---

<sup>1</sup> Ya se ha trabajado sobre otros aspectos vinculados a esta investigación, como las características técnicas de las fuentes (Maidana y Valiente; 2012), y los espacios en los que actuaron (Barandiarán y Cicopiedi; 2012).

<sup>2</sup> Se creó oficialmente el 29 de marzo del año 2011 (Res. N° 047, Consejo Académico de la Facultad de Arte- UNICEN) luego de realizar sus actividades de manera parcial, desde mediados de la década del '90, como “Archivo Gráfico y Videoteca de Teatro”. Su objetivo principal es compilar y organizar materiales bibliográficos y audiovisuales y ponerlos a disposición para la consulta. El C.D.A.B. preserva, en formato electrónico y/o en formato papel, el material artístico y académico vinculado al historial de la Facultad de Arte, que data desde su creación como Escuela Superior de Teatro en el año 1988, incluso resguarda material periodístico y otros documentos gráficos de antecedentes pre fundacionales que se remontan al año 1981.

Un primer filtro permitió observar la cantidad de puestas en escena filmadas y preservadas por año y agruparlas por lustros.

<b>AÑO</b>	<b>Cantidad Obras</b>	<b>Por Lustrro</b>
1991	1	17
1992	1	
1993	7	
1994	4	
1995	4	
1996	7	32
1997	5	
1998	6	
1999	6	
2000	8	
2001	6	21
2002	3	
2003	7	
2004	2	
2005	3	
2006	10	60
2007	14	
2008	10	
2009	21	
2010	5	
<b>Total Obras</b>	<b>130</b>	<b>130</b>

Así se observa que la mayor cantidad de obras filmadas corresponde al lustro 2006-2010 donde en el año 2009 se pusieron en escena 21 obras, siguiendo el 2007 con 14 puestas en escena y los años 2006 y 2008 con 10 obras. En un futuro se podría analizar con mayor profundidad las posibles variables que han operado para que esto sucediera.



Un segundo recorte importante a los fines de nuestra investigación fue determinar los actores con mayor presencia en estos trabajos artísticos. Así observamos:

<b>Actor</b>	<b>Presencia en</b>
Lester, Julio	12 obras
Valiente, Mario	11 obras
Ferrari, Daniela	10 obras
Galeota, Augusto	10 obras
Maidana, Rubén	9 obras
Páez, Alejandro	9 obras
Roig, Cristian	9 obras
Cicopiedi, Julio	7 obras
Molina, María	7 obras
Pérez Cubas, Gabriela	7 obras
Rosso, Martín	7 obras
Sansosti, Sergio	7 obras
Carnevale, Gladys	6 obras
Copello, Mercedes	6 obras
Gillet, Marta	6 obras
Ríos, Analía	6 obras
Torres, Silvio	6 obras
Troiano, Bety	6 obras
Amad, Yamile	5 obras
Carone, Cristina	5 obras
Catalano, Carlos	5 obras
Danza, Florencia	5 obras
Eleta, Betty	5 obras
Errendasoro, Belén	5 obras
Gramajo, Cecilia	5 obras
Lazarte, Gustavo	5 obras
Lester, Javier	5 obras
Montagna, Jesica	5 obras
Nolter, Gaspar	5 obras

A continuación se procedió a seleccionar aquellos actores cuya presencia en las distintas puestas en escena fuera significativa.<sup>3</sup> Como criterio principal se utilizó la idea que del total de las presentaciones realizadas por estos actores se buscara –en el caso de ser posible– elegir trabajos correspondientes a tres períodos distintos entre 1990 y 2010. Es decir al inicio del período, al medio y al final.

Una vez hecha esta selección el principal obstáculo que se encontró fue que muchas de las filmaciones poseían un audio deficiente. Por lo tanto se trató de mantener el primer criterio sumando este requisito.

### **Juan Christian Roig**

Nació en la ciudad de General Juan Madariaga el día 29 de junio de 1967. En el año 1986 ingresó a la carrera de Ingeniero en Sistemas de la Facultad de Ciencias Exactas de la UNICEN, y en 1987 comenzó a tomar los cursos de Teatro dictados por Carlos Catalano, que luego fueron asimilables a la Carrera de Teatro Universitario, en lo que configuró el primer plan de estudios de la Escuela Superior de Teatro (creada el 21 de octubre de 1988 por la Honorable Asamblea Universitaria).

Egresó en 1990 con el título de Intérprete Dramático y Profesor de Juego Dramático y además se recibió de Ingeniero en Sistemas. En la actualidad es docente en la cátedra Interpretación I de la carrera de teatro de la Facultad de Arte.

En lo que respecta a nuestro trabajo, Juan Christian Roig participó entre 1990 y 2010 en al menos 9 de las obras teatrales<sup>4</sup> registradas filmicamente en el C.D.A.B. Considerando el objetivo de este trabajo general, seleccionamos tres obras que se presentaron en un mismo espacio, la sala académica *La Fábrica*: “Del maravilloso mundo de los animales: los corderos” (1997); “Marta Stutz” (1998); y “Escarabajos” (2009). Anteriormente también habíamos visto “Babilonia” de A. Discépolo (2001), pero por problemas de tiempo, decidimos centrar la comparación en las tres primeras obras mencionadas

---

<sup>3</sup> Se dejó de lado los trabajos realizados por los integrantes del equipo de investigación (Mario Valiente, Rubén Maidana y Alcides Cicopiedi).

<sup>4</sup> En 1993 participó en “El crimen es un asunto de familia” y en 1995 en “María Estuardo” (ambas se presentaron en el Aula Magna de la UNCPBA). Las otras siete obras se presentaron en la sala La Fábrica: “Del maravilloso mundo de los animales: los corderos” (1997); “El hombre que ven, venció el sueño” y “Marta Stutz” (1998); “La secreta obscenidad de cada día” y “Rosas rojas para dos damas tristes” (1999); “Babilonia” (2001); y “Escarabajos” (2009).

Además de otras lecturas teóricas, el trabajo de fuentes se complementó con una entrevista realizada por Rubén Maidana a Christian Roig el día 3 de septiembre de 2013. La misma giró en torno al trabajo vocal de dicho actor, en especial en las tres obras mencionadas.

A continuación exponemos en primer lugar los fundamentos teóricos que sustentan nuestro trabajo y a continuación la sinopsis de cada obra en orden cronológico, analizando en cada caso como Roig trabaja sobre el escenario, contemplando especialmente su voz. Por ende, también se hace una breve referencia a las puestas en escena de las obras en Tandil.

### **Nociones que fundamentan nuestra concepción vocal**

Antes de comenzar el análisis del trabajo vocal de C. Roig quisiéramos aclarar algunos conceptos teóricos que nos parecen importantes tener en cuenta para comprender nuestra mirada sobre el fenómeno vocal del actor.

Adherimos a una concepción holística del trabajo vocal donde la voz es el resultado de una actividad psico-neuro-fisiológica donde se expresa el individuo en su totalidad (psíquica y físicamente) y donde importan el cuerpo y la voz, el primero como origen de la actividad motriz, la segunda como síntesis.

Entendiendo al ser humano y su comportamiento –en su más amplia acepción- como la interrelación entre cuerpo, mente, espíritu y energía vital sabemos que modificaciones en alguno de estos ámbitos producirá invariablemente cambios en los otros.

Esta mirada está sustentada en una disciplina denominada *Liberación de la voz* que fuera creada por la Prof. Marta Neiros Cotarello de Sánchez. Este enfoque sostiene que el desarrollo vocal de cualquier persona debe partir de considerar al ser humano como un todo que involucra cuerpo, psique y energía en mutua interacción con influencias culturales. Toda indagación respecto de la voz utilizada con fines profesionales supone el conocimiento de la propia voz y su potencial expresivo y creativo.

Sus conocimientos están sustentados por los aportes de la fisiología en cuanto a que la actividad vocal es parte de un complejo funcionamiento orgánico; por la psicología y en particular por el psicoanálisis y escuelas derivadas del mismo, que arrojan luz acerca del complejo funcionamiento de la psiquis humana; por las investigaciones realizadas desde enfoques integradores con una óptica corporalista que permiten comprender la actividad respiratoria y fonatoria en estrecha relación con la unidad psicomotriz de la que forma parte; por las indagaciones realizadas respecto del concepto de energía en cuanto energía vital que anima a todo ser vivo en unidad y equilibrio y por último a los aportes realizados por Jerzy Grotowski, C. Stanislavski y A. Artaud.

Por otra parte dada la variabilidad y complejidad que implica el análisis del trabajo vocal de un actor en situación de representación tuvimos que generar nuestros propios “Instrumentos de observación”.

El primero implica observar la voz en relación a tres grandes aspectos: 1) Dicción –que se entienda el enunciado-; 2) Proyección –que se escuche el parlamento- y 3) Entonación –que este matizado-. A su vez hemos determinado que la entonación se produce a nivel sonoro por las variaciones de tono, ritmo y volumen que se producen en el habla.

Acordando que el teatro es un hecho comunicativo y que en su práctica el actor está transmitiendo información a través de diversas vías, la forma en que llega esa información al espectador determinará o no la decodificación de ese mensaje. Es aquí donde cobran vital importancia dos aspectos que podríamos considerar como netamente técnicos: las nociones de dicción y proyección que influirán directamente en “lo que se dice”.

Por su parte el “como se dice el texto” está producido por el movimiento melódico de los sonidos que integran la frase. Es lo que hemos denominado Entonación y que consideramos como el aspecto artístico por excelencia de la emisión vocal.

Está claro que al considerar la voz desde una mirada holística el tratar de observarla “dividida” en dicción, proyección y entonación es solamente una instancia metodológica.

Desprendiéndose de este marco conceptual el siguiente “Instrumento de observación” intenta determinar cómo se produjo esa manifestación vocal. Así hemos considerado una doble vía de abordaje de la voz: 1) vía directa y 2) vía indirecta.

Por vía directa entendemos todas aquellas ejercitaciones que toman a la voz y el lenguaje como foco de atención y entrenamiento específico y aislado de otras variables. Por ejemplo el trabajo sobre el tono, volumen y ritmo, la articulación de cada fonema; y el trabajo sobre los distintos resonadores

Por la vía indirecta consideramos todos aquellos abordajes que producen modificaciones vocales a partir de trabajos sobre el cuerpo: modos de respirar, calidades de movimientos, uso de distintas energías, la acción física, variación en los puntos de apoyo de los pies, cambios en las formas de desplazamiento del sujeto, identificación y modificación de los centros desde donde se origina el movimiento en el cuerpo, etc.

### **Del maravilloso mundo de los animales: los corderos (1997)**

La obra fue escrita por Daniel Veronese en el año 1992 y publicada –junto con otros textos teatrales- en el libro *Cuerpo de Prueba* editado por la Secretaría de Extensión Universitaria. Oficina de Publicaciones del CBC de la UBA en el año 1997.

El autor plantea una parodia sobre la sociedad moderna encarnada en la vida de cinco protagonistas unidos por la disolución familiar, el desamor, la violencia, la soledad y la incompreensión. Paisajes de la vida cotidiana, como el barrio, la familia o los vecinos, se vuelven extraños, súbitamente ajenos, y se transforman en potenciales focos de horror. Así, cada personaje muestra su faceta de dominador/dominado a través de distintas estrategias para obtener el dominio: la violencia física y psicológica, la seducción, la tolerancia formal, la coacción, los miedos, la corrección social, los razonamientos y la irracionalidad.

### **La propuesta del grupo *La perspectiva***

En Tandil el Grupo “La Perspectiva” la presentó el 21 de noviembre de 1997 en la sala “La Fábrica”.<sup>5</sup> Su duración aproximada es de una hora y media. Filmada desde una cámara fija originalmente en formato VHS y luego pasado a DVD, la calidad del sonido es regular, no obstante brinda posibilidades para el análisis de la voz de los actores.

La propuesta espacial marca dos niveles. A nivel del piso se encontraría la cocina de la precaria vivienda donde se observa una mesa, dos sillas, un sillón de mimbre y un sofá desvencijado; mas adelante, también aparece una valija. En un nivel superior se ubicaría una habitación, presumiblemente de la hija del matrimonio.

En un primer momento y a partir de la iluminación se alterna la acción entre la parte superior y la inferior. Luego toda la atención se concentra en la cocina.

En cuanto al vestuario los personajes están vestidos de modo realista, pero dando la idea de ser gente humilde, de clase media baja. Algunas menciones textuales en referencia a “vivir en un barrio peligroso” terminan de cerrar esta idea.

La iluminación es en general de corte realista –spots direccionados desde arriba y frente y uso de algunos cenitales-, salvo el contraluz utilizado en la habitación de arriba para dibujar las siluetas de Luis y la nena tras una tela que hace la veces de pared. La puesta en escena exagera las relaciones de estos personajes. Es el caso de la música, con predominio de cuerdas (chelo o contrabajo); y de las luces blancas que contrastan con la oscuridad del espacio, que se presentan muy sectorizadas a lo largo de la obra: contraluz para marcar el espacio del padre y la nena, y cenital en el centro del espacio donde actúan durante mucho tiempo los otros (Gómez, Rodríguez y Fermín).

---

<sup>5</sup> *Ficha técnico artística: Autor: Daniel Veronese; Elenco: Matías Zarini (Gómez, hermano de Luis); Florencia Danza (Rodríguez); Gustavo Lazarte (Fermín); Christian Roig (Luis) y Carolina Giovanini (Hija); Puesta en Escena y Dirección: Germán Romero. Iluminación: Silvio Torres y Rubén Maidana; Sonido: Germán Romero; Escenografía: L. P.; Asistente vocal: Marcelo Odriozola; Asistente corporal: Gabriela González; Asistente de Dirección: Paula Fernández.*

A pesar de esta estética de “corte realista” podríamos decir que las actuaciones son expresionistas.<sup>6</sup> Por lo tanto lo que se observa son grandes cambios expresivos sin una justificación lógica (se pasa del odio al amor sin transición, del grito al susurro, de lo suave a lo fuerte). Es por ello que también se observa una composición corporal donde pareciera que determinadas características físicas del personaje (tics, gestos, movimientos, etc.) se han exagerado al máximo para darle entidad.

La obra comienza con un hombre encapuchado en medio del escenario. Se apaga la luz y se ve otro espacio, en que hay una figura que no se sabe que es, la sombra de una cosa, un hombre o un animal. Más adelante sabremos que es Luis, el personaje interpretado por Christian Roig, cuya presencia es sugerida pero no manifiesta.

Parece estar con una menor en un lecho, en una pieza que se encuentra arriba de la cocina. Por momentos se encuentran bien y por momentos parecen discutir. Parece la pelea entre un padre y su hija, pero los diálogos exponen otro tipo de relaciones. Hay celos, por ejemplo cuando Luis le dice: “¡con ese tipo no salís, me entendés!”. En otro momento la nena dice “me aburro, no quieres venir?”, exponiendo los aspectos ambiguos de la relación. Luis tiene relaciones con su presunta hija (interpretada por Carolina Giovanini), que está planteada como con una voz dulce, propia de una nena, jugando con la inocencia, y contrastando en el primer momento con la “animalidad” del padre.

En el espacio central del escenario Gómez habla con una mujer que aparece llamada Rodríguez. Se conocen pero ella no sabe porque él está en su casa. En el pasado han tenido una relación. Ella le dice que no quiere vivir en esa casa porque los desgasta, y que desea una familia normal. La mujer no quiere que nadie suba al cuarto de la nena, ni Gómez ni el vecino Fermín, obsesionado con ella. Este entra a la casa para llevar a la nena a la plaza, pero la madre le miente, mostrando al público su deseo de que no trate a su hija. Fermín le dice a Rodríguez, en referencia a la nena: “la sobreprotege, no va a crecer como una nena normal” (minuto 15:45). Se va a la plaza y manosea a Rodríguez, lo que posiblemente implica la existencia de otra relación más allá de la vecindad. Ella intenta justificarse ante Gómez diciendo que Fermín es el vecino más cercano, algo curioso pero un buen hombre, que “abre las cartas, me las lee, mete las manos en cualquier lado” (minuto 16:27). Cuando se va Fermín, Gómez lo

---

<sup>6</sup> Surgido como reacción al impresionismo frente al naturalismo y el carácter positivista de este movimiento de finales del siglo XIX los expresionistas defendían un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista –la “expresión”- frente a la plasmación de la realidad –la “impresión”-

El expresionismo suele ser entendido como la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano, dando primacía a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad.

reconoce como uno de los que lo llevó por la fuerza. En sus diálogos con Gómez, la mujer da a entender que conoce la relación entre la nena y Luis, por ejemplo cuando afirma: “es un corderito enano que le hace caso a todo lo que dice el padre”. Rodríguez lo provoca a Gómez pero le dice que no se aproveche. Lo busca y lo rechaza, y lo muerde como venganza por una herida anterior que él le habrá infligido a ella (minuto 23:40). En esta parte, la presencia de Roig solo se percibe a través de las palabras y sonidos que llegan desde arriba.

Se apagan nuevamente las luces y la escena vuelve a plantearse en torno a Luis y a la nena (37:06). Siguen dialogando por primera vez se ve la cara de ambos. La nena le confiesa que está harta de él (41:55).

Vuelven a apagarse las luces y la acción se traslada al centro del escenario. Nuevamente Gómez y Rodríguez están acariciándose cuando aparece nuevamente Fermín después de estar en la plaza. Desde arriba Luis le ordena que traiga zapallitos de la feria. Cuando Fermín se va, recién aparece Luis, bajando las escaleras (minuto 48:51) y retando a su mujer por dejar entrar a Fermín. Cuando le pega, ella le responde que es culpa de él “por hacer tanto ruido”. Todo eso pasa sin que Luis pareciera haber visto a Gómez. Pero cuando lo ve se pone contento y lo abraza. Igual sigue discutiendo y gritando con su mujer. Luego se aproxima a su hermano, primero de forma cariñosa pero después le dice que tiene una estaca clavada en el pecho desde hace mucho tiempo (56:49). Luis le recrimina que no los visita. En esta parte de la obra, Luis se presenta de forma autoritaria, da órdenes y manda a todos. Allí se menciona que es un barrio de asesinos y ladrones, y que él es el líder del barrio por su carácter, y tiene un arma (minuto 1:08:02). Gómez se quiere ir pero no lo dejan. Entonces aparece Fermín con la compra y luego aparece por primera vez la nena (1:12:10). La nena le dice a Gómez que Fermín no es su padre. Allí se manifiesta el conflicto en torno a la paternidad de la nena, sobre cuya edad se ha mentido a lo largo de la obra. Luis le grita a Gómez que esa es su casa y su familia (1:24:39). Ahora es él el que le dice a Gómez que se está haciendo un poco tarde, lo empuja hacia fuera y le grita “¡vuelve cuando quieras!” (minuto 1:25:50). La nena termina teniendo un ataque de asma, enfermedad que tiene Gómez.

En líneas generales, ninguna de las voces de los actores parecen naturales. En el discurso, también parecen falsos los relatos y las frases vinculados con la cordialidad y “las buenas costumbres”, como lo denota el uso de la frase “vuelve cuando quieras”, que no coincide con la acción que se está desarrollando.

El cordero estaría marcando una similitud entre el animal y ciertas actitudes de los seres humanos –y lo que el imaginario social relaciona con la frase “más bueno que un cordero”, significado que parece encarnar el personaje de Gómez, que nunca parece reaccionar de forma

impulsiva. Incluso la mordedura podría leerse como el cordero que ha sido mordido por otro animal; y con la idea del sacrificio, que parece representar el personaje de la nena, abusado por casi todos-. En el contexto de la obra no parece el cordero encarnar virtudes sino todo lo contrario.

Al igual que Luis, el resto de los personajes también tienen “arrebatos”. En el caso de Rodríguez, pasa de un estado emotivo a otro sin transición, por ejemplo, tras decir con voz menguada que es como un cordero que va envejeciendo, y repentinamente grita “mire esta casa Gómez, no me gusta que la gente entre a mi casa” (minuto 7). Dichas contradicciones también se observan en la nena. Esta dice que no crece o que de pronto crece diez centímetros por día. La ambigüedad por su talla es proporcional a la que existe en torno a su edad y a su sexualidad: sin dudas ya no es una nena.

También el personaje de Fermín es ambiguo, incluso lascivo. Va a la placita a ver chicos, pero sobre todo está obsesionado por la nena. Por momentos llora como un nene, y Luis parece tratarlo como tal.

### **El trabajo vocal de C. Roig en “El maravilloso mundo de los animales: los corderos”**

En este espectáculo Christian Roig compone a Luis. Como ya se mencionó, es el hermano de Gómez (interpretado por Matias Zarini), esposo de Rodríguez (Florencia Danza), presunto padre de la nena (Carolina Giovanini) y vecino de Fermín (Gustavo Lazarte).

Desde lo técnico –Dicción y Proyección- no se observan dificultades de decodificación. Los parlamentos se entienden a pesar de que muchas veces se utiliza un volumen muy alto. Esto evidencia un muy buen manejo técnico tanto de la administración del aire dosificándolo en función de la extensión del mismo, como en una cuidada atención de la articulación de los fonemas para lograr una buena dicción.

En cuanto a la Entonación podemos señalar que trabaja con dos grandes registros vocales:

- 1) hablar pausado y en tono grave cuando debe generar respeto, intimidación –tal vez esa es la verdadera naturaleza del personaje- y;
- 2) un tono más agudo y ritmo más rápido, más animado, casi aniñado como tratando de distender las situaciones tensas que el mismo personaje ha generado.

Los cambios en los estados de ánimo del personaje son fluctuantes y extremos sin justificación. Así se pasa del amor al odio sin transición, del grito al susurro, de lo dulce a lo violento, de lo pausado a lo frenético.



En los ataques violentos y explosivos del personaje Roig apela también fundamentalmente a dos estrategias vocales:

- 1) mucho volumen, enojo, voz grave y;
- 2) más tipo “berrinche” de chico caprichoso, con voz nasal y llorisqueando.

En cuanto al uso de los resonadores<sup>7</sup> podríamos decir que en los momentos en que el personaje habla en tonos graves hay predominancia de los resonadores faríngeos y de pecho y al usar los tonos agudos el sonido se vuelve más nasal.

Desde lo rítmico también se pueden apreciar variaciones que oscilan entre un ritmo pausado –utilizado tanto a volumen alto y en susurro y con tono grave- y rápido volviéndose la voz más aguda y nasal.

Desde un abordaje indirecto de la voz se puede percibir que el personaje ha sido compuesto desde la imagen de un simio. Así se observa algo de animalesco animalesco en la postura y los movimientos. Su andar en bamboleante, con los brazos colgando del cuerpo, piernas un poco arqueadas, mentón hacia delante y apoyo plantar completo. Esta corporalidad junto con las características psicológicas del personaje hacen de Luis alguien a quien se le teme, que hace valer su autoridad por la fuerza y la violencia.

Utiliza una energía alta que refuerza su presencia amenazante –sobre todo en relación con su mujer y su hermano-, con movimientos ampulosos, caminata con pasos largos y “explosiones” de ira.

La imprevisibilidad del personaje no sólo se manifiesta en lo corporal sino también en lo textual, puesto que continuamente cambia de tema sin ton ni son.

Cuando se lo entrevistó al actor se le preguntó sobre cómo había compuesto el personaje. Nos respondió:

---

<sup>7</sup> La resonancia de la voz: **Desde la misma manera que la física acústica estudia el comportamiento de las ondas sonoras, la fonética acústica estudia la estructura física de los sonidos que utilizamos en el habla.** Para la acústica, **el sonido consiste en ondas que se propagan por aire, líquido, gas o cuerpos sólidos.** Una onda se origina a partir de una fuente sonora. En el caso de la voz, la fuente sonora son las aberturas rítmicas de la glotis; y la onda se propaga, a través del aire, por las cavidades de resonancia hasta el exterior. La fuente sonora produce la frecuencia o tono fundamental, pero este sonido por sí solo no sería captado como señal acústica. Para que esto se cumpla, debe producirse el fenómeno de la resonancia. **Las cavidades de la resonancia son fundamentalmente faringe y boca; y fosas nasales para los sonidos de esta naturaleza.** Con todo, tendremos en cuenta que cualquier espacio vacío de las vías respiratorias altas y bajas recibe vibraciones de la fuente sonora y se puede convertir en un resonador. La frecuencia fundamental se forma, pues, en la glotis; las estructuras más cercanas responden al estímulo y multiplican el sonido por simpatía. Estos primeros múltiplos serán a su vez multiplicados y así continuará mientras haya un espacio vacío que haga de resonador. La dirección de esta propagación-multiplicación de armónicos es básicamente ascendente. Los armónicos tienen frecuencias diferentes, independientes de la frecuencia fundamental. Las más próximas a la laringe son las frecuencias graves, y las más próximas a los labios, las agudas.

*“(…) yo si bien puedo tener mi idea del personaje al leer el texto dejo que el director marque el camino puesto que es él el que tiene una mirada generadora sobre el espectáculo, donde el actor es una de las partes de lo componen. Recuerdo que en aquel momento se indagó mucho en el proceso de ensayo sobre los personajes, sus características y relaciones entre sí. Germán Romero en un momento dado se aburría del texto y su propuesta realista y nos propuso trabajar la exageración al extremo. Ahí el trabajo se volvió más interesante y constructivo para mí como aprendizaje. Yo comencé a preocuparme por la forma de hablar de Luis, su tono de voz y sus movimientos. El expresionismo como modo de actuación permite esta idea de “trazos gruesos” en la elaboración de los personajes. No se busca la pulcritud, la armonía, la belleza estética. Sino todo lo contrario. Lo feo, lo sucio, lo oscuro. Y como actor está bueno el desafío…” (C. Roig, 03-09-2013).*

En este sentido la apreciación de C. Roig coincide con la definición que Jorge Dubatti hace del expresionismo:

*“...La matriz expresionista exhibe la alteración o “deformación” que imprime el sujeto creador al régimen de la realidad cotidiana. En ello se cifra una voluntaria develación de la naturaleza del mundo, así como el protagonismo del sujeto en la articulación de ese mundo. Así construye el sujeto su representación del mundo para dar cuenta de su experiencia conflictiva con éste. Lo que la prolija superficie del realismo ocultaría, porque no quiere o no puede mostrar, el expresionismo lo hace perceptible, revelando a la par al sujeto creador y a las cualidades profundas del mundo, ambos estrechamente vinculados. El expresionismo expone a la par cómo el sujeto experimenta el mundo y cómo el mundo es...” (Dubatti, 2012).*

Si tuviéramos que señalar alguna apreciación valorativa de la propuesta elaborada por el director sólo podríamos mencionar que por momentos la obra aparece un poco “gritada”, puesto que esta característica que describimos del personaje de C. Roig también está trabajada con el

resto de los actores haciendo por lo tanto que el uso del volumen alto por parte de todos ellos por momento se vuelva excesivo.

### **Martha Stutz (1998)**

Esta obra de Javier Daulte se estrenó en el Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 1997, bajo la dirección de Diego Kogan. En esa puesta en escena, los actores trabajaron en un espacio escénico no convencional, en forma de cruz.

La obra se centra en el caso de Marta Ofelia Stutz, niña de nueve años que tras desaparecer, fue violada y asesinada, y que estremeció al país en 1938. Allí se expone un aparato de justicia que nunca logró juzgar al culpable. Para eso, Bruno Bert menciona que se apela a una estructura donde el policial y el comic se combinan, pues a pesar de los hechos que constituyen su eje,

*“...no se entrega como un melodrama sombrío, sino como una especie de film donde los personajes con carnalidad se mezclan con otros que son más que bidimensionales dibujos animados, como aquellas películas del famoso conejo. Y es lógico, porque este personaje también está aquí y procede de otro referente incluido en la obra, ya que Daulte pone como telón de fondo a Alicia, la del "país de las maravillas", y a su autor, tan dado de gustar de las niñas y sacarles fotos con muy poca o ninguna ropa...”<sup>8</sup>*

A lo largo de la obra de Javier Daulte, se repasan los detalles de un caso policial verídico: el día de la desaparición, una descripción de la niña, el principal sospechoso de haberla violado y asesinado, testigos más o menos implicados y un periodista que cubrió la investigación. Pero la manera elegida por el dramaturgo para narrar esta historia remeda la forma de un juicio: el estrado no es precedido por un juez sino por un "conductor", que da la palabra a los diferentes actores y recrea las circunstancias del caso (Dosio, 2006). Hay varias referencias intertextuales, como la obra de Peter Brook y de Lewis Carroll, tanto a "Alicia en el país de las maravillas" como a ciertos aspectos de la vida privada del autor (por ejemplo, Martha Stutz y Alicia persiguen un conejo blanco; también Daulte trabaja con dos situaciones que aparecen en el texto de Carroll, como la mesa del té y el juicio).

---

<sup>8</sup>Información consultada el día 13 de septiembre de 2013, extraída del sitio [http://www.javierdaulte.com.ar/obras/javierdaulte\\_creaciones\\_obras\\_marta.html](http://www.javierdaulte.com.ar/obras/javierdaulte_creaciones_obras_marta.html)

## La propuesta del grupo *Los chicos de la Parra*

En Tandil, la obra se presentó en la sala La Fábrica el 31 de octubre de 1998, a través del grupo “Los chicos de la Parra”.<sup>9</sup> La obra dura aproximadamente una hora y cuarto, y el sonido registrado está en peores condiciones que la obra anterior, siendo también un VHS pasado a DVD.

La puesta en escena parece ser teatralista. Eso lo expone el personaje “Ayudante 1” (Matías Zarini), que es quien da la indicación a cabina de que ya ha entrado todo el público y que debe comenzar la función. El espacio se presenta despojado. Como ya se mencionó, la obra parece ser un juicio y el público el jurado. Parte del público lo conforman actores de la obra, que a través de aplausos o risas interactúan con lo que se está representando.

La vestimenta de Roig es más formal que en la otra obra: usa zapatos, pantalón de vestir, camisa y chaleco. Trabaja su personaje desde una postura erguida, como un ujier, un administrativo muy recto, formal, responsable y rígido que comienza con su trabajo de una manera aséptica. Es el responsable de llevar a cabo el proceso, es el “conductor”. Para eso emite frases, como “los hechos” (minuto 5:17) o “los datos” (minuto 8:02), tras la cual sus dos ayudantes hablan y actúan. Esto permite suponer que no transmitirá muchas emociones porque el personaje no lo permite. Cuando se encuentra con González, el periodista, y hacen la mímica de una presentación de los Ayudantes, se nota al personaje como seguro en su gestualidad, como alguien que conoce al dedillo las acciones y gestos que debe realizarse en esa ocasión.

Sus movimientos son lentos, pausados. Sus gestos no dejan de ser ampulosos, pero sin estridencia (por ejemplo cuando se pone las manos sobre el pecho como en rezo, abre los brazos y deja lugar a sus ayudantes). Camina de forma pausada y segura, con un buen apoyo plantar. Por momentos deambula con las manos atrás, el cuerpo erguido y bien alineado corporalmente. Con esa energía y pasmosidad, pide silencio cuando uno del jurado asusta a Marta Stutz y todo el jurado de ríe de manera exagera. Nunca pierde la compostura, salvo en una parte que él llama “receso”, remedo de la toma del té que aparece en “Alicia en el país de las maravillas”. Las frases y los comportamientos no tienen lógica, incluso los del conductor Roig, que ríe y se mueve en forma diferente que en el resto de la obra, hasta que él nuevamente dice “fin del receso”.

---

<sup>9</sup> *Ficha técnico artística: Autor:* Javier Daulte; *Elenco:* Christian Roig (Conductor), Matías Zarini (Ayudante 1), Mariano Valetutto (Ayudante 2), Paula Fernández (Risler), Martín Rosso (González), Natalia Camio (Mujer- Niña), Claudia Gayo (Carmen), Sergio Lazarte (Suárez Zabala 1), Martín Tuculet (Suárez Zabala 2), Mariana López de Armentía (Pascuita) y Alejandro Paéz (Juan Barrientos). *Dirección y Puesta en Escena:* Vanina Parra.

Maneja a sus ayudantes como dos perros. De hecho les hace oler una mochila con forma de cabeza de conejo para que busquen al dueño entre el jurado. Dicho conejo, como ya se mencionó, se vincula con el relato de Lewis Carroll: Alicia se perdía al perseguir a un conejo blanco.

Roig trabaja la ironía y amplifica su aire de superioridad para desarmar los argumentos esgrimidos por el periodista González, periodista que investigó el caso. Utiliza sonrisa socarrona, se friega las manos y se sigue burlando de los argumentos del periodista que pone en tela de juicio todo el procedimiento realizado con el caso sobre el asesinato de Marta Stutz.

En un momento levanta la voz (minuto 21:32), llamándole la atención al Ayudante N° 1, pero siempre manteniendo la compostura y la postura corporal. Hay como un pequeño quiebre, casi brechtiano, cuando hace pasar al acusado Suárez Zabala 1. Al acusado le habla casi al oído de manera enfática pero sin gritarle. Cuando quiebra para hablarle al público, vuelve a su voz casi tranquila, como simulando que todo está bien, y que lo que acaba de hacer no fue escuchado por nadie.

Se vuelve más enfático, con gestos más amplios, casi gritando cuando interroga al acusado. En ese momento el comportamiento es como el de un policía interrogando. Juega como dos polaridades, el policía que se enoja, grita y es coercitivo, y el policía “bueno” que intenta contemporizar, razonar y sacarle la verdad a través de ganar la confianza del acusado.

### **El trabajo vocal de C. Roig en “Marta Stutz”**

En esta propuesta escénica Christian Roig compone a un personaje que según la ficha técnica no tiene nombre propio. Sólo lo define su función: Conductor.

Esta característica va en consonancia como la propuesta general del espectáculo. Una puesta en escena teatralista –con ruptura de la cuarta pared–, donde en un espacio despojado se muestra un juicio al supuesto asesino de Marta Stutz

Como conductor del juicio C. Roig es uno de los personajes centrales de la obra y está en escena casi todo el tiempo que dura la obra. Se relaciona con los demás personajes (testigos, periodista, acusado, mujer del acusado, Marta Stutz) desde su rol y tiene como ayudantes a dos personajes que simplemente son señalados en la ficha técnica como Ayudante 1 y 2.

Desde lo técnico –Dicción y Proyección– no se observan dificultades de decodificación. Tanto cuando la voz es trabajada a gran volumen o en los susurros.

Analizando los componentes que integran la Entonación observamos que el personaje habla con una tendencia hacia los graves, pero sin llegar a ser similar del personaje de Luis de *El maravilloso mundo de los animales: los corderos*.

Su ritmo de elocución es pausado y un tanto monocorde, como el empleado que ya conoce de memoria su trabajo. Además, por un ser un personaje que ejerce el control sobre la forma de contar la historia y sobre el resto de los personajes no necesita para ejercer su poder apelar al grito o a la fuerza para que se haga su voluntad.

Trabaja la ironía como un modo de amplificar su superioridad. Por ejemplo para desarmar los argumentos esgrimidos por el periodista González respecto de la nulidad del juicio y de las investigaciones policíacas realizadas.

Todas las elevaciones de volumen que realiza lo hace manteniendo su compostura de “funcionario público” e impostura corporal.

Desde lo corporal se observa que Roig trabaja su personaje desde una postura erguida, como un ujier, un administrativo muy recto, formal, responsable y rígido que comienza con su labor de una manera aséptica. Lo cual implica que se involucrará emocionalmente lo justo y necesario con las situaciones y el resto de los personajes. Sus movimientos son seguros, con una gestualidad de alguien que conoce al dedillo las acciones y gestos que debe realizar en cada ocasión.<sup>10</sup>

Sus movimientos son lentos, pausados, con un uso de la energía tranquila y contenida. Sus gestos no dejan de ser ampulosos, pero sin estridencia (ejemplo cuando se pone las manos sobre el pecho como en rezo, abre los brazos y le deja lugar a sus ayudantes) Camina de forma pausada y segura. Podríamos decir con un buen apoyo plantar. Por momentos deambula con las manos atrás, cuerpo erguido, y bien alineado corporalmente.

Estos patrones de movimiento y vocales tienen sus momentos de quiebre. Por ejemplo:

- Se vuelve más enfático, con gestos más amplios, casi gritando cuando interroga al acusado. En ese momento el comportamiento es como de un policía interrogando. Juega como dos polaridades, el policía que se enoja, grita y es coercitivo, y el policía “bueno” que intenta contemporizar, razonar y sacarle la verdad a través de ganar la confianza del acusado.
- En la escena con el periodista girando alrededor del cenital comienza a trabajar la grandilocuencia gestual y vocal. Eleva el volumen, acelera el ritmo en el decir.

---

<sup>10</sup> En el inicio de la obra su gestualidad es similar a los movimientos que realizan las azafatas cuando explican los procedimientos de seguridad en el avión, tanto en procedimiento normal, como en caso de emergencia

Su caminar se vuelve más rápido, pero con pasos largos, y con energía contenida.

Se observa como gestualidad articuladora exagerada en el rostro del personaje

En este punto debemos señalar que cuando se vuelve temeroso-sigiloso –por ejemplo luego de colgar a Juan Barrientos personaje encarnado por Alejandro Paéz- Roig comienza a adoptar algunas posturas que son conocidas del otro personaje: inclinarse hacia adelante, hablar en susurro, cara de loco, mucha gesticulación. Rompe su postura erguida, con los brazos colgando como desesperanzado y desarmando el personaje, aparece corporalmente algo ya más conocido por nosotros. Incluso ya los gritos que utiliza con el personaje del periodista, son conocidos del otro personaje que analizamos. Gritos con emoción, o dando idea de desesperación.

### **Escarabajos (2009)**

Originalmente esta obra de Pacho O'Donnell se estrenó en 1975 en el Teatro Payró de Buenos Aires con la actuación de Alicia Berdaxagar, Mario Alarcón y Víctor Hugo Iriarte, bajo la dirección de Hugo Urquijo. Kive Staiff, crítico teatral del diario *La Opinión* la proclamó la mejor obra del año. Obtuvo los primeros premios otorgados por el Fondo Nacional de las Artes, por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y por Argentores. Alicia Berdaxagar ganó el premio Molière, que entonces otorgaba la embajada de Francia, a la mejor actriz del año.

La obra habla de una sociedad que envilece a sus jóvenes, que los somete a un alienante condicionamiento ejercido dentro del seno familiar a través del anzuelo de lo afectivo, siniestra escuela de adaptación a un medio pragmático, individualista, amoral, donde vale más lo que se aparenta que lo que se es. De ello se encargarán Marta y Oscar, padres imaginarios del joven Rubén, quien no podrá escapar del lugar, que ya se ha cobrado como víctima a Carlitos, el verdadero hijo de ellos. Según nos muestra "Escarabajos" (con fuertes pinceladas de drama y de humor), la violencia social es la manifestación colectiva de un malestar que estalla en el seno de una familia desquiciada, aparentemente normal.<sup>11</sup>

### **La puesta en escena en Tandil**

---

<sup>11</sup> Diario *La Nación*, "Escarabajos, 30 años después", 19 de mayo de 2006.

En Tandil, la obra formó parte del evento *Carne Fresca*, y se estrenó el 16 de octubre de 2009 en la sala La Fábrica.<sup>12</sup> La escenografía utilizada fue realista. La obra dura cerca de una hora y el registro audiovisual parece ser DVD. El sonido se escucha muy bien, permitiendo un mejor análisis que en las obras anteriores.

En esta obra Roig interpreta a Oscar. Su entrada es propia de un tipo cansado, desganado, abúlico. Después de dejar su saco en el perchero se sienta a mirar televisión. Aparece tarde en escena, tras el encuentro entre su mujer y un cadete (minuto 20:52). Viene vestido con pantalón de vestir, zapatos, camisa y un pullover azul. La puteada cuando dice que alguien se le colgó del cable por la lluvia es tranquila. Habla pausado y esa parece ser su voz. El personaje tiene una relación fría e indiferente con Marta, su mujer. Él necesita un mensajero para mandados y ella propone al cadete del mercado con el que tiene una relación de acercamiento-alejamiento. Con el tiempo, el joven va entrando en confianza y es en ese contexto que la pareja lo confunde con su hijo, que debido a los maltratos recibidos por ellos, está internado en un hospital psiquiátrico, confundiendo a sus padres con escarabajos, que en realidad en su mente son marcianos y no insectos. El cadete a su vez recibirá también el maltrato y una golpiza.

Desde ese lugar la voz del personaje interpretado por Roig no tiene mayores contrastes. Casi se diría que trabaja en un ritmo monocorde, con poco volumen y proyección. Algo de explosión aparece cuando Rubén le cuenta lo que dijo el gordo al pagar la coima (minuto 32). Desde el cuerpo no aparece una composición corporal específica en relación al personaje. Más bien con ciertas posturas denota los estados de ánimo del mismo. Igual tiene otras explosiones, por ejemplo cuando hacen el auto yendo hacia la pileta y le termina diciendo a Marta que está re podrido de ella (minuto 48:54). O cuando le pega a Rubén cuando este pide conocer a Carlitos, el hijo de ambos, y previa discusión de la pareja. Acontecimiento que parece trastornar la relación del joven hacia la pareja, que de todos modos en la obra queda irresuelta, al ser un final abierto.

### **El trabajo vocal de C. Roig en “Escarabajos” de Pancho O’Donell**

En la obra de Pancho O’Donell, y como ya se mencionó, con dirección en la ciudad de Tandil de Agustina Gómez, el actor que estamos analizando encarna el personaje de Oscar, marido de Marta (interpretado por Marcela Juárez). Oscar aparece en la obra aproximadamente

---

<sup>12</sup> *Ficha técnico artística:* Autor: Pacho O'Donnell; *Elenco:* Esteban Argonz (Rubén), Marcela Juárez (Marta), Christian Roig (Oscar); *Asistente de Producción:* Pablo Discianni; *Asistencia de Dirección:* Andrés Carrera; *Dirección:* Agustina Gómez Ameri; *Fotografía:* Sol Rodríguez; *Iluminación:* Yanina Crescente.



a los 20 minutos del comienzo, mientras su mujer estaba con el cadete, y a los cuales en un principio no parece haber visto.

Desde lo técnico –Dicción y Proyección- al igual que en las obras analizadas anteriormente no se observan dificultades de decodificación. Aunque sí debemos señalar que en algunos pasajes del trabajo de Roig hubo textos que se escucharon en el límite de lo audible – aunque no podemos perder de vista que no estamos observando la obra en vivo sino mediatizada por una cámara-. Esos momentos se correspondían con la expresión vocal en medio tono o susurro producto de la actuación de determinadas situaciones. Por ejemplo el personaje entra cansado, abatido, con poca energía y por lo tanto su volumen es más bajo.

En cuanto a la Entonación podemos señalar que no se observan grandes cambios con respecto a los parámetros vocales cotidianos del actor. Es decir el uso del ritmo, volumen y tono que utiliza Oscar –el personaje- son similares a los que usa el actor –Roig- en su vida cotidiana.

Esta condición se ve reafirmada desde lo corporal donde no se observa una composición física especial para el personaje.

Al plantear la dirección una propuesta estética dentro de los parámetros realistas pareciera que Roig solamente se ha preocupado por vivir las situaciones que el autor plantea pero desde su fisicalidad cotidiana.

El personaje tiene una relación fría e indiferente con su mujer. Desde este lugar la voz del personaje no tiene mayores contrastes. Casi se diría que trabaja en un ritmo monocorde, con poco volumen y proyección.

A medida que evoluciona la obra y casi sobre el final aparecen algunas explosiones de ira contenida que se manifiestan básicamente en contra de su mujer y de Rubén, el repartidor. En esos lugares, obviamente aparece la elevación del volumen y la aceleración en el ritmo en el decir.

## **Conclusiones**

En la introducción de este trabajo señalábamos que esta investigación buscaba varios objetivos. Uno de ellos se vincula con la aplicación de ciertas categorías conceptuales que hemos desarrollado para analizar el trabajo vocal de un actor.

En relación a este punto diremos que las mismas nos resultan sumamente útiles para orientar la observación, para tener claro “qué mirar” al observar la voz. Pero también el análisis del trabajo de Christian Roig en tres obras distintas nos permitió darnos cuenta que la mirada no puede quedar circunscripta sólo al análisis de los parámetros vocales, ya que desde una mirada holística la voz es resultado de un Ser (cuerpo, mente, energía y espiritualidad) en una situación,

entorno, con relaciones con otros seres humanos, y con una historia personal. En el caso del personaje todo esto se construye a través de múltiples miradas entre las que podemos señalar como mínimo la del autor que escribió la obra y que tiene una imagen de cada personaje, el director que hace su interpretación de ese texto y sus personajes y del actor que aportará su cuerpo de acuerdo a cómo se imagina su personaje.

Con esto queremos decir que en nuestro análisis no podemos al analizar la voz obviando la propuesta estética que hace el director con su puesta en escena. Propuesta que incluye una idea escenográfica, de sonido e iluminación, vestuario, y fundamentalmente un modo de actuación reflejada en las acciones, gestos y voces de los personajes, etc.

Y sumando un aspecto más al rol decisivo del director nos aparece su posición frente al proceso de ensayo. Ya que ésta impregnará el proceso desde mucho antes que se llegue al resultado final que es la puesta en escena. Pero para no ser taxativo respecto de esta conclusión sí debemos dejar en claro que cada uno de los integrantes del elenco –incluso del equipo creativo que acompaña al director- tiene un marco de libertad para formular propuestas. Pero también es claro –y aquí volvemos al comienzo del enunciado- dichas propuestas serán tomadas o no por el director del espectáculo.

En este sentido Christian Roig opina:

*“yo siento que ahora no se indaga como antes. Antes los procesos de ensayo eran eso, espacio de búsqueda, de ensayo-error donde uno se tiraba a la piletta de la indagación sin saber muy bien que iba a encontrar. Pero ahí estaba la riqueza, en el proceso de búsqueda. De última lo que el espectador ve es como la punta del iceberg, pero lo más importante está debajo, detrás, en el antes de la puesta en escena. Además yo me adapto al grupo. Si el grupo no caldea, no prepara su cuerpo y su voz antes de comenzar un ensayo ¿yo voy a ser el loquito que comienza a hacerlo sólo? Esto determina la dinámica del trabajo. Y es dinámica la marca el director. Cuando yo dirijo me gusta llevar ejercicios al ensayo, propuestas, ideas para indagar. Incluso antes había como un trabajo más interdisciplinario. Recuerdo que por ejemplo en “Los Corderos” Marcela Odrizola nos apuntaló en lo Vocal, Gabriela González desde lo corporal. Algo similar pasó en “La Chunga” dirigida por Gabriela González” (C. Roig. Entrevista 03-09-2013).*

Por todo lo expresado se nos ocurre que tal vez, para poder observar y comparar el despliegue vocal de un actor a lo largo del tiempo, habría que buscar dentro del período analizado obras con estéticas similares y ahí ver si el histrión produce cambios significativo en su trabajo vocal o; analizar todas las obras del actor del que se cuenta material fílmico y luego extraer conclusiones sobre su variabilidad o permanencia en sus patrones elocutivos.

Otra alternativa posible para completar el universo de análisis podría ser entrevistar a los distintos directores para ver cómo es el abordaje que realizan de los textos dramáticos y como planifican el proceso de ensayo.

Otro de los objetivos de este trabajo se relacionaba con poder apreciar en cuánto la formación académica en el trabajo vocal de un actor.

En este sentido podríamos señalar que la formación académica le permite al actor realizar un abordaje técnico consciente del trabajo vocal ya que es precisamente esta formación la que lo habilita a superar la simple vivencia y poder conceptualizar lo trabajado. Sólo la comprensión intelectual que le permite discriminar lo que hizo para obtener determinado resultados será la principal herramienta que le permitirá reproducir dichas operatorias. Esto es uno de los elementos distintivos que diferencia un actor formado técnicamente de uno intuitivo o aficionado:

*“El rasgo principal que definió al actor y director aficionado de comienzo del siglo XX es que el mismo se centró en el impulso por hacer teatro sólo por el placer de hacerlo o por un “llamado de la vocación” o por una inclinación a desarrollar una actividad cultural o social, pero sin ninguna instrumentación técnica, basándose en la intuición, en la imitación de modelos espectaculares, modismos de actores y utilización de textos consagrados o en boga...” (Tribulo, 2005: 513).*

También reflexionando sobre la validez de estas conclusiones que están basadas sólo en percepciones subjetivas de lo que el investigador escucha, recordamos que en el campo de la fonoaudiología a las foniatras les pasaba algo similar ¿cómo evaluar parámetros vocales de la manera más objetiva posible? En sentido encontraron la solución en la tecnología con la aparición del Analizador Acústico Vocal. A través de grabaciones en computadora se graba al paciente hablando, apareciendo representada en la pantalla su voz por una onda espectral. El análisis de la misma contrastándose con lo que se denomina “parámetros normales” –y que

están previamente cargados en el programa- le permite a la fonoaudióloga mayor exactitud en su diagnóstico y aplicar herramientas reeducativas con mejores resultados.

Así a la percepción personal y subjetiva de la profesional, se le suma otra mirada “más objetiva”.

Tal vez en un futuro en este proyecto de investigación deberíamos trabajar con algún software de habla y voz disponibles gratuitamente en la red que nos permita hacer una valoración más objetiva de los sonidos de la voz humana. Simplemente una opción sería grabar al actor diciendo un parlamento de la obra utilizando la voz cotidiana y el mismo parlamento utilizando la voz del personaje. Comparando las ondas espectrales se podrían extraer conclusiones mucho más minuciosas.

Ya centrándonos en el trabajo vocal de Christian Roig podemos decir:

- a) Es un actor verosímil tanto en obras con actuaciones realistas como expresionistas.
- b) En cuanto a su rango expresivo vocal podemos señalar que es bastante amplio, pudiendo trabajar los extremos -tonos agudos como graves-.
- c) En cuanto al ritmo, y a partir de las obras observadas, se evidencia que puede producir modificaciones rítmicas a los parlamentos –en relación con lo que le está sucediendo al personaje en situación- evitando caer en cadencias o “cantitos” elocutivos.
- d) El trabajo con el volumen es de destacar. Sobre todo en el personaje de Luis de “Los Corderos”. Puede producir grandes volúmenes sonoros sin tensión excesiva en las cuerdas vocales y zona del cuello. Esto evidencia una muy buena técnica respiratoria. Tanto en la ampliación de la capacidad respiratoria como en la dosificación del aire. Apreciación que se observa claramente en el personaje de Luis en “Del maravilloso mundo de los animales los corderos” donde puede trabajar largos parlamentos a gran volumen sin tensión y produciendo una emisión limpia.
- e) Desde lo corporal también se observa cierta ductilidad para modificar su postura cotidiana en función de los requerimientos del personaje a encarnar. Los tres personajes analizados son distintos: Luis de Los Corderos es como un mono enjaulado; El Conductor de “Marta Stutz” es un funcionario eficiente y circunspecto y; Oscar de “Escarabajos” es un hombre común. A esta corporalidad vista en general le corresponde una gestualidad amplia, desbordante en el primer personaje; gestos estudiados y casi mecanizados en El conductor de “Marta Stutz” y una gestualidad cotidiana en Oscar.
- f) En cuanto a la administración de la energía va en consonancia con la ductilidad corporal de la que hablábamos antes. Puede trabajar una energía alta –contenida o explosiva- en

Luis de Los Corderos; un cuerpo siempre “presente” con energía contenida pero sin grandes explosiones en El Conductor de “Marta Stutz” y una energía mucho menos puesta en primer plano en el personaje de Oscar de “Escarabajos”.

En síntesis podría decirse que el trabajo vocal de Roig es más semejante en las dos primeras obras que en la tercera, realizada más de diez años después. Y que el trabajo más intenso de la voz parece hacerse en la primera obra, “Del maravilloso mundo de los animales: los corderos”.

### **Fuentes**

- a) Entrevista oral a Juan Christian Roig, 13 de septiembre de 2013.
- b) Videos de la obras “Del maravilloso mundo de los animales: los corderos” (1997); “Marta Stutz” (1998); “Escarabajos” (2009), C.D.A.B/ Facultad de Ciencias Humanas/ UNICEN.

### **Bibliografía**

BARANDIARÁN, Luciano y CICOPIEDI, Alcides (2012), “Teatros y espacios (Tandil, 1990-2010)”, ponencia presentada en las *III Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Facultad de Arte/ UNCPBA, Tandil.

DOSIO, Celia (2006), “¿Dónde está Marthita Stutz?”, *Revista Digital Afuera*, número 1, Año 1.

MAIDANA, Rubén y VALIENTE, Mario (2012), “Fonoteca Teatral – Las voces de los actores tandilenses entre 1990 y 2010”, ponencia presentada en las *III Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Facultad de Arte/ UNCPBA, Tandil.

TRÍBULO, J. A. (2005), “Tucumán (1873-1958)”, en Pellettieri, O., *Historia del Teatro Argentino en las Provincias – Volumen I*, Colección Instituto Nacional del Teatro, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

### **Webgrafía**

BERT, Bruno, “Marta Stutz”, rescatado el día 13 de septiembre de 2013 del sitio web:

[http://www.javierdaulte.com.ar/obras/javierdaulte\\_creaciones\\_obras\\_marta.html](http://www.javierdaulte.com.ar/obras/javierdaulte_creaciones_obras_marta.html).

Diario *La Nación*, “Escarabajos, 30 años después”, 19 de mayo de 2006. <http://www.lanacion.com.ar/807151-escarabajos-30-anos-despues>, rescatado el día 10 de agosto de 2013.

DUBATTI, Jorge, “La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas”, en el sitio web *Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante*. Rescatado el día 10 de septiembre de 2013 de: <http://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/18/la-dramaturgia-de-daniel-veronese-poeticas-y-lecturas-por-jorge-dubatti/>