



CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 6 - Instituto Nacional del Teatro - Abril 2005



La Voz

LIBRO DE VOZ

1

p/4 MARTA SÁNCHEZ
Liberar la voz

2

p/5 CARLOS DEMARTINO
"La televisión ha devaluado
la preparación técnica del actor"

3

p/11 SILVIA QUIRICO
"La voz sin cadenas"

4

p/15 ANA GLORIA ORTEGA
Una visión desde la voz
Método de entrenamiento de Tadashi Suzuki

5

p/19 JULIA VARLEY
El eco del silencio

6

p/24 MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ
El canto de la tierra

7

p/29 EDGARDO RUDNITZKY
"En el teatro, el músico es
una voz más que se escucha"

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José Ma. Paolantonio

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco
Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo
Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairuz,
Mónica Munafo, Carlos Massolo

AÑO 3 - Nº 6 / ABRIL 2005
CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría
Raquel Weksler

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes - Paula Laneri

Corrección
Alejandra Rossi

Fotografías
Magdalena Viggiani, Ana Morán
Complejo Teatral Buenos Aires

Ilustración de Tapa
Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este Número
Marta Sánchez, Alberto Catena, Gabriela Borgna,
Ana Gloria Ortega, Julia Varley,
María Del Carmen Sánchez, Federico Irazábal.

Redacción
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
Gráfica San Lorenzo S.A.
Quilmes 282/4 - Tel. 4911-4303
(1437) Ciudad de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

NOTA DE PRESENTACIÓN

Desde siete espacios de trabajo diferentes las cualidades de La voz del intérprete son analizadas por reconocidos profesionales. Diversos métodos de trabajo convergen en esta nueva edición de Cuadernos de Picadero. Las palabras testimonian experiencias de trabajos particulares y, a la vez, descubren influencias de los métodos de Roy Hart (Silvia Quírico), Tadashi Suzuki (Ana Gloria Ortega) y del Odin Teatret de Dinamarca y muchos otros maestros europeos (Julia Varley). También están las metodologías de Marta Sánchez y Carlos Demartino. El músico Edgardo Rudnitzky se refiere a los sonidos que ocupan el espacio escénico, donde la voz del actor es fundamental, y la investigadora en técnicas extra cotidianas de representación María del Carmen Sánchez busca, en las culturales ancestrales del norte argentino, el germen que moviliza a otras voces, las de las copleras jujeñas.

Liberar la voz

por Marta Sánchez

La voz, como el espíritu del Hombre, puede ser pensada, explicada y/o visualizada a través de su expresión física. Desde un punto de vista artístico, existen formas variadas de abordaje en la palabra y en el canto; a saber: la expresión musical entendida como palabra con métrica, altura, intensidad y entonación y, la palabra regida por la acentuación, entonación, expresión e intención con finalidad poética y/o teatral.

Todos podemos cantar si posemos voz hablada. En algunos casos existen pretextos internos o impuestos desde afuera. La desafinación no existe cuando hay una percepción auditiva normal. Cuando se califica a alguien con este desagradable título de desafinado, indiscriminadamente, se le condiciona a una autoaceptación de su yo interno discordante. Cuando alguien «desafina», además de cargar con la discriminación, oculta sin saberlo, situaciones en que fue impedido de gritar, contar lo sucedido, repetir, hablar etc. y esta inhibición fue creando una coraza a través de la cual no se filtran los sonidos verdaderos. Wihem Reich, nos habla de estas corazas defensivas, que nos impiden expresarnos libremente. El método de trabajo que desarrollé, denominado "Liberación de la voz", trata de traspasar, desde lo corporal, las causas que impiden el libre ejercicio del canto y la libre expresión oral. No es fácil, para el que «decide» traspasar hacia la libre expresión en el canto o la actividad teatral, tampoco lo es para el que realiza el trabajo docente y actúa como acompañante, por que hay que romper las corazas que apesaron la expresión vocal (canto o palabra)

El docente que acompaña en la aventura del que trabaja con su voz, sabe que el alumno pierde su derecho al secreto, y es esto lo que lo va a liberar – como dice el título, LIBERACIÓN DE LA VOZ–. El carácter coercitivo del aprendizaje se reduce al mínimo posible siguiendo un recorrido que respeta los tiempos del aprendiz.

Constituye un triste error que en la enseñanza primaria, la música y el canto no ocupen un espacio tan importante como las disciplinas científicas; aunque la música, las matemáticas y la física están ligadas desde la palabra cantada. Como la voz es una actividad psicofísica, su instrumentación y abordaje como disciplina, compromete la actividad física que, elimina tensiones para permitir el desplazamiento de la misma manera como se alojan las vibraciones del sonido. Como ejemplo podemos pensar que un cuerpo muscularmente tenso puede compararse con un instrumento que se ejecuta cerrado o presionado por un peso; esta circunstancia impediría que su sonido sea pleno y con sus armónicos, lisa y llanamente diríamos que «suena mal». Desconoceríamos todo aquello que el instrumento como tal tiene para dar y no tendríamos la oportunidad de deleitarnos con su sonido. Como en una fortaleza, todo el cuerpo: huesos, nervios, líquidos, pensamientos, sentimientos son el continente de este instrumento, capaz de emocionar y emocionarnos, cuando está libre. Entonces se aunan cabeza y corazón para producir un hecho artístico. No hay plazo para los objetivos. Cada cual tiene su tiempo, solo que cuando llega

el momento de ser libre vocalmente, nos encontramos con un nivel profundo de reconocimiento psicofísico, de otro modo daremos un acto frío y despojado de sentimientos, «este es el momento histórico del sentir». El trabajo Liberación de la voz «descubre energías y facultades de las cuales a veces ni nos enteramos en el transcurso de la vida». Estas energías nos permiten materializar los más audaces proyectos desde la intuición artística, «un casi» a pesar nuestro que realizamos, creamos. No hay escisión, no estamos divididos sino integrados a todas las cosas vivas de la Naturaleza. El canto y el habla cooperan con el mejoramiento y descubrimiento de nuestro potencial.

Marta Sánchez es uruguaya y argentina por opción, discípula del Maestro Víctor Damiani. Ha iniciado su labor teatral en el teatro El Galpón. Ha dictado cursos, seminarios, asistencias técnicas y recitales tanto en el interior del país –Córdoba, Misiones, Catamarca–, como en el exterior Estocolmo (Suecia), La Habana (Cuba), San Pablo (Brasil), Dorrigo (Australia). Ha dirigido la puesta en escena de «La lección» de Ionesco y «La amante inglesa» - ambas propuestas para el premio Moliere -, «Los persas» de Esquilo, «Tres en un sube y baja» de Luigi Lunari, en la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente es profesora en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de las cátedras de la Voz en la Facultad de Arte en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y de la Escuela Municipal de Arte Dramático.

CARLOS DEMARTINO

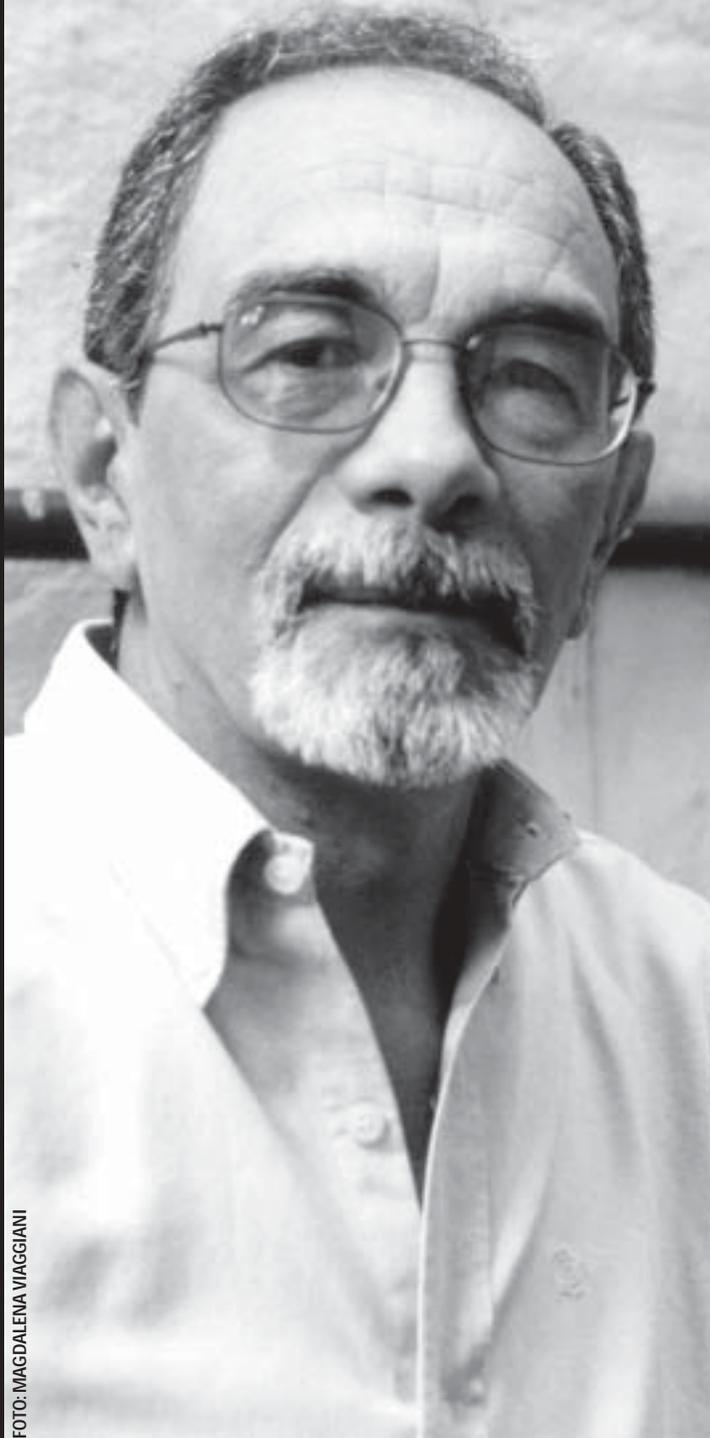


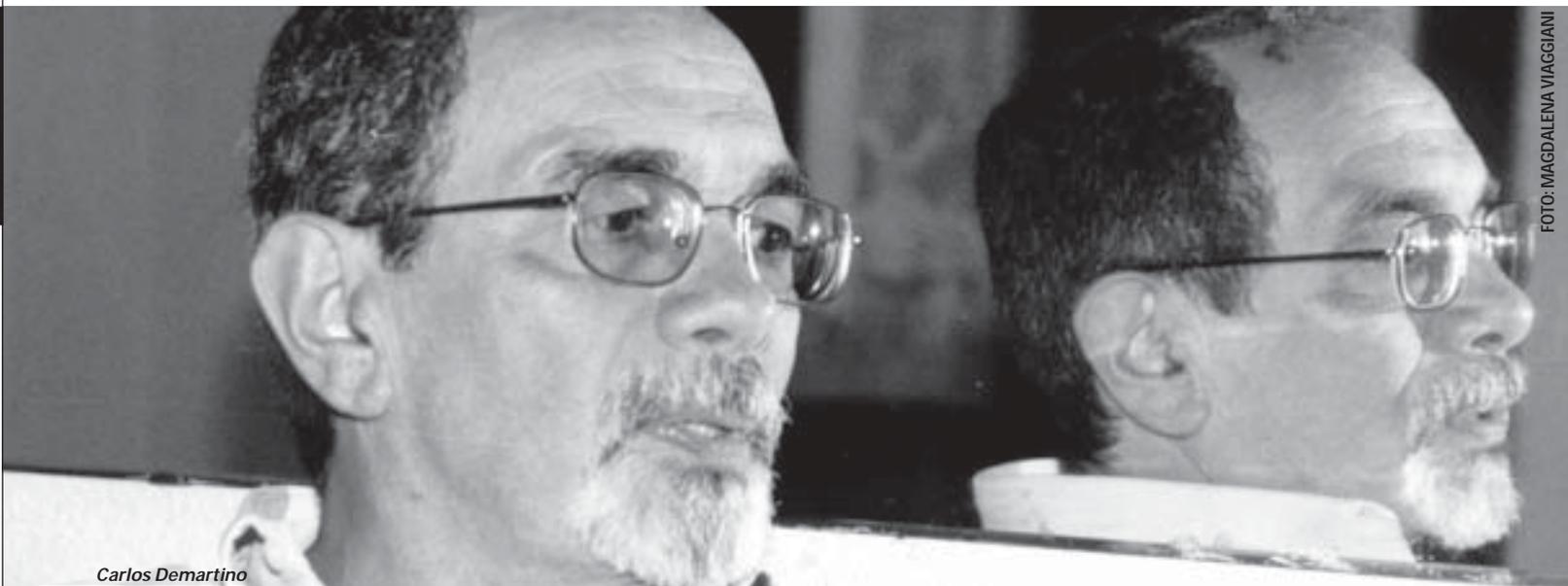
FOTO: MAGDALENA VIAGGIANI

“La televisión ha devaluado la preparación técnica del actor”

por Alberto Catena

Docente de técnica vocal desde hace treinta años, Carlos Demartino es uno de los profesionales pedagógicamente más preparados en el medio teatral para entrenar personas en el conocimiento y uso de ese delicado instrumento que es la voz humana. Sus primeras investigaciones sobre temas vinculados a la voz comenzaron en el viejo Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta, donde conoció las técnicas del maestro Pérez Ruiz y sumó a esto sus estudios de canto. Más tarde impartió clases de su especialidad en las escuelas de teatro de Raúl Serrano, Rubens Correa, el IFT, en la Asociación Fonoaudiológica; en ASOLFA, y en la Universidad de El Salvador. Su formación como docente incluye cursos y trabajos de investigación vocal con Eugenio Barba y el Roy Hart Theatre, entre otros. En la actualidad, además de participar como jurado en los concursos de técnica vocal del IUNA, es profesor de expresión oral en la Escuela de Arte Dramático y coordinador pedagógico en el Instituto de la Voz, que fundó hace diez años junto a Liliána Flores, Victoria Rodríguez Claros y otro grupo de fonoaudiólogas. Carlos Demartino también dirige teatro. Ha realizado la puesta de alrededor de 14 títulos, el último lo montó para el ciclo Teatro x la identidad.

En esta entrevista, este docente pasa revista a las múltiples dificultades que enfrentan los actores que no disponen de una adecuada educación de la voz, puntualiza los beneficios de un buen manejo de ese instrumento y detalla como el avance de ciertas suposiciones alentadas por la actuación televisiva han desembocado en una peligrosa desvalorización de la necesidad de entrenamiento técnico y expresivo.



Carlos Demartino

FOTO: MAGDALENA VIAGGIANI

-¿Qué importancia tiene la voz en el medio teatral y artístico en general?

- La voz es el elemento basal de la comunicación desde el punto de vista de la oralidad humana. Por su parte, el habla es una práctica que guarda relación con la construcción oral y es dependiente de los centros del lenguaje a nivel cerebral y de la función articuladora. La voz se produce en la laringe, en las cuerdas vocales según la voluntad y la presión del aire que sale de los pulmones. La función conjunta de ambos produce el habla. En los profesionales de la voz de cualquier tipo –locutores, telefonistas, narradores orales-, el manejo de ese instrumento, o sea el criterio que guía la utilización del material vocal, y su cuidado son fundamentales. Y exigen una preparación en todo sentido. En el caso específico del actor, ese trabajo debe ser más profundo que en otros profesionales por las necesidades del esquema corporal vocal. Cada uno de nosotros respira, articula o emite el sonido de una manera particular. Son hábitos que están incorporados en forma inconsciente. La educación de la voz consiste en que

esos hábitos que conforman el esquema corporal vocal sean los más correctos posibles. Y para un actor deben serlo mucho más.

-¿Qué requieren esos hábitos para ser correctos?

- Requieren, por ejemplo, una respiración basal más cómoda, que sirve de mejor sostén a la voz. Las técnicas para mejorar esos hábitos permiten lograr también mayor claridad articulatoria y un uso preciso de los fonemas (tal como lo establecen las leyes de la prosodia). O conseguir pautas puntuales respecto de lo que es el sonido o la fonación, a fin de que la voz esté mejor proyectada o gane en nitidez. Ahora, el actor es el único profesional de la voz que no puede estar consciente, mientras emite su discurso, del fenómeno técnico vocal. Un locutor, un docente, un orador pueden, en algún momento, disociar y pensar en cómo están hablando. Si está hablando muy fuerte, en forma inexpresiva o monótona. Puede disociar y pensar en lo que hace. Eso que le pasa a todos los profesionales, le está vedado al actor, porque él trabaja desde la asunción de una conducta. Lo cual lo obliga a despreocuparse

de los factores técnicos, los debe manejar sin pensar en ellos. Y estos elementos técnicos deben, a su vez, ser correctos para ayudar a sortear las dificultades que se presentan.

-¿O sea que la voz del actor debe fluir sin que él se detenga a observar a cada momento si su emisión es buena o no?

- Así es. Lo que ocurre es que, en líneas generales, los actores no consideran hoy esta preparación como una necesidad. Todo el mundo descuenta que un cantante lírico requiere una técnica de desarrollo vocal superior a la del actor. Si nosotros hablamos del tema de la impostación de la voz y del manejo del sostén respiratorio es así. Un cantante, por la exigencia técnico artística de su profesión, necesita una preparación más sólida. El actor utiliza un elemento cercano a la voz hablada, pero que no es exactamente la voz hablada. Sin embargo, el cantante lírico puede estar consciente, y de hecho lo está en muchas ocasiones, de lo que hace técnicamente. Para sostener una nota determinada, por ejemplo, debe tener mucha concien-

cia del aire que maneja. El actor, en cambio, no se puede permitir esa disociación, porque fluctúa entre necesidades estructurales dramáticas que lo llevan a concentrarse antes que nada en una conducta. Por eso, teniendo en cuenta esas circunstancias, se debe concluir que el trabajo de preparación del actor exige mucho más tiempo. Pero, muchos alumnos no creen demasiado en esa verdad. Y cuando están en posesión de una voz más o menos buena y una articulación sin defectos, descuentan que pueden prescindir de la educación vocal. Y lo que en realidad ocurre es que nunca se vieron sometidos a la dura prueba de doce horas de ensayo, dos funciones en una misma jornada o el trabajo con personajes complejos desde el punto de vista de la composición vocal.

EL MEDIO TELEVISIVO

-¿Qué factores han incidido más en el aumento de esa despreocupación por la educación vocal?

- Existen varios. Uno de ellos es el fuerte avance experimentado por lo mediático, sobre todo de la televisión. Como se sabe, en ese medio se trabaja con elementos básicamente naturalistas. En general, allí el noventa por ciento de las actuaciones se ubican en la línea del realismo naturalista. En los casting se elige a los concursantes por su *phisque du rol*. Es lo que más importa. Cumplida esta condición, lo demás parecería que es actuar como uno mismo. No se estimula la labor de composición o caracterización, salvo en algunas novelas como **Padre Coraje** (Canal 13) u otras donde la existencia de libros con personajes ubicados varias décadas atrás en el tiempo determinó que hubiera una mayor preocupación por las interpretaciones. Este avance mediático ha devaluado la preparación técnica del actor. Esto se nota especialmente cuando ese actor pasa al teatro o se lo requiere para obras de estilo o un género distinto del naturalismo. Las dificultades que se perciben entonces en el campo vocal y expresivo son notables.

-¿Qué otro factor añadiría?

- Otro factor considerable es la influencia que sobre el medio ejercen muchos actores jóvenes –más de

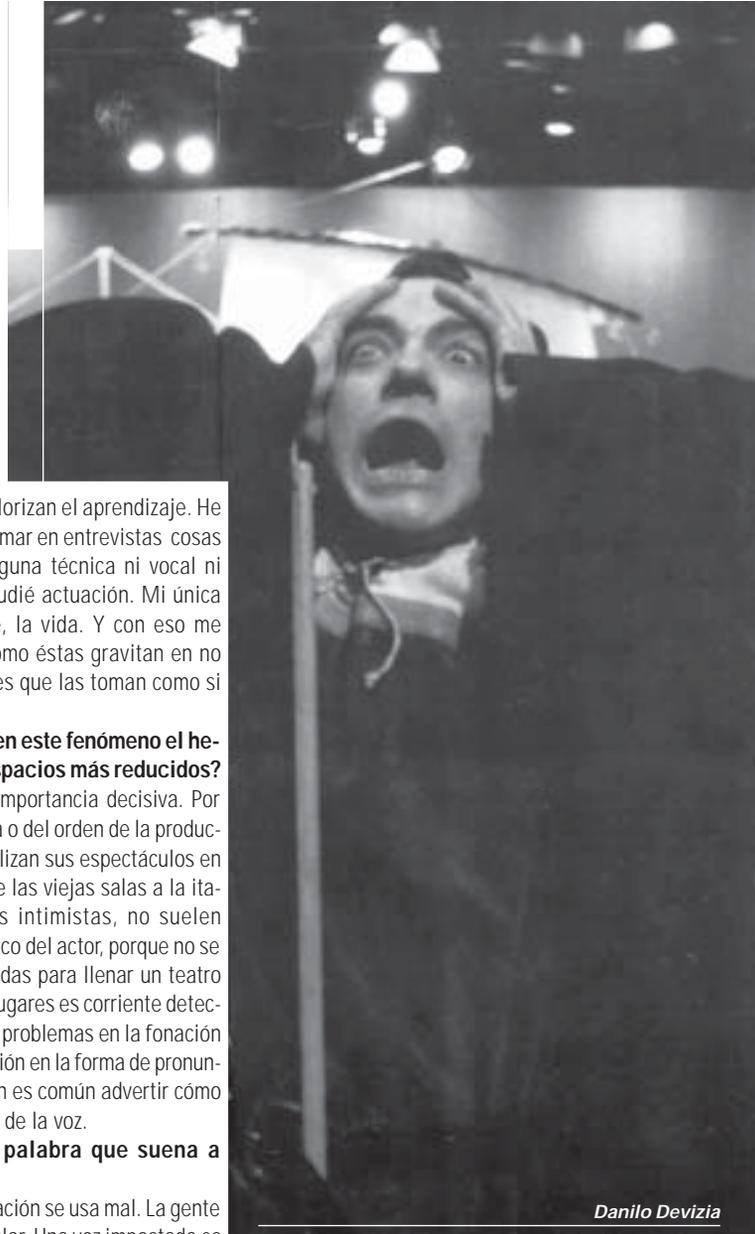
uno con *chapa*–, que desvalorizan el aprendizaje. He leído a algunos de ellos afirmar en entrevistas cosas como ésta: “No tengo ninguna técnica ni vocal ni corporal. Nada. Nunca estudié actuación. Mi única formación ha sido la calle, la vida. Y con eso me alcanza”. Declaraciones como éstas gravitan en no pocos aprendices de actores que las toman como si fueran verdades sagradas.

-¿Qué incidencia tiene en este fenómeno el hecho de que se actúe en espacios más reducidos?

- En muchos casos, una importancia decisiva. Por razones de elección estética o del orden de la producción, algunos creadores realizan sus espectáculos en espacios más pequeños que las viejas salas a la italiana. Esos espacios, más intimistas, no suelen estimular el desarrollo técnico del actor, porque no se necesitan las voces trabajadas para llenar un teatro que no es amplio. En estos lugares es corriente detectar defectos articulatorios y problemas en la fonación (falta de claridad o incorrección en la forma de pronunciar los fonemas). Y también es común advertir cómo se desvirtúa la impostación de la voz.

- Impostación es una palabra que suena a artificial.

- Es que la palabra impostación se usa mal. La gente confunde impostar con engolar. Una voz impostada es la que está bien colocada, una voz que aprovecha la resonancia y permite trabajar con menor esfuerzo de las cuerdas vocales. Lo que ocurre es que algunas corrientes de docentes de técnica vocal y fonoaudiólogos no trabajan los aspectos de la colocación de la voz en forma sólida. Sus criterios tienen que ver más con la proyección, con sacar hacia fuera la voz que con colocarla. Y allí hay una diferencia. ¿Por qué la coloca-



Daniilo Devizia



Blanca Portillo

ción es clave? Porque en una sala media o grande una voz colocada posibilita jugar con situaciones dramáticas sin hablar fuerte, permite con una voz suave y que se escucha en todos lados expresar un sentimiento de melancolía o de romanticismo. Eso porque la voz está bien colocada o impostada, que es lo mismo.

-¿Por qué esos profesionales proceden así?

- Porque están influenciados, entre otras cosas, por esa corriente seudonaturalista de la que hablábamos y no apoyan la necesidad que tienen los actores de conocer impostación. Tener la voz colocada beneficia mucho, en primer término porque previene contra los riesgos de la fatiga vocal. Una persona que tiene la voz mal apoyada, en la garganta, trabaja en forma forzada y termina por caer en la fatiga. En cambio, si esa voz está bien impostada, se usarán los resonadores adecuadamente y se desalojará la sobretensión de la garganta. Impostar viene de "imposto", que significa "en puesto". Es el lugar donde tiene que estar la voz para una mejor vibración, para un mejor aprovechamiento sonoro.

LA ESCUELA CLÁSICA

- Al hablar de impostación se suele recordar a aquellos actores de escuela clásica que usaban la voz con tanto virtuosismo y que luego, al pasar a obras de habla más cotidiana, sonaban a veces afectados.

- Ocurre que en las primeras década del siglo pasado estaba muy de moda que los chicos aprendieran declamación. Era una costumbre que venía de Europa. El estilo declamatorio tiene que ver con las corrientes teatrales que se desarrollaron durante el siglo XIX. Los actores formados en esas corrientes tenían cierto gusto por la declamación, por esa forma de expresividad algo enfática y carente de naturalidad, alejado del len-

guaje corriente. Y, para declamar, los actores de otra época daban una importancia decisiva a la voz. Esas corrientes se trasladaron luego al siglo XX, quedando como un resabio estético de otra época. El tema hoy se discute en el plano de las estéticas y las adaptaciones que cada época realiza de lo que hereda del pasado. Sin embargo, no es un problema ajeno a nuestra contemporaneidad. Vittorio Gassman o Laurence Olivier debieron enfrentar esos problemas. Eran hombres formados en el arte teatral que luego al pasar al cine más realista debieron adaptarse.

- Bueno, eso mismo pasó acá con Alfredo Alcón.

- Con algunas diferencias, porque él llegó al cine muy joven. Hay algunos actores muy dotados por la naturaleza, tanto física como vocalmente, que tienden a esquematizarse expresivamente. Alcón, de rigurosa formación técnica y sólida ética profesional, descubre a partir de **Los caminos de Federico**, que dirige el español Lluís Pasqual, una ruptura maravillosa. Desde ese instante, por lo menos eso es lo que observé, él encuentra una plasticidad vocal (que sin dudas tenía pero no había investigado lo suficiente) más atractiva, musical, conmovedora y con mayores recursos para la caracterización sonora. Por eso, me gusta ver a los actores en las distintas variables. Sacarlos de la televisión, llevarlos al teatro, de ahí al cine, del cine a la televisión. Moverlos y ver que pasa con la producción vocal.

-¿No hay también otros profesionales dotadas de muy bellas voces que terminan enamorándose de ellas y son reacios a cualquier cambio?

- Ese es uno de los temas más graves que hay con la gente de locución. Las personas que estudian locución - una carrera difícil por el carácter de los exámenes-

se reciben, suelen ser elegidos por lo destacado de sus voces. Eso los ancla a veces en el narcisismo vocal. Y es ahí donde se perturba la plástica sonora y vocal y la expresividad oral. Hasta hace unos años - ahora no ocurre tanto - se podían pasar distintos diales de las FM y las voces de las locutoras sonaban casi todas iguales. Era como una moda estética uniforme, que por supuesto hacía perder personalidad expresiva a quienes hablaban. En los actores, esa ruptura del enamoramiento narcisístico de la propia voz se realiza a través de la expresividad. Un buen material vocal que no cambia, aunque es muy bello, termina por fatigar, por hacerse monótono.

- Ahora, es cierto que las voces tienen volúmenes naturales, colores, que se adaptan mejor a ciertos tipos de textos o partituras. En ópera, Pavarotti difícilmente podría hacer Otello. No porque no tenga las notas, sino porque su voz no da el carácter del personaje. Tampoco me imagino a Ulises Dumont, con lo excelente actor que es, haciendo en teatro al Moro de Venecia, si tal vez otro personaje shakesperiano.

- Está bien, pero acá pasa también otra cosa. Resulta que hay intérpretes que actúan con una característica muy determinada, como si estuvieran siempre en la cocina de su casa. Es una suerte de rigor naturalista, que viene con los genes o se adquiere, pero que constituye un verdadero sentido de la adecuada instalación escénica. Ulises Dumont es uno de esos actores o Federico Luppi. Uno no los ve haciendo obras clásicas, a Calderón por ejemplo, o Tirso de Molina. Son artistas con facultades expresivas distintas, que no tienen voces demasiado dotadas, pero que a pesar de eso han desarrollado una carrera excelente porque son muy buenos actores.

EL OÍDO MUSICAL

- Si alguien le pidiera que definiera qué es la voz, ¿qué respondería?

- La voz es un producto psicofísico emocional, el instrumento musical superior y, a mi juicio, el principal factor de modificación de la interacción dramática.

- Está bien, todos tenemos una voz, pero no todos podemos cantar. O si podemos cantar, hay distintos niveles de exigencia. Digamos, ¿qué diferencia encontraría usted entre un cantante popular y un cantante lírico?

- Cualquier persona puede ser un cantante popular, aunque esta afirmación hoy da lugar a controversias. Cada uno de nosotros puede ser un cantante popular. Porque además el oído musical es un mito. Eso de que yo soy un perro y el otro tiene buen oído no es cierto. Esta es una facultad que se desarrolla en cualquier etapa de la vida, salvo que una persona tenga problemas audiológicos, algún trastorno en el sistema nervioso central o en las cuerdas vocales. De lo contrario cualquier persona puede entonar una canción en cualquier etapa de su vida. Cantar es antes que ninguna otra cosa una actividad placentera. La persona que no canta no pierde nada vital, pero se pierde un placer. Es así de simple. En cambio, para el canto lírico la persona tiene que estar dotada por la naturaleza. Eso ya no se adquiere. Al cantante lo preparan técnicamente, pero el material en sí es ya una material individual, absolutamente personalizado. Si no todos seríamos cantantes líricos.

- ¿Entre los actores no hay también personas muy dotadas vocalmente para caracterizar?

- Sí, hay tipos por ejemplo que están dotados naturalmente para jugar con la voz y otros que se preparan técnicamente. Danilo Devizia tenía una plástica sono-

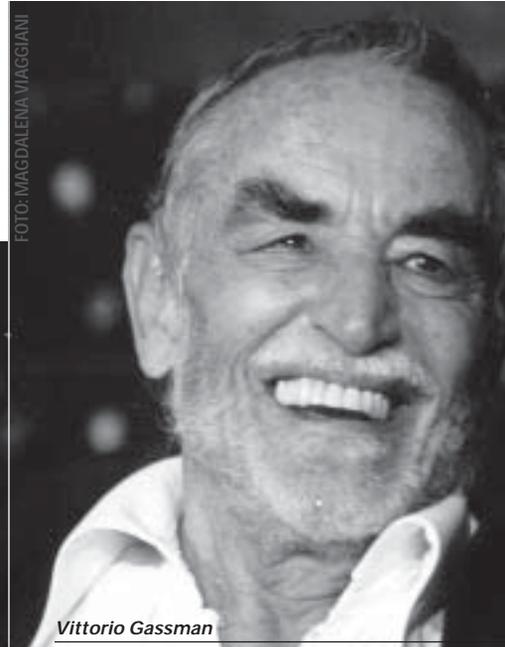
ra capaz de hacer muchas cosas. Podía usar los resonadores de garganta de manera muy expresiva y sin dañarse, eso aun en la época en que tenía problemas de salud.

- En general, lo que se nota en las escuelas privadas de teatro es que la educación vocal está como desintegrada de otros aspectos de la formación. ¿Por qué es eso?

- Es un problema socioeconómico. Los profesores importantes son conscientes de la necesidad de educar la voz y se lo comunican a los alumnos. Y tratan de inducirlos de alguna manera. Pero, esto significa que a los alumnos hay que cobrarles la cuota de actuación y a la vez tratar de que abonen un plus por las clases de educación vocal. En algunas escuelas privadas, hasta los años 98 o 99, los estudiantes pagaban ese plus y tomaban clases para la voz. Pero, después, debido a los problemas económicos, dejaron casi por completo de hacerlo. El trabajo con la voz debería formar parte integral de la formación del alumno junto con el de expresión corporal y el de actuación, pero solo el 2 o el 3 por ciento de las escuelas privadas contempla hoy esa integralidad.

- ¿Hay también escuelas que en la actualidad han incorporado maestros de canto para la parte vocal?

- Sí y me parece una barbaridad. Es un error porque no se entiende exactamente cuáles son las diferencias entre educar para la voz cantada y educar para la voz hablada. Esto es una clave del trabajo. Por eso, en este momento el trabajo está bastante desnaturalizado. Y en gran parte creo que es producto de ese avance del naturalismo televisivo y esas teorías peregrinas que sostienen que para actuar no es indispensable preparar la voz.



Vittorio Gassman

- Es cierto también, como contrapartida, que hay actores jóvenes como Fabián Vena, que valorizan el uso de la voz.

- Es verdad. El utilizó para el programa de Mosca y Smith (Telefe), en la televisión, la voz que había utilizado para actuar como personaje de una obra teatral infantil. Es una buena adaptación porque recuerda los buenos resultados que se obtuvieron trabajando de determinada manera con el material vocal y se los aprovecha para un nuevo medio. Pero no es lo más común, lamentablemente.

- ¿Qué le pareció el trabajo actoral en la telenovela Padre Coraje?

- Rescato algunos trabajos que me parecieron excepcionales. Por ejemplo los de Luis Machín, Mercedes Funes y Raúl Rizzo. Lo que realza estas interpretaciones es que se hicieron remontando las limitaciones del libreto. Rizzo, que es un actor con muchos recursos, a medida que fue encontrando las contradicciones del personaje creció notablemente.

- ¿Piensa que los analistas de arte comprenden en general la importancia de la preparación vocal en el actor?

- No creo que todos. Y es muy importante que una persona que analiza el arte, en este caso la actuación, tenga conocimiento de las áreas vocales en general y de lo que es la lírica y la estética. Muchos analistas desconocen, por ejemplo, lo que es el esquema corporal vocal del personaje. Es decir, que si tengo que



Alfredo Alcón

abordar un personaje debo asumir cierto esquema corporal vocal. Este factor no se suele analizar con claridad. Los actores no dejan jamás de componer, ni siquiera los que actúan de una manera parecida a lo que son en la vida. Aun para asumir la conducta de alguien que tiene características parecidas a las nuestras, se debe componer. De manera que el que analiza, sea director, actor o crítico, debería preguntarse siempre: ¿Cómo habla el personaje? ¿Más rápido o más lento? ¿Es ansioso, melancólico? ¿Habla fuerte con la mujer o bajo porque es un tímido? Todas esas preguntas, que a veces no se formulan, llevan a crear un esquema corporal vocal para el personaje.

UN ACTOR QUE INVESTIGA

- ¿En el caso del actor, la búsqueda de ese esquema corporal vocal no debería ser estimulada por el director?

- Ciertamente, pero como sabemos hay toda una corriente de directores que no dirigen a los actores. Son

en algunos casos puestistas maravillosos, otros no tanto, pero no se dedican al actor. En el otro extremo están —aunque ahora no hay tantos— los llamados directores marcadores. Son los que quieren que el actor diga como dicen ellos. Pero eso tiene que ver con directores que tengan o no una formación integral.

- **Tal vez lo ideal sería que haya un equilibrio entre un director que da ideas al actor y un actor que investigue.**

- Es que una de las claves del desarrollo de estéticas atractivas en el teatro está en la investigación. Lo interesante es cuando se descubre como un actor le ha sacado un jugo distinto al personaje, como es capaz de mostrarnos algo que no habíamos visto antes. En eso tiene mucho que ver el director, pero también eso ha cambiado. Hay una corriente de jóvenes que tampoco tienen una buena formación en cuanto a lo actoral, que valoran mucho la estética del espectáculo pero poco el elemento creativo del actor.

- **¿Por qué etapas ha pasado el tema de la educación vocal a lo largo de las últimas décadas?**

- En un momento determinado, allá por los sesenta, se puso muy en auge la idea de que había que preparar bien el cuerpo. Fue por influencia de Grotowski. La invasión grotowskiana provocó un desarrollo fundamental de lo corporal y un lógico descenso del hecho vocal. Eso duró unos veinte años. Después comenzó a resurgir el campo de lo vocal. Pero no es que una cosa vaya en detrimento de la otra.

- **Además es extraño, porque con Grotowski se trabajaba mucho la voz?**

- La estética grotowskiana aparecía como una formación estética eximia. Los alumnos de la escuela del maestro polaco trabajaban hasta ocho horas por día durante años. Había un actor, Ryzard Cieslak, que hizo **El príncipe constante**, que lograba con el cuerpo y la voz conquistas que no parecían humanas. A cualquier otra persona que hubiera hecho lo mismo durante cinco minutos la habrían llevado a un hospital. Lo que ocurre es que Cieslak estaba preparado técnicamente para actuar como un atleta. Pero acá y en toda América Latina, se tomó de la escuela grotowskiana fundamentalmente lo corporal. Porque es lo más sencillo. La otra preparación,

la vocal, es más ardua. Entonces, este olvido de lo vocal perturbó mucho la enseñanza. Hasta que en los ochenta, aunque un poco a los tumbos, resurge la necesidad de prepararse en ese plano, y en los noventa, con la invasión mediática y las desvirtuaciones del modelo naturalista, se vuelve a retroceder.

- **La falta de preparación vocal lleva incluso hoy a que algunos actores jóvenes usen micrófonos inalámbricos cuando intervienen en alguna obra teatral.**

- Lo hacen hasta en teatros medianos, de 200 o 300 butacas. Es una barbaridad. Porque acepto el uso de micrófono en teatro solo cuando hay fondo musical, sea en una comedia o cuando un artista trabaja con música. La existencia de ese sonido pone en desventaja al actor y esa situación hay que remediarla en beneficio del espectador. Pero se ven muchas obras en las que no hay sonido ni nada parecido e igual los actores trabajan con micrófono. Es que frente a la dificultad de que al actor no se lo escuche, el director resuelve ahora rápidamente el problema: le pone inalámbricos. Es por eso que a veces estamos en una sala —depende de su acustización— y nos da la sensación de que la voz no sale de la boca del actor, como ocurre cuando vemos al muñeco de algún ventrilocuo.

- **¿Es cierto que cada material dramático necesita una estética determinada en función de la plástica sonora?**

- Desde luego, no se puede recitar una poesía de Benedetti como se recita una de Neruda, Lorca o Machado. Eso porque estos últimos poetas exigen una musicalidad que está totalmente desligada de lo conversacional. La musicalidad obliga a pasar del plano de la conversación al del estilo, a avanzar paulatinamente hacia una mayor complejidad. Un caso claro de cómo una voz trabaja a favor de una estética determinada es el de Blanca Portillo, la actriz española que protagonizó **La hija del aire**, de Calderón de la Barca. Su labor es excepcional en todo sentido: el sonoro, el expresivo, el artístico, el corporal. Allí hay una estética del fraseo, una estética sonora, una estética de la caracterización, por donde se mire su interpretación es superior. No se puede hacer un trabajo de esa naturaleza sin tener una rigurosa preparación previa

SILVIA QUIRICO

“La voz sin cadenas”

“Puede que seamos criaturas en búsqueda de exaltación. No tenemos mucho de ella. Nuestras vidas no son lo que deseamos; son, coincidamos, deficientes de muchas y dolorosas maneras. Las canciones se convierten entonces en algo más. Las canciones nos muestran un mundo que amerita nuestro lamento, nos muestra cómo deberíamos ser si, de verdad, estuviéramos en el mundo”.

Salman Rushdie

Nacida en Corrientes y formada en la Universidad Nacional de Tucumán, Silvia Quirico es una reconocida docente especializada en el método Roy Hart para el uso de la voz como herramienta expresiva. Días antes de partir a España, becada para hacer su doctorado de teatro en la Universidad de Alcalá de Henares, aceptó esta entrevista en la que cuenta su experiencia y, lo más importante, las entretelas de una metodología de trabajo que la convirtió en una referencia docente internacional.

por **Gabriela Borgna**

“Descubrí la propuesta de trabajo de Roy Hart en 1989, cuando viajé a Córdoba a tomar clases con Kozana Lucca, una de las fundadoras del Centro Artístico Internacional Roy Hart. Fue realmente sorprendente descubrir estas dimensiones en el trabajo de la escucha y la voz humana, no sólo por la propuesta técnica sino, también, por las estrategias didácticas que forman parte del método”, cuenta Silvia Quirico, cuya trayectoria incluye varias licenciaturas y maestrías nacionales e internacionales, un trabajo docente iniciado en 1995 y su actual cargo de directora del Instituto Interdisciplinario de Investigación sobre la Escucha y la Voz Humana (IIIE-VHu) de la Universidad Nacional de Tucumán.

El encuentro con Kozana Lucca fue de tal importancia que, al año siguiente, la convocaron a trabajar en la universidad dentro de un grupo de investigación que resultaría en la creación del IIIEVHu dentro del ámbito académico. Fue Kozana Lucca quien “me invitó a continuar mi formación en el Centro Roy Hart”, instalado en un chateau en Maléargues, en el sur de Francia.

“Cuando llegué –continúa– en 2001, ya hacía muchos años que Roy Hart había muerto en un accidente de auto (1975), pero tuve la oportunidad de tomar clases con la mayoría de los docentes que habían formado el Centro con él”, entre ellos,

KOZANA LUCCA –LA ESCUCHA HUMANA– PLANTEO ECOLÓGICO Y HOLÍSTICO

Considerada como una maestra en el método, por su planteo pedagógico y la didáctica que imprime en sus clases, Kozana aporta una visión ecológica y holística como bases fundamentales para el trabajo de la escucha y la voz humana porque plantea una visión biocéntrica: el centro de todo es la Vida. Somos parte de un todo, estamos interrelacionados dentro de un sistema macro-armónico que incluye la familia, el barrio, las plantas, los animales, la tierra, la ciudad, la cultura, el planeta y así sucesivamente.

“En el taller realizado en el chateau de Malérargues, en Francia, compartió la coordinación con su hermana – la Dra. Elena Lucca – prestigiosa investigadora del tema.

La experiencia se realizó en espacios cerrados y también abiertos como el cerro sobre el que está enclavado el Chateau y que fue muy claro en el desarrollo de las Tres Dimensiones Ecológicas:

1ª Dimensión Individual o personal: cómo está uno con relación a sus propias emociones. Lo que ella llama la “ecología personal”.

2ª Dimensión grupal: la interrelación con los otros, la sociedad, las diferentes culturas. Lo llama “ecología social”.

3ª Dimensión ambiental: es el vínculo que se establece con el medio, la geografía, el hábitat: plantas, ríos, animales, tierra. En suma, ecología ambientalista.

Con posterioridad a esta experiencia se vuelve a los planteos básicos de ¿qué?, ¿cómo?, ¿por qué? y ¿para qué?. La propuesta, entonces, adquiere una múltiple dimensión de lecturas y análisis muy profundos en el trabajo de la escucha y la voz en sí mismos.

Puedo sintetizarlo diciendo que es difícil armonizar con “Los Otros” (dimensión social) o con “El Medio” (dimensión ambiental) sino estamos en armonía con “nosotros mismos” (dimensión personal). Lo que manifestamos hacia el exterior, en las segunda y tercera dimensiones, con acciones, escuchas, comentarios, ruidos, agresiones, respeto, solidaridad, tolerancia, no es más que un reflejo de la primera dimensión, nuestro ser individual.

Hubo un ejemplo muy didáctico: “el río (3ª dimensión) no se ensucia sólo. Es la sociedad (2ª dimensión) la que tira sus desechos en él y la sociedad está compuesta por individuos (1ª dimensión). En una reflexión filosófica nos preguntamos qué le pasa al hombre en su interior, qué necesita ensuciar, erosionar, talar, contaminar el aire, el agua, el suelo, poniendo en riesgo “su vida” con estas acciones. Porque la Vida no es otra cosa que la escucha y manifestación sonora de su voz.”

Robert Harvey, Rissignol, Kaya Anderson, la misma Kozana Lucca, Ian Magilton y “la grata sorpresa fue cuando Marita Gunter – ya radicada en Alemania desde hacía algunos años- acepta darme clases. Ella fue discípula directa de Alfred Wolfsohn, ya no daba clases a nadie y aceptó trabajar conmigo porque sabía de mi interés no sólo en el entrenamiento de la voz sino también en estudiar su método”.

Ese grupo fundacional, incluido Roy, se formó con Wolfsohn en Inglaterra y se puede decir que fue el ideólogo de esa línea de trabajo con la voz humana”, agrega en torno del maestro que entrenó al elenco de la **Round House** de Peter Brook para su primer montaje de **La Tempestad** de William Shakespeare.

Silvia Quirico coincide con Paul Siber, el curador de la obra de Hart- Wolfsohn que éste último “partía de principios innovadores para la época cuando afirmaba que **“La voz es el músculo del alma”**, precepto desde el que se comenzaba la investigación y el entrenamiento. Buscaba la evolución humana mediante la escucha y la voz en todas sus dimensiones: creativas, filosóficas y psicológicas. Lo que Roy Hart le aportó a esta línea de trabajo fue la dimensión grupal, creativa y teatral. No en vano, cuando se van de Inglaterra y deciden instalarse en el sur de Francia, lo que hicieron fue montar (en el actual chateau) una sala para entrenar y mostrar sus producciones espectaculares”.

Pero, ¿qué fue lo que llevó a Silvia Quirico a especializarse en este método que va más allá del mero entrenamiento vocal y propone “oír los sonidos del propio cuerpo, reconectarse con los sentimientos, con la expresión”, avanzando un paso respecto del común denominador de considerar la voz sólo como una herramienta de comunicación con el otro?

“Cuando lo descubrí, me sorprendió gratamente el encuentro con la metodología, con una base conceptual totalmente diferente a la matriz de aprendizaje que tenía”, sostiene esta docente de apenas 40 años que “venía de la adolescencia con una formación clásica

en la voz cantada, con repertorio del bell canto, participando de coros líricos y con actuaciones como solista. Toda esta experiencia fue muy valiosa en la primera etapa de formación pero luego comencé a estudiar teatro y, en la praxis, me daba cuenta que la exigencia vocal que tenía en el teatro no tenía nada que ver con la colocación ni con el entrenamiento del canto lírico”.

Si los desafíos de sus nuevas necesidades de expresión llevaron a Silvia Quirico a formarse en la escuela de Hart-Wolfsohn, descubrir el escenario que ésta le abría no fue menos que “alucinante”. Conceptos tales como “la voz tiene una extensión de múltiples octavas”, “la voz es la expresión audible del alma del hombre”, “es cuestión de liberar al hombre de los miedos de altura y profundidad que él siente en su voz” (algo que ya pregona el músico argentino Juan Carlos Paz hace más de medio siglo), “el cuerpo sonoro”, “la escucha como instancia de reconocerse y reconocer al otro” o “la voz como expresión de vitalidad”, fueron para Quirico traspasar una puerta que comparte “desde lo conceptual y desde los logros en la práctica, donde los límites que le imponemos al sonido, son producto de nuestros prejuicios o matrices culturales”.

Y agrega: “De las variadas formas a través de las cuales nos expresamos, la voz es instantáneamente la última y desnuda, o revela, nuestro ser esencial. Está enraizada en las profundidades de nuestro ser intuitivo y, al mismo tiempo, aspira a las mayores elevaciones que implican el hecho de darse cuenta. Incluye cada instinto, emoción, sentimiento y humor, y nos permite experimentarlos y expresarlos a todos, con las más sutiles modulaciones. Nos puede mover hacia el amor, el odio, el frenesí o la exaltación. Es el instrumento de expresión que posee todo ser humano”.

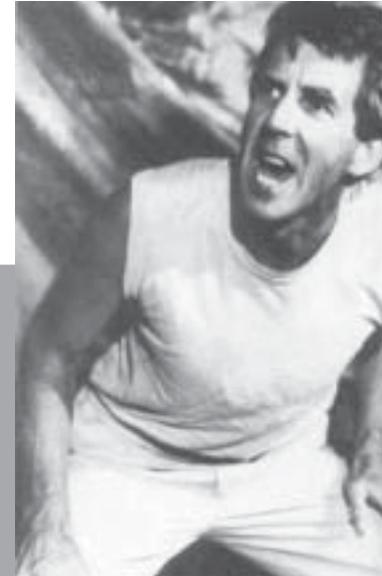
Sin dudas, esta docente es una apasionada del método y de todo aquello que, en potencia, la voz permite expresar. Pero su labor excede la transmi-

sión de unas herramientas específicas y no puede dejar de indagar en torno de “qué ha causado que la voz se convierta en menos flexible? ¿Qué es lo que limita el registro, color y expresión en la voz?”, preguntas que –de otra manera y en algún momento– se plantean desde los propios artistas de canto o de teatro hasta el espectador de a pie, cuando unos no pueden alcanzar y el otro no logra apreciar la belleza de un texto bien interpretado.

Ella prefiere citar a Wolfsohn: “La voz no es sólo la función de cualquier estructura anatómica, se la llame laringe o diafragma, o como queramos. Es la expresión de ese algo misterioso llamado la personalidad. El número de teorías y afirmaciones conflictivas acerca de su producción sólo nos lleva a probar que la respuesta para este misterio no puede reposar en blanco o negro y no puede ser encerrada en una serie de reglas. El misterio de la voz humana forma parte del misterio de la vida” .

Y sumar “la dimensión teatral que le dio Roy Hart a esta corriente y el aporte ecológico y holístico de Kozana Lucca, que hicieron que la base fundamental del trabajo inicial se ampliara hasta alcanzar importantes miradas interdisciplinarias”.

Es precisamente en ese espacio en expansión –que ella define como “integrador”- de lo multidisciplinar y basada en su larga práctica que Quirico afirma que “no hay demasiada diferencia entre las personas, no importa dónde vivan. Nos reconocemos como seres humanos y más o menos tenemos características similares, aunque cada uno sea único e irrepetible. Puedo encontrar similitudes cuando entreno actores en Chile, en Brasil, en Francia o en el Noroeste argentino. La diferencia puede estar en el análisis que se realice atendiendo a las matrices culturales de cada individuo o región. Esto puede requerir, durante el entrenamiento, de ciertas estrategias específicas de intervención, que pueden aportar y enriquecer las conclusiones con un sello distintivo”.



ROY HART Y LA VOZ EN EL TEATRO.

Además de creador del Centre Artistique International Roy Hart Theatre”, fue discípulo de Alfred Wolfsohn, por lo que mantenía sus fundamentos teóricos y técnicos en lo que respecta al cuerpo y la voz en el entrenamiento grupal e individual.

“Lo que Roy Hart aporta es la dimensión grupal, creativa y teatral por ser un talentoso actor y luego director de la troupe, posiciones que le permitieron dirigir numerosos espectáculos en Francia que salieron de gira por Europa. Inclusive, estuvo en Argentina invitado por la Alianza Francesa.

En el espacio espectacular, pudo hacer una transferencia del trabajo técnico “La voz sin cadenas” que partía de buscar la ampliación del registro a ocho octavas y potenciar la fantasía vocal, los colores, matices e intensidades para ponerlos al servicio de los personajes, secuencias e improvisaciones, con la voz hablada y cantada. Así lograba que sus producciones fueran sorprendentes e innovadoras para la época.

Pero esto sólo se conseguía en entrenamientos con mucha disciplina e investigación, fundamentando la búsqueda en la evolución humana, mediante la escucha y la voz en el espacio creativo y sus múltiples dimensiones”



Escena de «Jamuychis»

Actriz al fin no puede menos que responder, cuando se la consulta sobre la ventaja de este método respecto de otros más tradicionales o innovadores, que “cada persona o actor, después de atravesar algunas experiencias de aprendizaje, con el tiempo va generando su propio método, toma lo que le sirve para producir”. Sin embargo, establece algunas diferencias: “Lo que considero que tiene de interesante esta propuesta, como herramienta de comunicación, es que no descarta nada de antemano. Todo puede servir y todo puede ponerse en juego. La selección está en el cómo y en el dónde. En las decisiones que tenemos que tomar con nuestras herramientas expresivas cuando está en juego nuestra creatividad”.

Si de creatividad se habla, Quirico fue la entrenadora de Flavia Molina, la actriz jujeña que interpretó **Jamuychys... el grito**, dirigida por la tucumana Patricia García, el único espectáculo del NOA que integró la última edición del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en el espacio de unipersonales llamado **Uno ocupa el espacio vacío**.

Ejemplo que lleva a preguntarle sobre cómo llegan y cómo parten quienes atraviesan este espacio de entrenamiento dentro de la carrera de Teatro de la UNT, donde entrena una promedio de 180 personas a lo largo de un año académico.

“En general, los alumnos ingresan a la carrera sin experiencia previa. Eso supone que hay que comenzar con un planteo básico de reconocimiento de sus capacidades corporales y vocales. Planteamos que el cuerpo y la voz están ligados al movimiento, el cuerpo vibra con el sonido, manifestando nuestras emociones y nuestro imaginario. Es cuestión de des-

bloquear los obstáculos, liberar los impedimentos, prejuicios, miedos o inhibiciones, para darle espacio a la entrega sensible, al conocimiento, a la libertad”, sostiene.

Y agrega: “Después de un período de entrenamiento con contenidos específicos, con un proceso de escucha atenta, se comienza a sentir la liberación de la voz. Cuando el sonido y el movimiento, unidos a la emoción a través de la imagen, el alumno-actor siente la unidad mente-cuerpo-voz en la creación. En este proceso de enseñanza-aprendizaje, y después de tantos años de experiencia, puedo decir que la edad y la experiencia previa del participante son muy importantes: inhibiciones, inseguridades o defensas respecto del conocimiento de su propia voz. Se aprende a medida que se permite investigar los propios recursos”.

“Para continuar, entramos en un proceso que llamamos “de transferencia” y que trata de cómo llevar todos esos logros a la instancia de poner la voz y el cuerpo en un trabajo espectacular, con las necesidades espaciales, técnicas y estéticas que cada montaje requiere.

Silvia Quirico cierra la entrevista con una pregunta sobre la que vale la pena reflexionar y un par de citas: ¿Por qué no, al alcanzar el manejo de una escala de ocho octavas, lograr lo que proponen algunos grandes maestros del teatro? ¿Por qué no aplicar a Grotowski cuando dice **“El actor debe explorar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar”** o a Wolfsohn cuando nos habla de **“La voz sin cadenas”**”.

MARITA GUNTHER - CUERPO Y VOZ: expresión de algo maravilloso llamado personalidad

“Marita Gunther fue discípula directa de Alfred Wolfsohn y falleció a mediados del 2002, meses después de que terminara mi seminario con ella.

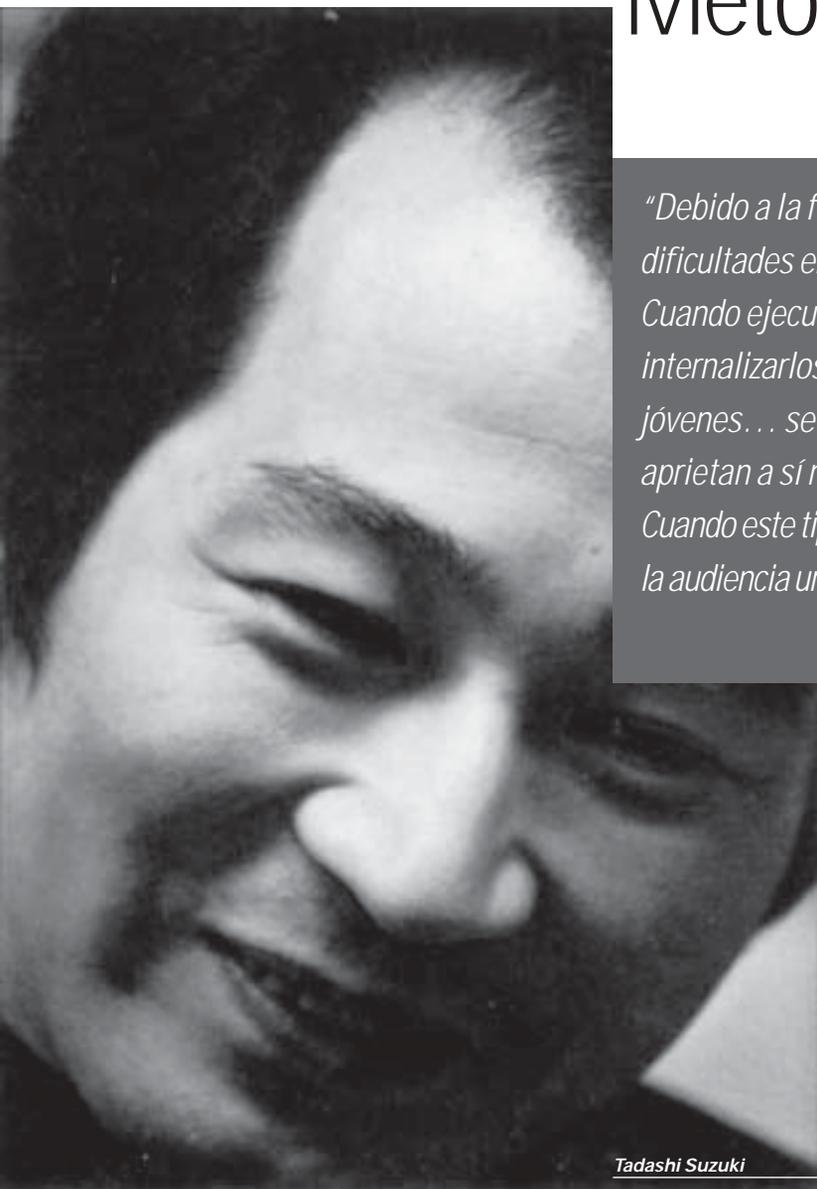
Fue una experiencia muy grata. En principio, por lo que representaba haber sido la maestra de casi todos los profesores del Roy Hart y, también, porque tenía un aspecto de abuela tierna. Su trato y su mirada infundían mucha paz y sabiduría. Con ella revisamos los aspectos básicos de la propuesta de Wolfsohn: el encuentro con uno mismo, tomar contacto con lo propioceptivo (sic) del cuerpo y la voz: el cuerpo como lugar donde se instalan visiblemente las resistencias, tensiones o bloqueos que luego se manifiestan en la voz.

Y dentro de este campo, permitimos el viaje hacia “lo profundo” (los tonos graves) y hacia “lo cósmico” (los tonos agudos) además de, en esta tesitura, indagar las emociones en la voz hablada y cantada, experiencia que luego se trasladaba al campo espectacular.

Se sentaba al piano y cada experiencia era como abrir una puerta nueva. Puertas que están dentro de cada uno y que tienen una relación directa con la emisión de la voz al experimentar y expresar emociones, sentimientos, miedos, prejuicios, humores, con las más sutiles modulaciones. Con la metodología apropiada para poner en juego esta técnica, lográbamos corporizar el sonido de la voz, instrumento de expresión que poseemos los seres humanos como manifestación y sello de la personalidad.”

Una visión desde la voz

Método de entrenamiento de Tadashi Suzuki



Tadashi Suzuki

“Debido a la falta de experiencia, todo actor joven manifiesta dificultades en vivenciar la libertad corporal. . .

Cuando ejecuta una serie de movimientos restringidos, no alcanza a internalizarlos rápidamente, a manejarlos con maestría. . . los actores jóvenes. . . se mantienen presos de la situación, no son libres, se aprietan a sí mismos.

Cuando este tipo de energía de lucha se traslada a la actuación, produce en la audiencia una sensación de restricción y de falta de calma”.

(Tadashi Suzuki)

por Ana Gloria Ortega*

Tadashi Suzuki desarrolló un método riguroso de entrenamiento físico del actor para fortalecer la conexión entre la voz y el movimiento y para desarrollar el poder del cuerpo en su totalidad expresiva, aún sin sonidos. Ideó una metodología para aumentar la fuerza corporal y vocal, la resistencia, la reactividad vocal y corporal desde la relajación y un sistema para desarrollar la concentración y la atención focalizada.

El método Suzuki consiste en una variedad de ejercicios vocales y corporales realizados en diferentes niveles con respecto al piso (bajo- medio y alto) con distintas velocidades, con ajustes rítmicos precisos. Generalmente se trabaja con música a la que se agregan los ejercicios corporales rítmicamente marcados, los que deben encajar exactamente en los pulsos musicales. Los ejercicios de voz o de texto se colocan sobre las actividades corporales tratando de lograr una comunión entre el movimiento, el sonido y la concentración.



Vamos a obviar los nombres de los ejercicios propuestos, denominando a cada uno con la actividad que proponen.

LA VIVENCIA DEL EJE CORPORAL:

"Mientras que la parte superior del cuerpo se estira hacia arriba tan lejos como puede, la parte inferior intenta descender en una especie de movimiento contrario." (Tadashi Suzuki)

El eje corporal, nuestra columna vertebral, es el verdadero eje que conecta la energía de la porción inferior del cuerpo con la porción superior. Suzuki lo trabaja desde sus ejercicios de disociación cuerpo superior-cuerpo inferior. Al respecto indica que debemos ejercitar la oposición de esas partes intentando asentar la zona inferior en el suelo, en la tierra y elevar la zona superior.

Este ejercicio se trabaja también en el Tai chi y en el chi kung, –bases de las artes marciales–, produciendo una corrección postural que logra la alineación del cuerpo.

Los ejercicios de voz desarrollados sobre este molde postural nos hacen vivenciar el apoyo inferior realizado por los abdominales y el recorrido de la voz carente de tensiones a nivel del cuello y de la faringe. El gran resonador y canalizador de energía corporal es la columna vertebral alineada.



¿Cuál es el límite entre las porciones superior e inferior del cuerpo? Suzuki hace referencia a las caderas como zona inferior.

MOVILIZARSE DESDE EL CENTRO

¿Dónde se ubica el centro? Inmediatamente por debajo del ombligo, entre la pared abdominal y el sacro. Es llamado "hara" por los japoneses y "tan tien" por los chinos. El centro se trabaja en todas las artes marciales y es de suma importancia para mantener el equilibrio, ya que la energía desciende a las partes inferiores corporales (piernas, pies y caderas). Si deseamos descender el centro de gravedad para aumentar la estabilidad debemos mejorar nuestra sustentación a partir de los pies, apoyándonos completamente en el suelo y ejerciendo sobre él una leve presión con nuestros dedos.

Para Suzuki los pies simbolizan la última parte del ser humano que ha mantenido contacto con la tierra, el verdadero soporte de todas las actividades humanas.

Nuestras rodillas acompañan el movimiento de presión sobre el suelo flexionándose levemente.

Toda movilización debe partir del centro y, por ello, desde las caderas. Son las caderas las que comandan los movimientos desde el "hara".

Desde el punto de vista de la voz, el descenso del centro de gravedad, con flexión de rodillas y apoyo franco de los pies en el suelo, produce una compresión



de los abdominales que actúa sobre la compresión del aire que manejamos.

Como la voz es energía sonora, si realmente la dejamos surgir desde el hara e involucramos en ella nuestra parte corporal baja, inmediatamente vivenciamos un acoplamiento de la voz y del cuerpo traducido en un timbre más vigoroso, más oscuro, una voz más voluminosa, con cuerpo y con armónicos graves. Por fin la voz es orgánica.

De repente los actores vivencian la energía y se proyectan desde ella.

Esto produce una expansión de la presencia escénica.

Por fin se calman los brazos y los hombros; los tiempos internos se ordenan y aparece el ritmo- conjunción de escena y texto; pausa, silencio, texto. . .

El método Suzuki ayuda al actor a tener presencia escénica a través de asentar los niveles de energía que se traducirán en voz, texto y corporalidad.

EJERCICIOS DE STOP

Estos ejercicios trabajan las estatuas, es decir el mantenimiento estático de posturas que ponen en juego el equilibrio, el esfuerzo muscular y la contracción de los abdominales.

Pueden ser realizados semi acostados en el piso o también de pie.

A partir de ellos el actor ejercita la disociación entre el obstáculo producido por la tensión muscular y la

voz. Esta debe sortear los bloqueos de tensión y salir libremente hacia el espacio.

Desde el movimiento puede trabajarse la resistencia al desplazamiento, lo que en definitiva es un stop en movimiento. Esta resistencia genera un aumento de tono muscular, mayor apoyo respiratorio y contención de energía sin voz. Si de repente soltamos los impedimentos la voz surge como un salto, inesperadamente con toda su potencia y libertad para caer tanto el cuerpo como la voz en una nueva resistencia.

STILLNESS

De los ejercicios de resistencia surge la noción de "stillness", un estado en el que el cuerpo está lleno de energía contenida, movimiento con el agregado de la fuerza de freno. "Stillness" es una disponibilidad hacia la reacción frente a diferentes estímulos. Implica concentración y focalización en la concentración. Este término puede aplicarse tanto al cuerpo como a la voz.

Suzuki compara esta noción con la capacidad de reacción de los árboles frente al viento que puede provenir de todos lados. Si el árbol no reacciona, se desploma. El actor debe tener la capacidad de reacción de una serpiente, que queda inmóvil antes de tomar su presa y la agilidad de un gato, que cae flexible y suave sobre el piso. Debe combinar reactividad con relajación.

Desde el punto de vista de la voz, tener reactividad vocal implica un arduo trabajo:

- La laringe debe haber encontrado un anclaje inferior, ya que es en posición baja desde donde puede acumular energía (los ejercicios de resistencia al movimiento producen descenso laríngeo);
- La columna aérea debe comportarse como "aire comprimido" para producir reacción vocal.

- Las cuerdas vocales deben estar firmes para poder resistir la corriente de aire de lo que resultan vibración y emisión de sonido
- El cuerpo todo debe ser complaciente al sonido que surge y se acopla a la energía corporal desplegada.

CONCENTRACIÓN

Suzuki trabaja la concentración a través del foco de la mirada en lugares demarcados y sobre un ritmo preciso. Sobre la secuencia de movimientos propuestos solicita búsqueda de imágenes diferentes.

Los ejercicios de focalización de la mirada en el momento de producir sonidos determinan una concentración de la energía sonora hacia la zona de los ojos, hecho que canaliza la voz hacia una proyección concentrada de esa energía sonora.

En conclusión se puede decir que el entrenamiento que propone Suzuki para los actores tiene mucho de las propuestas corporales de las artes marciales y de los teatros No y Kabuki.

Tiene como finalidad lograr en los actores una conducta pre-expresiva extracotidiana consistente en un complejo cuerpo-voz cargado de energía reactiva pronta a expandirse ante diferentes estímulos. Intenta lograr en el actor una disponibilidad mental y corporal permanente, ya que también ejercita la concentración. Un actor energéticamente disponible mejora su actuación y acrecienta su presencia escénica. El método Suzuki es un entrenamiento para aprender a hablar con energía y con articulación precisa, aprender a expresar con todo el cuerpo, aún cuando éste se mantenga en silencio. Mezclando formas tradicionales e innovadoras intenta restaurar la unicidad del cuerpo expresivo orientado hacia la expresión teatral.

MI EXPERIENCIA EN EL ENTRENAMIENTO VOCAL DE LOS ACTORES - algunos ejercicios:

"Cuando observo a los estudiantes de teatro de los primeros años en situación de actuación veo un despliegue de energía unas veces insuficiente y otras tantas excesiva. La energía jamás se ubica en los pies y sus cuerpos, son solamente tórax, cabeza y brazos que se mueven agitadamente. Y la voz? ...No hay conexión con la tierra, no hay eje. Y el texto?..." (Ana Gloria Ortega)

Las conductas vocales son una extensión de las conductas corporales, por lo que todo entrenamiento vocal debe partir de ejercicios corporales.

Ejercicios de energía vocal

Observando la conducta corporal de comunicación podemos detectar la calidad de energía que el sujeto maneja, determinando si es "expandida" o "constreñida". En el caso de observar constricciones debemos determinar los sitios donde se ubican los bloqueos energéticos y ayudar a llevarlos a la conciencia, en nuestro rol de mediadores en el entrenamiento vocal.

Es importante para la eliminación de los bloqueos y para lograr un estado de relajación reactiva que el estudiante vivencie su centro de gravedad, su eje, sus pies, sus caderas.

Todo ejercicio vocal debe partir de una propuesta corporal que permita unir la voz al cuerpo. En ese sentido resulta muy valiosa la ejercitación con movilizaciones circulares de la parte inferior del cuerpo (caderas y miembros inferiores). Se puede experimentar con tonos fijos, pero es preferible comenzar con tonos móviles, ondulantes, que flexibilizan la voz y la ubican en el cuerpo.

A la ampliación de movimientos corporales puede agregarse la ampliación del rango de sonidos emitidos en forma de sirenas o de glissandos sin determinar una diferenciación precisa de notas.

El actor debe ser capaz de producir un importante rango de sonidos, desde los más graves hasta los más agudos. La experimentación con tonos debe ir inseparablemente unida a la vivencia corporal de espacio resonancial bajo, medio y alto.

Considero de suma importancia la "colocación" de la voz en diferentes resonadores, comenzando por los habituales para terminar utilizando resonadores imaginarios que involucran la energía corporal. Los ejercicios de colocación pueden partir de la focalización hacia la generalización o viceversa.

Al respecto es importante no quedarse solamente con ejercicios de focalización de la voz en la máscara porque ello lleva muchas veces a dificultar la "organicidad" en el manejo vocal.

Ejercicios de entrenamiento postural de laringe:

Si bien todo actor necesita de una laringe flexible y móvil, también necesita de una laringe con un fuerte anclaje inferior.

Ejercicios para lograr anclaje:

- Contrarresistencia: llevar la cabeza hacia adelante mientras una mano impide el movimiento; esta oposición de fuerzas produce un descenso laríngeo brusco, que luego se suelta en ejercicios de soplo con "ch" o con "fff" y en ejercicios silábicos con explosivas "po", "pa", "co", "ca".
- Desde la posición sentado elevar las caderas con fuerza de brazos en pausa inspiratoria.
- Ejercicios de resistencia al movimiento (al estilo Suzuki).

- Movilizaciones de la base de lengua llevando laringe hacia abajo.
- Implosiones con "p" sorda, que produce una sensación de golpe en el esternón.

Ejercicios reflejos de facilitación vocal:

La laringe es un órgano de reacción, más que un órgano de acción.

Los ejercicios de fuerte resistencia al paso de la energía sonora producen, por acción refleja, una facilitación vocal instantánea.

- Producir un sonido continuo de "bbbbbbb" con labios aproximados, vivenciando la vibración que se produce en toda la cabeza y especialmente en los labios.
- Producir sonidos nasales o vibrantes colocando las palmas de las manos como máscara sobre todo el rostro.

Estos ejercicios deben realizarse durante dos minutos, por lo menos, para producir reflejo de facilitación vocal.

PROYECCIÓN DE LA VOZ

Proyectar la voz no significa hacer fuerza para que el sonido salga, aumentando el gasto de aire. Implica manejar convenientemente la energía corporal, la ubicación de la voz, y especialmente las variaciones de presión sonora dentro del texto. Una articulación precisa también contribuye a la proyección. Para hacer más audible el mensaje resulta conveniente trabajar sobre las variaciones de intensidad que marca el ritmo de los textos. El manejo de la potencia vocal impone trabajar los cambios de volumen que se hacen evidentes en los acentos. Al respecto, en mis clases aplico con buenos resultados, un método denominado "de acentuación" que coordina los apoyos respiratorios con las sílabas acentuadas hasta llegar a los acentos de intención de los textos.

En este escrito he intentado explicar algunos aspectos de la voz del actor desde la propuesta de entrenamiento de Tadashi Suzuki, agregando elementos de mi propia experiencia.

La formación vocal del actor debería incluir un entrenamiento general para desarrollar las posibilidades expresivas de la propia voz y que abarcara aspectos de uso convencional y no convencional (cotidianos y extra-cotidianos)

Todo actor debería entrenar una rutina vocal de calentamiento adaptada a sus características individuales y una rutina de enfriamiento que eliminara los signos de cansancio vocal y volviera a colocar la voz "concentrada" en pequeños espacios resonanciales a nivel de la máscara.

Los actores deberían cuidar y entrenar sus voces así como cuidan y entrenan sus cuerpos.

Bibliografía:

- Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York, an interview by Toni Sant.
- The Drama Review 47, 3 (T179), Fall 2003. Copyright 2003 - New York University and the Massachusetts Institute of Technology
- On how a Bosnian Carmen and Greek tragedy meet the Suzuki Acting Method Marcos Martinez. Interview by Christina Mouratidou (Greece)
- Barba, E.; Savarese, N: El arte secreto del actor- Diccionario de Antropología teatral Méjico. 1990
- Drama Teatro. Revista digital. Venezuela N°13 Año VI setiembre/diciembre 2004
- The Language of Teaching Coordination: Suzuki Training Meets the Alexander Technique. Catherine Madden

()Ana Gloria Ortega. Vocóloga. Lic. en Fonoaudiología. Profesora Titular de Técnicas Vocales Facultad de Artes y Diseño UnCuyo*



por Julia Varley*

Nos encontrábamos en Roma, para dar un seminario en el Teatro Argentina. Todo el grupo del Odin Teatret estaba sentado frente a centenares de estudiantes que nos hacían preguntas. Una persona me preguntó: “¿No tenés miedo por tu voz?”. Respondí, “Tengo miedo *con* mi voz” y lloré. El día anterior, por la mañana, durante un ensayo del texto en italiano de **Mythos** uno de los espectáculos que presentábamos en Roma, me habían pedido que volviera más hablada la traducción de un canto. Para hablar debía cambiar la tonalidad y el ritmo, y mi voz comenzó a carraspear como hace a veces sin que tenga alguna posibilidad de controlarla. Mi voz revela la inseguridad que me acompaña siempre, incluso habiendo aprendido que esta vulnerabilidad y la capacidad de ofrecerla así, como es, forma parte de mi fuerza como actriz.

Algunos espectadores me han felicitado por mi trabajo vocal. Mis dificultades y las soluciones que he encontrado para superarlas hicieron florecer ciertas características que algunos aprecian. Me asombro y maravillo: mi punto débil parece ser el más admirado. Muchos me han pedido que trabajara con ellos. Cuando enseño insisto en que se piense en la voz como algo que se deja ir, que se da o envía, que se ofrece como un regalo, no una dote que te pertenece. Por esto no quisiera hablar de *mi* voz, subrayando un sentido de posesión y una dirección hacia mí misma. Prefiero hablar del eco de mi voz, para reconocerla cuando regresa transformada y amplificadas, focalizando de esta manera, la atención fuera de mí. La voz es como una carta, una vez escrita no es más tuya, pertenece a la

El Eco del Silencio

* Actriz, directora, forma parte del grupo Odin Teatret de Dinamarca, que dirige Eugenio Barba



Escena de «Kaosmos (El ritual de la puerta)»

Una técnica aprendida que ha dado resultados no es garantía de suceso general. Creo que existen miles de modos de respirar, de cantar y que cada persona debe encontrar el propio. Encontrar el mío es un proceso aún en acto, lleno de trampas y de errores, de descubrimientos y consternaciones.

Voz abierta, cerrada, relajada, sostenida, utilizando resonadores, de cabeza, de “bel canto”, pensando, no pensando... Las teorías y consejos que escuchaba al principio de mi aprendizaje me provocaban siempre más confusión. Mi voz personal es tímida. Para hacer teatro tuve que encontrar volumen y no fuerza. Quería alcanzar resultados, tener prestancia como las actrices del grupo que eran mi modelo, quería “funcionar” en escena. Obtuve solamente un desequilibrio entre respiración y emisión vocal. Luego de cuatro años de trabajo, el esfuerzo y el empuje excesivo me habían ocasionado problemas. Mi voz se acalabraba y no lograba salir en forma continua, se había roto, ya no me sentía capaz de confiársela a alguien. La mitad de mi cara se dormía, y un músculo del cuello se había vuelto más grande que el otro. Mi mamá decía que era porque tocaba el trombón. Todas las voces artificiales (falsetos, nasales, rugidos...) salían sin dificultad, pero no podía hablar con una voz normal, ni siquiera en privado. No podía hablar por teléfono o con alguien sentado al lado mío en el auto. No lograba tener volumen a una distancia cercana.

Visité doctores, dentistas, fonoaudiólogos, neurólogos, especialistas de garganta, psicólogos..., y cada uno me daba una solución diferente para mi problema: operarme de los dientes, entrar en terapia, tomar penicilina por un año... No me quedaba otra que rechazar todas estas indicaciones y seguir mi intuición.

Tenía que aprender nuevamente a reconocer mi voz personal sin pensar en las técnicas necesarias para el teatro. Repitiendo frases cotidianas en tonos simples y normales, respirando en forma relajada, metiendo una aspiración delante de cada palabra, haciendo ejercicios

persona a la cual está dirigida. La generosidad es la cualidad que hace vibrar la voz en el espacio.

Dicen que cantar es sólo respirar. ¡¿Sólo?! En 1976 escribí en mi diario la enorme angustia que sentía cuando, acostada en el piso durante un curso en el Centro Social de Santa Marta (Italia), me pidieron que respirara con la panza. Se me oprimía el corazón y mi cuerpo me parecía demasiado pequeño para todo lo que contenía. En el Odin Teatret, Tage Larsen me hacía correr, improvisar la descripción de lugares y personas, y cantar acompañada del violín. Iben Nagel Rasmussen me pedía que hablara llevando la voz hacia atrás, con la cabeza, con el pecho, con la panza, y que encontrara cantos de trabajo. Eugenio Barba decía, desde el comienzo, que no cantaba con las vísceras, que mi vientre no participaba. Me puso una cinta en la cintura, me hizo tirarme al piso o empujarlo para luego hacerme hablar normalmente. Else Marie Laukvik, para tener ocupada mi mente, me hacía contar historias inventadas en el momento.

Un fonoaudiólogo al cual me dirigí cuando tenía problemas serios con la voz, me aconsejó que emitiera sonidos relajados con una H aspirada antes de la palabra y que aumentara el volumen como si soplara. Ingemar Lindh me hizo jugar con una voz de ópera lírica y guiar la voz con impulsos del cuerpo. Kozana Lucca del Roy Hart Theatre (una compañía de teatro especializada en técnicas vocales) me hacía hacer rugidos de voz quebrada, mientras Sacco, un músico y cantante italiano, me pedía que sostuviera cuanto pudiera una nota. John Hardy, un músico inglés, decía que me relajara. Michael Vetter, el músico alemán con el que más tiempo he trabajado, como primera cosa me hacía improvisar dulcemente siguiendo la tonalidad de una tambura hindú.

Me han preguntado cómo es posible que la técnica vocal no sea tema de más atención cuando se habla del trabajo del actor en el Odin Teatret. La presencia física tiene su propia definición corporal: se ven clara-

mente los límites físicos del cuerpo. Es posible describir en qué dirección se mueve una rodilla en un movimiento físico. La voz, sin embargo, es totalmente individual y no es definible sino por medio de alegorías o con términos de medicina o de física. En consecuencia es más difícil hablar sobre ella. La voz es misteriosa, sus confines no se tocan ni se dejan describir. La cantidad de variaciones de la voz es ilimitada. Es posible imaginar la forma física de "un paso de guerrero", pero una "voz de guerrero" tiene una gama de posibilidades tan grande que resulta problemático circunscribirla. La voz tiene tonalidad, color, timbre, resonadores, armónicos, volumen, dirección, pausas, temblores, trinos, musicalidad, aire, cuerpo, amplitud, llena el espacio, lo extiende o lo vuelve íntimo... Los resonadores y el volumen del cuerpo, la cavidad de la boca y de la nariz, la forma de la cabeza, la grandeza de la lengua, influyen en la cualidad de la voz. Los detalles que constituyen la particularidad de la voz son infinitos y minimalistas.

Si los principios de la presencia escénica deben ser traducidos a un lenguaje personal, donde aquello que se piensa o que es útil pensar es muchas veces lo opuesto a la realidad, esto tiene aún más validez para la voz. Para que sea sólo una persona que abra y cierre una puerta se puede utilizar una llave pero también los ojos, el pulgar y la voz. No existe una voz igual a otra, y saber esto me ayudó a comprender que aquello que es útil para una voz no lo es necesariamente para otra. Así como trabajo en empatía con mi cuerpo sin desear tener otro, debo reconocer y aceptar el sonido de mi voz, con su especificidad y sus inflexiones naturales, sin aplastarla forzándola para alcanzar resultados demasiado rápidamente.

La voz es más personal que el cuerpo. Se dice que la voz es el espejo del alma. Para mí la voz es cuerpo, pero en el sentido más completo, porque sus músculos y su sangre, sus células y su sentido vital están diseñados en todo mi ser sin que pueda localizarla. Como

el cuerpo, mi voz se apoya con los pies sobre la tierra y se dirige a un mundo que me circunda. No me sirve pensar en la voz como cuerdas vocales localizadas en la garganta y en la respiración que se apoya en el diafragma, incluso si esto es real desde un punto de vista médico.

En el aprendizaje corporal es fácil aprender por imitación, copiando al maestro. Con la voz, si se quiere reconocer la propia particularidad vocal, la imitación directa puede provocar trabas. Para mí fue más útil tomar la imitación más que como copia exacta, como inspiración, evitando obtener los mismos e idénticos resultados por la fuerza de la voluntad. La pericia vocal que otros han obtenido me debe servir como guía para reconocer mi propio trayecto. Tuve que comprender que personas con gran capacidad vocal no son siempre los mejores maestros. En el momento de enseñar, intentan transmitir su técnica personal transformándola en objetiva y general. Especialmente en el canto hay una tendencia a querer imponer un solo modo de cantar o respirar, pensando que es "justo", sin comprender que existen necesidades diversas y que cada persona debe encontrar la técnica que mejor se adecue a ella misma.



Escena de «Kaosmos (El ritual de la puerta)»



Escena de «Mythos, ritual para el siglo breve»

de calentamiento y poco a poco comencé a recuperar mi confianza. Aún hoy se siente en mi voz la hesitación, la traba y el temblor consecuencia de aquellos años. Mis dificultades han sido una motivación para inventar ejercicios y encontrar soluciones que funcionaran para mí. La voz me enseñó más que cualquier otra experiencia que la resistencia es el motor de la libertad, que los obstáculos muestran el camino, que la corriente del río necesita de sus cauces para transcurrir.

Cuando nacemos nuestra voz es potencialmente rica en esfumaduras y variaciones. En la medida en que crecemos nos especializamos en una lengua, adaptándonos a nuestro medio ambiente y controlando las reacciones emotivas. Queriendo reencontrar la riqueza originaria busqué al comienzo hacer lo que hacían las actrices que ya habían trabajado durante muchos años, pero luego de mis problemas tuve que comenzar otra vez a reconocer mi voz personal sin pensar en los resultados. En el calentamiento, alternaba las vibraciones y el punto de apoyo con M, N, Ñ, V, B, Z, luego con R, BL y BR. Pronunciaba palabras enteras con una H aspirada adelante, pasando lentamente del aire al sonido, al habla, trataba de variar lo más posible las tonalidades y los colores, decía frases cotidianas con el solo objetivo de reconocer mi voz personal dejando de lado la voz que había desarrollado trabajando en el teatro. Me ayudó bostezar, respirar lentamente, suspirar, hacer “pernacchie”, o resoplar como un caballo. Me ayudó sonreír, abrir los ojos y la nariz, y saber que fuere la voz cuando decido gritar y no cuando llamo a alguien. Tuve que encontrar las imágenes o las tareas que me estimularan a reaccionar y a descubrir mis posibilidades vocales, más que decidir de antemano que quería alcanzar un determinado efecto, “hacer” un tipo de voz, o lograr un cierto tono o volumen.

Mis dificultades con la voz me condujeron a lo largo de un camino que se encuentra en los bordes entre el teatro y la vida cotidiana, entre el oficio y el ser privado. Mi voz temblaba, era introvertida y desentonada. Estaba plagada de fracturas y confines: entre lo teatral y lo personal, nasal y gutural, voz cantada y hablada. La

fuerza de la respiración que había desarrollado tocando el trombón servía sólo para luchar con mi voz. Igual quería cantar en el entrenamiento y en los espectáculos, pero nunca en ocasiones sociales y fiestas privadas.

La redondez de mi cualidad vocal y el deseo de explorar tonalidades, timbres y colores desconocidos de mi voz aparecieron cuando – una vez más – me olvidé de los resultados necesarios para el teatro y acepté mi voz como era, sin exigirle que fuera voluminosa, fuerte y de tonalidad baja. Durante un viaje a la India, lejos de todos aquellos que me conocían como actriz, un joven lugareño me enseñó una canción. Mientras la repetía mi voz vibraba en forma diferente: era mi voz. Temblaba aún, pero no tenía importancia. Era suave, no tenía necesidad de ser fuerte. Desde aquel momento en adelante la voz ha comenzado a crecer.

Mi voz sigue cambiando y debo constantemente intuir adónde quiere dirigirse. Mi recorrido en la investigación vocal me empujó a buscar referencias lejanas a la tradición del Odin Teatret. Me volvió rebelde y suscitó contrastes con otras experiencias características del grupo. Tuve que aprender a elegir con cuidado las palabras que justificaran mi necesidad de buscar diferentes direcciones a las que habitualmente se practicaban en el Odin Teatret.

Gracias a la red The Magdalena Project encontré mueres que cantaban y usaban la voz siguiendo técnicas y modalidades diversas a aquellas que conocía. Sus voces me han abierto un horizonte de posibilidades más amplias. Helen Chadwick, Brigitte Cirila y Lis Hughes Jones en particular, fueron importantes para mí como ejemplos concretos. Las escuchaba y me emocionaba. La voz de Lis me produce siempre un escalofrío en la espalda. Helen me sorprende con su entonación perfecta y Brigitte con la alegría de jugar con las disonancias. Me dejaba guiar por sus indicaciones y descubría la serenidad de cantar. Me han inspirado para caminar hacia el silencio, y luego hacia el eco del silencio. Me han dado la fe de creer en la fuerza de la vulnerabilidad, en la entonación sutil y en la ilimitada búsqueda de las posibilidades vocales.

A lo largo de mi camino he encontrado también a Michael Vetter, un músico alemán que colaboró con Stockhausen. Me maravilló su voz durante un concierto en Turín, y me hizo escuchar la profundidad que tiene un solo tono. Con él pensé que estudiaría una técnica para producir armónicos, y sin embargo aprendí a afrontar cada sesión de trabajo con la voz como una situación desconocida y única. Me ayudaba a improvisar, sin situarme en la experiencia pasada.

María Cánepa recordaba en una entrevista la dureza del golpe militar de 1973 en Chile. En aquel tiempo la noticia del golpe de Pinochet había abatido a muchos incluso en Italia. La voz de María me hacía revivir la indignación, la tristeza y la necesidad de protesta que me había empujado junto al Teatro del Drago a hacer un espectáculo de contrainformación en Milán. Los recuerdos de María se mezclaban con los míos. Su conmoción me emocionaba mientras permanecía sentada, con el grabador en mano, lloraba. Debía dar a conocer su voz también a otros, para contar con el sonido, el sentido encerrado en sus palabras.

“Desde 1968, el año en que desde Europa llegaron a Chile las reformas sociales y de todo tipo, comenzó una politización en el teatro que exigía obras que reflexionaran sobre la condición de la clase obrera. La llegada de Allende a muchos de nosotros nos había hecho soñar, y con el golpe militar tuvimos que enfrentarnos a un gran abatimiento. Era como un constante caminar mano a mano con la muerte. Perdí a mi marido. La muerte de Pablo Neruda fue también dolorosa.

Allende fue sepultado en Valparaíso. Solamente a su mujer, Trenchia Busi, le permitieron acompañarlo en su funeral bajo escolta militar. El funeral fue organizado al amanecer, en secreto para evitar cualquier tipo de reunión o tributo que el pueblo hubiese querido hacer a la persona que había significado tanto para nuestro país. En aquel tiempo Pablo Neruda se encontraba enfermo e internado en una clínica en Santiago. Cuando ocurrió el golpe militar el 11 de septiembre de 1973, Neruda logró escuchar el último mensaje de Allende. No obstante la

gravedad de su enfermedad, era consciente de lo que estaba sucediendo. Su desolación, como hombre que amaba a Chile y a su pueblo fue tan grande que su condición se deterioró rápidamente. La noche del 23 de septiembre de 1973 su corazón se paró. Esa misma noche, mientras su mujer, Matilde, estaba al lado del Poeta, los militares fueron a su casa en la colina de San Cristóbal y la destruyeron. Abrieron un canal para inundar el edificio, rompieron puertas y ventanas, hicieron pedazos todo lo que podían, quemaron libros y objetos. Era un día lluvioso y frío. Matilde ordenó que el velatorio se hiciese propiamente en esa casa, así quien venía a dar el pésame podía ver los horrores cometidos por la dictadura. Lo supieron todos. Los jóvenes de su partido hicieron un piquete para vigilar la urna. Mi marido, ya enfermo, fue a rendir homenaje y a saludar al Poeta. Regresó a casa sacudido por lo que había visto. Sacerdotes – entre ellos nuestro amigo Mariano Puga- diplomáticos, personas humildes, estudiantes, participaron en la procesión. Todos estaban en silencio, inmensamente angustiados. Había siempre pensado que en el momento de la muerte del Poeta íbamos a cantarle. Cuando muere el poeta. Todo el pueblo chileno lloraba. Fue sepultado en una tumba prestada. Más tarde Matilde lo traspasó a un humilde nicho para poder yacer a su lado cuando ella muriera.

No existía más respeto por las personalidades significativas ni por lo que ellas representaban. En aquel tiempo no había más respeto por nada. Pero el teatro continuó siendo la voz de los que no podían hablar.

El paisaje emotivo es creado por la modulación del sonido y por la presencia viva de eso que es la fuerza del teatro y también su límite. El misterio de la voz es precisamente aquel de no tener confines: viaja cerca y lejos, ríe y llora, se sienta y vuela. Pertenece a un espacio que se encuentra entre aquel que habla y las otras personas, entre los topos o las estrellas con las cuales nos comunicamos y nosotros mismos, entre los ausentes que aún están cerca y aquellos desconocidos que están lejos y en espera de escucharnos.

Traducción: Ana Woolf



El canto de la Tierra

por María del Carmen Sánchez*

Nuestra voz es la prolongación energética de nuestro cuerpo. Con ella intervenimos en el mundo como una mano que se extiende para actuar o evitar actuar. Si desarrollamos la capacidad de conducción de esta energía en el espacio posibilitamos que nuestra voz se convierta en acción que penetra en el espectador. Nuestro cuerpo es la parte visible de la voz, y la voz es cuerpo invisible en el espacio.

La potencialidad de la acción vocal dependerá, entre otras cosas, de la respiración y de la capacidad (del actor) de convertirse en cuerpo resonante. Cuerpo vibrante que se expande. Explorar las múltiples potencialidades de nuestra voz significa encontrarse con un mundo sonoro interior donde los límites parecieran inexistentes. Desde allí se expande mi voz hacia el mundo y en ella llevo la voz de mis ancestros.

UNA POSTAL NORTEÑA

Tarde de carnaval norteño, vuelan las coplas y los diablos bailan incansablemente.

Ella, la coplera, levanta la caja⁽¹⁾ y con la huastana⁽²⁾ da su primer golpe en el parche. Fuerte, pero dulce. Una sucesión de golpes a tiempo harán nacer el ritmo, de acento muy pronunciado.

Inhala silenciosa y rápidamente, y dirigiendo su voz hacia el cielo profundamente azul, canta. La cadencia en la frase musical y en el verso: el ritmo, condiciona sus pausas respiratorias y la identifica como una coplera de la Quebrada, distinta a la coplera de la Puna o a la coplera de los valles.

Caja y coplera, confunden sus voces, se complementan, se turnan el protagonismo.

*Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar
solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar.*

Al igual que la caja ella sube también el tono de su voz, comunicando sus sentimientos con altura y profundidad: a la vez que eleva su espíritu por sobre la fuerza de la gravedad. Las palabras más agudas son las más brillantes, más animadas. La alegría, el enojo, la picardía tienden a elevar sutilmente la intensidad de su voz.

*Retumba el bombo en la sombra,
desentierra el Carnaval.
Cuando la sangre se encienda
ni el polvo la apagará.*

Las voces de los copleros se asemejan a aullidos, festivos y desmesurados, cuando llega el Carnaval. La copla⁽³⁾ es la poesía de la vida en soledad entre cerros y valles. Soledad que busca al otro para unirse a través del canto (Copla del latín cópula = unión). Canto comunitario de alma colectiva y de solistas, de contrapunto de hombres y mujeres que se declaran amor o desprecio. Canto popular que expresa la esperanza y la desesperanza, reflejando la diversidad de la existencia.



Ricardo Borsetti, recopilador de coplas del noroeste, dice: «En sus cuatro versos, como las cuatro cavidades del corazón, están la sistole y la diástoles del pueblo, el oscuro ritmo de su sangre marcado por el tun tun de la caja».

En una ronda de copleros, círculo ritual donde todos participan sin observadores, no hay dos voces iguales; aunque a veces es difícil diferenciar un timbre de otro. Es que cada voz es absolutamente propia, como las huellas digitales, y esto es lo que la torna encantadora. No obstante encontramos voces con mejor calidad y mayor dimensión. Tampoco hay dos maneras iguales de cantar, cada uno pone su impronta y su emoción.

El pensamiento de la coplera en el momento de su canto está colocado en la búsqueda de sentido y rima. Se establece un diálogo cantado, donde se ponen en juego aspectos íntimos del ser sobre una estructura rítmica, con poca variación.

Muchas veces las coplas fueron aprendidas, son cantos de tradición y están en la memoria, pero otras son improvisadas y fluyen de manera asombrosa, sobre todo en el momento del contrapunto que es un diálogo (acción-reacción) espontáneo que se genera entre dos integrantes del grupo, pero que todos van acompañando en su desarrollo, con la repetición del canto.

Reconocer cuando la coplera o el coplero repite o improvisa, es tarea difícil.

Esto me remite a las palabras de Eugenio Barba referidas al trabajo vocal del actor : «aunque las palabras hayan sido escritas por otro , aunque yo utilice palabras que no son mías, pero que me han sido dadas por una cultura y una tradición, estas palabras cobran vida y están presentes a través de todo mi ser como reacciones personales»

CANTAR POR IMITACIÓN

La coplera no observa ni manipula su aparato vocal. Aunque pareciera que fuerza el agudo, se apoya en su voz orgánica y usa su registro.

Utiliza el resonador (occipital) de su cuerpo de manera intuitiva, tan solo porque «es así como se canta». Canta por imitación, por tradición familiar. Cantan los campesinos cuando accionan con su cuerpo. El impulso nace del propio organismo. No hay premeditación técnica. Su voz involucra recuerdos, imaginación, sentimientos y relaciones con los otros.

El cuerpo-memoria se libera y se proyecta a través de la voz en el espacio. Su aparato vocal es el corredor por donde transita la palabra, sentimiento-sentido.

En el acto hay menos limitaciones que en la técnica.

Sigo con las palabras de Barba: «es necesario olvidar su propia voz, no escucharse, no juzgarse. Estar con todo el cuerpo atento al estímulo y reaccionar a éste. Entonces el cuerpo vive, la voz vive, palpita, vibra como una llama, como un rayo de sol que nace de nuestro cuerpo calentando todo el espacio. Se abrirá así la flora vocal cuyas raíces viven en nuestro cuerpo, son nuestro cuerpo, con sus experiencias y motivaciones»

También recuerdo las palabras de Grotowski: “la apertura de los centros energéticos corporales a través de la vibración particular de cada sonido despierta las emociones, la memoria corporal, el ancestral sonido humano. Los cantos antiguos tienen esta particularidad vibratoria”.

Usando nuestras palabras la coplera podría decirnos: Desde la energía que soy me proyecto, porque deseo que me escuches.

*Muchas arenas del río
corren debajo del agua
así, bajo mis cantares,
corren las penas de mi alma*

PREGUNTAS/RESPUESTAS

Me mira esquivo, en su rostro trasciende cierta timidez, hasta cierto temor por no tener repuestas si las preguntas se ponen difíciles.

“Canto a veces, cuando saco las llamas al campo.

Copleo desde que era chica, mi madre y mi abuela cantaban, yo escuchaba y así fui aprendiendo.

La copla es parte de la esencia de cada uno. En las familias de copleros siempre hay una copla dormida que despierta en un hijo o nieto.

Canto de noche cuando voy sola por el camino, lo hago también para ahuyentar a las almas, que andan penaditas. Ahí no importa tanto qué se dice, sino que lo importante es cantar para acompañarse a uno mismo, y se canta bien alto (agudo) ahí.

Canto cuando salgo del Abra (apertura despejada entre cerros) para que alguien escuche y sepa que estoy andando, que me reconozcan por mi manera de cantar. Cada uno tiene su forma, su tonada y entre paisanos saben de quien se trata.





Cuando se marcan las ovejas, para el carnaval; también se canta a la Pachamama (madre tierra) para que traiga más ganado, o mejore la cosecha”.

El canto con caja integra un ritual sagrado en las culturas andinas, en los períodos de siembra, de cosecha, o en la señalada de animales.

Son cantos de tradición que se enraizan en la organicidad. Canto-cuerpo, alojados en los impulsos que fluyen.

El golpe en el parche, sonido primario percutivo, acompaña el espíritu de la copla y estimula su aparición.

“Siempre uso mi caja para coplear, sin ella no sale la inspiración”, dice la coplera.

*Ya ha nacido el carnaval
la caja es su corazón;
zumo de aloja su sangre
olor a albahaca su flor.*

Sí, la caja es el corazón, es el latido, primer sonido de vida. Entonces el canto se vivifica y nace. Hay con respecto a la caja algunos «dichos» y «casos» que se inscriben en el realismo mágico. Veamos algunas notas registradas cerca de Humahuaca: «se dice que en muchos lugares hay chorros de agua en los cuales hay un ‘algo’. Allí se dejan las cajas, en una horqueta, y se templan solas, durante la noche. Dicen que se escucha durante toda la noche el golpeteo de la caja y a la mañana siguiente, el dueño la encuentra excelentemente templada». (Nota tomada por Silvia Barrios)

A este lugar misterioso se lo llama Salamanca, y el que temple la caja es el diablo.

En Tilcara, Jujuy, dicen que hay una puerta por donde se entra al recinto del diablo, ubicada justamente en la cascada de agua llamada Garganta del Diablo. También dicen que en Abrapampa, localidad de la Puna Jujeña, el cerro Huancar es Salamanca.

Hay copleros que creen en estos poderes mágicos...

*Quisiera verme cantando
dentro de la Salamanca,
para no cambiar de tema
ni que duela la garganta.*

Y también están los que descreen...

*Ayer canté en La Frontera
hoy canto en La Piedra Blanca;
para cantar güenas coplas
no preciso Salamanca.*

Ya se están formando las rondas de copleros y copleras, cada uno con su caja en mano y decires del alma. El canto estará contenido por el círculo comunitario, todo será para ellos, desde ellos y entre ellos.

“Elijo rueda por la tonada (el ritmo) que me sienta cómoda para cantar. Que no sea abrapampeña o del valle por que es mas lenta, mas vaguala, sino te quedas colgada”, explica la coplera.

*Permiso pido, señores,
en la rueda cantaré,
aunque soy medio moreno
tal vez no los mancharé.*

Surge el movimiento del cuerpo. El ritmo ya se manifiesta en los pies. El círculo se desplaza sobre sí mismo, comienza a circular hacia la derecha.

El alcohol libera la imaginación y suelta la lengua.

La energía que se genera en el círculo te toma y es difícil salir de él.

“Cuanto más cantás más ganas de seguir tenés, podés llegar a estar horas cantando y golpeando la caja. Es como el fuego, ardés cada vez mas”.

Con estas palabras ella me hace pensar que la energización es provocada por las cualidades vibratorias

de estos cantos, la precisión del tempo ritmo, la circularidad del desplazamiento y la repetición casi monótona de algunos sonidos.

A veces algunas palabras no son emitidas con claridad, y a mis oídos se pierden, no alcanzo a comprenderlas. Pero sé que a la mayoría de los lugareños no les pasa eso. Tienen el oído acostumbrado a cierta cerrazón en la articulación que es común por estas zonas. Aún cuando no se entiendan las palabras todos se montan en la precisión del ritmo y la sonoridad.

Algunos se preparan para contrapuntear y declarar su amor .

El dice:

*He visto una seña de ojo,
con movimiento y pestaña
seña que me vas queriendo
si la vista no me engaña.*

Ella responde:

*Les tengo dicho a mis ojos
que no te miren jamás,
pero en cuanto me descuido
te siguen a donde vas.*

Entonces él más animado le dice

*Para bailar con usted
tengo un pañuelo de seda
pero quisiera saber
si está libre o ya es ajena.*

Y ella

*A este baile que ha invitado
yo no lo puedo aceptar
porque mi dueño anda cerca
y no le puede gustar.*

Cuando surge el contrapunto el cuerpo está mas presente, la atención está más viva.

La copla es también la manera de presentarse a los otros:

*De Abrapampa soy señores
de la tierra del huancar;
soy hija de la sirena,
sobrina del carnaval*

Corre la chicha y el vino, que es parte del rito. Muchas horas pasarán copleando.

"Antes era solo chicha⁽⁴⁾, ahora es también vino y el yerbeado⁽⁵⁾.

Pasa que el vino te macha rápido, y vos querés que esto dure mucho tiempo".

Las emociones brotan y se contagian.

"Cuando la emoción viene hay ganas de largar una copla rapidito. Y los otros en la rueda saben, interpretan ese momento y dan permiso a tus palabras".

Con el avance del tiempo se superponen las voces y aquello que era un diálogo se transforma en una explosión de sentimientos.

*El cantor esta machado
y los cajeros también;
en esta rueda coplera
nadie se puede entender.*

El talco y el papel picado se incorporan al juego y las serpentinas cargan deseos de alegría perdurable durante el año que se ha iniciado.

Con el carnaval se ha desenterrado al diablo, todo se ha dado vuelta, las normas que rigen a la comunidad ya no tienen vigencia, al menos por estos días. Fiesta de la carne que celebra el tiempo de la alegría.

*Carnaval dicen, velay
carnaval ahora que hay,
no hay que sentarse señores
hay que cantar y bailar.*

Como última reflexión creo necesario tener en cuenta que esas voces que desde las raíces se elevan fuertes y agudas en el canto, que se imponen y estallan en la alegría del carnaval, son las mismas suaves y apenas audibles, dulces y tímidas voces con que una cultura avasallada y despojada transita su vida cotidiana.

NOTAS

- (1) **Caja:** Instrumento percusivo del noroeste argentino. De forma cilíndrica achatada, realizado con madera y dos parches de cuero.
- (2) **Huastana:** palillo de unos 25 cms. de forma cilíndrica, cuyo extremo se cubre con género o cuero cocido.
- (3) **Copla:** composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y sirve de letra en las canciones populares. Marcada influencia hispana.
- (4) **Chicha:** bebida de maíz fermentado
- (5) **yerbeado:** infusión en base a yerba mate, hierbas aromáticas, azúcar quemada y alcohol.

BIBLIOGRAFÍA

- Barba Eugenio, **Entrenamiento vocal** Revista Máscara, Escenología. México
- Borsetti Ricardo, **Antología de la copla del noroeste**. Ediciones del Sol.
- Coluccio Felix, **Diccionario folklórico argentino**
- Grotowski Jerzy, **Técnica de la voz** Revista Máscara, Escenología. México.
- Santillán Güemes Ricardo, **Imaginario del diablo**, Ediciones del Sol, Colihue.

Fotos: Ana Durán

*María del Carmen Sánchez es actriz, directora e investigadora de técnicas estracotidianas de representación.

“En el teatro, el músico es una voz más que se escucha”

FOTO: MAGDALENA VIAGGIANI



EDGARDO RUDNITZKY

Por Federico Irazábal

El invierno en Europa es verdaderamente crudo, y más aún en Berlín, la ciudad en la que vive el músico argentino Edgardo Rudnitzky, desde hace casi tres años. Mientras en su acogedor departamento, cargado de tecnología propia de su trabajo, tomábamos un bien caliente “Shockolade” (“ohne Sähne” –sin crema- como aclaró el creador) la plaza, ubicada justo frente a la ventana, nos mostraba un paisaje más que glorioso: árboles sin vida cubiertos de nieve.

Cuál es la historia de la música en el teatro es una cuestión aún virgen en la Argentina, y son muy pocos los lugares del mundo donde se ha comenzado a trabajar sobre esta idea, pero sin restringirla a lo que habitualmente denominamos música, sino más bien aplicada al concepto de sonido. Desde hace algunos años se puede notar, en los programas de mano de los espectáculos, la desaparición del rubro artístico “música” por otro más abarcativo y preciso en algunos casos: “diseñador sonoro”.

¿Sobre qué trabaja un diseñador sonoro? ¿Compone la música del espectáculo, tiene en cuenta todo lo que es el sonido incluyendo el ruido ambiente, el crujir de las gradas en el teatro independiente, o el molesto subte que se escucha en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires? ¿Y qué ocurre con la voz de los actores? ¿También es esa la tarea del diseñador sonoro o es responsabilidad absoluta del director? En caso de ser esto último: ¿cuánto afecta la voz de los actores y el decir del texto sobre su propia

área de trabajo, es decir, todo aquello que el espectador percibirá a través de sus oídos? ¿Hay relación entre el sonido y la escenografía, o el vestuario, o la iluminación? Sobre todos estos tópicos conversamos con Edgardo Rudnitzky, habiendo comenzado quizás por el más básico de todos:

- ¿Hay relación entre la música y la voz?

- No tengo dudas sobre esa relación. Pero habría que hacer una aclaración, para no tergiversar algunas cuestiones. Si bien es cierto que provengo del ámbito de la música - de aquello que tradicionalmente entendemos por música - no me interesa solo la figura de un cantante. Cuando me metí con el teatro - a donde llegué a partir de la música- comencé a trabajar mucho con los actores, partiendo del concepto de sonido como totalidad. Frente a una situación escénica aquello que llamamos sonido debe incluir, por un lado la voz de los actores y también las intervenciones claramente musicales creadas por el músico. Pero también el sonido de los actores caminando por el escenario, el ruido ambiente, todo lo que inevitablemente va a constituir el "entorno sonoro" de la obra, lo que va a percibir auditivamente el espectador. Esto es muy claro en el cine, donde la voz es manipulada técnicamente, aunque pocos lo sepan. Pero me interesa llevar esto al teatro. También tuve formación en fonética, me interesa la relación significativa y significado, algo que ha hecho mucho por la música contemporánea. Recordemos los movimientos que le han quitado significado a los significantes. Esto que ocurrió con el sonido puro le ocurrió a la palabra también y vasta mencionar la poesía para ello. Se trabaja con la sonoridad de los fonemas y no solamente con el significado. Con la materialidad, valorizándose así el sonido como objeto. Todo esto va conmigo al teatro, y me encuentro con que era algo a lo que en el teatro no se le daba demasiada importancia. Y sucedía que comenzaban a molestarme ciertas cuestiones de los actores, y algunos directores me han permitido trabajar con ellos. Sentía que los actores



Escena de «Ifrigenia en Aulide»

estaban tan obsesionados por el texto que, a veces, se perdían toda esa otra dimensión que también porta el texto, que es su parte material sonora. Y es más, me encontraba con que, a veces, determinados decires no expresaban lo que el texto quería decir. No es lo mismo decir una frase con una coma hacia arriba, esto es, elevando el tono, que con una coma hacia abajo. El significado cambia totalmente, y muchas veces esto no era trabajado ni por el actor ni por el director. No digo que el actor tenga que cambiar su voz, pero sí considero que el actor debe darle al personaje la voz que el personaje tiene. Todos analizan la psicología del personaje, la historia y la situación dramática en la cual está inmerso, pero rara vez se preguntan sobre la sonoridad de aquello que dice. Los músicos en cambio estamos entrenados en escuchar, y muchas veces nos irritan, por esa misma formación que tenemos, ciertos decires. Porque no son los correctos.

- ¿Y tuviste buenas experiencias de trabajo en ese sentido?

- La mayoría de ellas fueron excelentes. Y es más, te diría que si hay algo que valoro de mi trayectoria es que la gente ya sabe quien soy. Y rara vez me llaman para el trabajo equivocado. Entonces esto ha hecho que, con el paso del tiempo, cada vez que me proponen un trabajo, lo acepto, porque efectivamente la propuesta me interesa. Creo que la trayectoria me ha servido para eso, aunque desde mis orígenes he tenido mucha suerte. Mi contacto con Augusto Fernández, por ejemplo, ha sido algo maravilloso, porque trabaja obsesivamente con el tema. Con él, cuando montó el **Fausto** en 1988 en el Teatro Nacional Cervantes, hicimos un trabajo que casi fue precursor en la Argentina. Le pusimos micrófonos a todos los actores, pero no por una cuestión de solucionar un problema de acústica, auditivo, sino porque queríamos cambiarle la voz a los



Escena de «Top Dogs»

actores. Hicimos que los hombres hablasen con voz de mujer y viceversa, o equiparábamos todas las voces. Jugábamos con ellas. Fue un poco complejo porque la técnica era muy mala, pero lo resolvimos a través de una productora de cine, que sí tenía los equipos, y además yo provenía de allí. Él usa siempre los micrófonos para poder acercar el actor al espectador y producir cierto intimismo. El busca eso y muchas veces lo juega desde el sonido. Y otra experiencia maravillosa fue la **Ifigenia en Aulide** del San Martín, con dirección de Rubén Szuchmacher, donde trabajé con el coro. Esa instancia fue única en su intensidad, porque entrené a 16 mujeres con mucho esfuerzo, y con buenos logros. Pude transpolar ciertos significados de la tragedia griega al ubicarlos en un contexto de música

contemporánea, y creo que en este sentido el resultado fue óptimo.

LA TEORÍA

“Se han dicho muchas cosas sobre el sonido pero me siguen interesando, todavía, algunas discusiones e ideas que provienen de tiempos muy lejanos. Aristóteles decía que donde hay una voz hay un cuerpo. Y Miguel Ángel, muchos años después, le contestó que entonces el alma no tiene voz, porque carece de cuerpo. Y creo que ahí hay una parte del secreto de todo esto. Hay algo cierto, donde hay una voz hay presencia. El sonido tiene una capacidad evocadora muy potente. Si vos mañana ves una foto mía vas a decir que soy yo, pero si escuchás esta grabación voy a ser

yo el que se va a volver presente, estés donde estés. La voz es la máxima evocación de presencia, y no solo una emoción. En el teatro la voz tiene muchas implicancias, y trabajar en algunos lugares me trae complicaciones porque no tienen que ver con mi área. Creo que es cierto que hay un serio problema de dicción en los actores contemporáneos, pero me parece más grave aún que el actor no registre la materialidad de aquello que está diciendo. También es cierto que el trabajo del actor es muy complejo, y que tiene que decir el texto, y si a esto le sumás que la coma es para abajo y no para arriba, se le complica más. Es necesario que lo tenga en cuenta porque ignorando esto cambia el significado de lo que dice. Podríamos establecer que esa es una tarea que le compete al director y no directamente a mí, aunque si me dejan me hago cargo de esa situación. Pero vamos a algo más técnico como para que se entiendan estas complejidades de las cuales estoy hablando. Retomo el ejemplo del micrófono. Augusto Fernández lo utilizaba, tal como dije, en una búsqueda de la intimidad. Pero creo que esto tiene problemas. Porque el teatro es por definición íntimo. El espectador que está ahí sentado mientras ve la obra siente que cada palabra le es dicha a él y solo a él, desconoce el carácter colectivo del fenómeno del cual está participando. Ahora bien, ¿qué pasa si vos ponés un micrófono? Desaparece automáticamente esta sensación porque, al aparecer la mediación y la potenciación, inevitablemente asoma el deseo comunicativo que te excede ampliamente. Esto lo sabe cualquier persona que haya tenido que usar alguna vez un micrófono. Vos, por ejemplo, en una conferencia, sabés muy bien que si usás el micrófono generás con ese solo hecho una distancia, que a veces está bueno que suceda, porque la necesitás por determinados motivos, pero otras veces el micrófono te sobra, entonces lo dejás a un costado y le hablás a los que tenés enfrente directamente, sin mediación. Ha habido algún crítico que en su columna de un diario porteño ha



Escena de «Top Dogs»

dicho que estaba muy mal que los actores usen micrófono, pero encaró la problemática desde el lugar equivocado. Porque es cierto que los actores han perdido, con la televisión, la capacidad de lanzar la voz, pero también es cierto que esos mismos actores rara vez tienen la posibilidad de trabajar en un escenario enorme y para mucho público. Están acostumbrados a realizar su labor en espacios pequeños y para diez espectadores. Es lógico entonces que desarrollen una sonoridad baja, es comprensible. Lo mismo le ocurre a un director que no sabe como resolver, escenográfica o espacialmente, determinadas cuestiones cuando llega a la sala Martín Coronado del Teatro San Martín, por dar solo un ejemplo. El problema radica no tanto en su capacidad o incapacidad sino en el cambio radical que puede llegar a producir en la propuesta el uso o no de un micrófono, porque se modifica el código. El sonido filtrado por el micrófono pierde no solo intimidad sino también afectividad. Esto mismo ocurre en el teatro con el tema de la voz en off, que rara vez es eficaz. La voz en off inevitablemente se propaga por los parlantes, y esto ya impone un código de lectura y de relación diferente. Otro sería el caso, por ejemplo, si en Buenos

Aires pudiésemos ponerle un auricular a cada espectador y que escuche a través de él. Ahí el caso sería otro, porque la situación de intimidad estaría reparada. Pero mientras exista el fenómeno de la "propagación" no se puede.

- Y desde el punto del vista del sonido o la música y su relación con la voz, ¿trabajás eso de modo orgánico?

- Cuando hablé del entorno sonoro me refería a una totalidad. Y la voz del actor forma parte de eso. En mi trabajo es muy difícil pensar en el sonido de la música sin tener en cuenta la voz de los actores, aún leyendo la obra. Por eso siempre voy a las primeras lecturas de los textos. Si bien ahí se da algo muy improvisado, comienza en ese momento la primera musicalización del texto. Y suelo grabar todo eso, porque ahí surgen las primeras ideas y discusiones, pero por sobre todo un tono, una especie de sonoridad de la obra. Y esto para mí es básico. El caso de *Ifigenia en Aulide* fue muy fácil, porque el coro lo había hecho y trabajado yo, pero cuando tomás un texto cualquiera tenés que relacionarte con ese trabajo de la voz. Porque todo cambia en función de cómo esté hecho. Si acelerás, por ejem-

plo, un *Romero y Julieta*, no podés hacer cualquier sonido, porque cambió el código. Una lectura de la obra en soledad no me cuenta nada, y a veces me niego a leer. No porque no me guste, sino porque no se que van a hacer los actores con ella. Y por sobre todo, qué idea general de puesta tiene el director. Nosotros vivimos en un entorno sonoro, y ese entorno sonoro cambia mucho de país a país. Aquí en Berlín, por ejemplo, hay una polución sonora muy distinta a la de Buenos Aires. Acá nunca recibo una agresión sonora, y eso ha modificado en parte mi imaginario. La música contemporánea asumió el entorno sonoro como su materialidad. Todo el entorno sonoro es objeto de manipulación de nuestra parte, desde los años 50. Y cuando entro al teatro me fascina poder crear ese entorno sonoro de manera plena. Si puedo manejar la voz de los actores, si decido el sonido del caminar, más lo que prepare específicamente, estoy creando todo un universo. Y de hecho me interesa mucho más trabajar sobre ese sonido que de por sí posee la sala. Es muy fácil para un músico crear una música determinada para un espectáculo. El tema es cómo está trabajado en su totalidad, siendo parte del universo teatral. La música puede estar bien o mal,

pero si a uno – espectador - no le gusta es porque seguramente ese entorno sonoro no tiene que ver con esa puesta, al margen de lo que la música en sí misma sea. Tal vez en otra obra esa misma música queda muy bien. Muchos directores no trabajan lo sonoro como totalidad y eso genera un problema general en la recepción. Hay que trabajar con la parte significativa del sonido, más allá del significado. Por supuesto que hay seres obsesivos como Fernádes que trabajan la palabra como significado y como significante. Primero en un texto hay que entender lo que se está diciendo, pero también hay que saber qué es lo importante de una frase, donde poner el acento. Ver qué palabra es la importante, porque si no lo que se percibe es una frase sin dirección. En la vida uno sabe normalmente qué quiere decir, y focaliza sólo en lo importante. Y en el teatro muchas veces sucede que se vacía el texto. No porque el texto sea un texto vacío, sino porque está mal dicho. Y, en el teatro, la voz es el transporte del texto. De hecho hay un instituto en Bélgica que trabaja específicamente sobre el tema de la voz humana. En ese instituto hay actores, cantantes, docentes, músicos. Y trabajan, desde la sonoridad pura hasta la sonoridad en relación con el texto.

- ¿Los directores comprenden esta filosofía sobre el entorno sonoro?

- He tenido compañeros fabulosos en este sentido, como Fernádes, Rubén Szuchmacher, Alejandro Tantaníán, y otros. Con ellos me siento parte del mecanismo integral de la producción. Y más de una vez he podido trabajar en directo con los actores porque se valora mi opinión sobre la sonoridad. En los otros casos ya directamente trato de no meterme, de no trabajar. Porque si no se trabaja el teatro como totalidad me resulta un absurdo. Normalmente se preocupan por si la luz entró tarde un segundo, pero si el actor dijo una palabra sin darle el sentido que corresponde no se preocupan. Y trabajar así, insisto, no me interesa. El sonido forma parte de la unidad estética, y de hecho uno ve la grave-

dad en muchas puestas... y esto sucede en el mundo, no solo en la Argentina. Uno de los últimos trabajos interesantes que hice en este sentido fue *Top dogs*, en el San Martín, con dirección de Cristian Drut. Con Cristian me llevé muy bien, incluso hubo dos escenas que en un ochenta por ciento las trabajé yo, aunque por supuesto nadie se entera de eso porque creo en el teatro verticalista (a no ser que sea una propuesta diferente), pero sí me gusta que me dejen participar. Y está bueno que el director entienda que hay especialistas para cada materia. Siempre recuerdo una anécdota con un editor de cine. Estábamos viendo una escena y todo venía bien. De pronto el tipo corta unos fotogramas, y le pregunté por qué lo había hecho y el me miró como con obviedad y me dijo que en esos planos aparecía, al fondo, un velero que antes no estaba. Esto significa que él tiene una profundidad en su mirada que yo no tengo.

- ¿A qué crees que se debe este descuido. Es responsabilidad de los músicos o de los directores?

- No se quien es el responsable, solo se que algo está cambiando desde hace ya unos cuantos años. Ves un espectáculo de Javier Daulte o de Rafael Spregelburd y se percibe que hay un trabajo sobre esa unidad estética, y lo sonoro está trabajado desde ese lugar. Y también creo que hay una generación de actores que vienen preocupándose por el tema. Pero en definitiva, si de responsables se trata, es el director, que es el responsable de esa unidad. No podés culpar a los actores porque tienen un trabajo sumamente difícil, y no se pueden dejar en sus manos esos detalles. Porque su trabajo es un lío. Cuando un director dice que el teatro es actuación yo le pregunto para qué pone el resto, para qué la escenografía, el sonido... Pero no cabe duda que en el teatro ha habido un ninguneo de lo sonoro. Y muchas veces la música solo es ilustrativa del texto, y no me refiero a la comedia musical, por supuesto. Esto ilustrativo en la música tiene mucho que ver con

el cine. La música en sí siempre fue parte del teatro, el teatro tiene la música, y en la Argentina se privilegió demasiado el texto y el discurso político, y se descuidó todo lo demás. Entonces se trabaja con el actor como portador de un texto. El problema para nosotros es que mientras el teatro se divorciaba de todo el resto, las otras artes iban evolucionando. Y cuando aparece la gran evolución tecnológica el sonido se dispara al infinito. Y el teatro no se hizo cargo. Ese tren en algunos casos se perdió para siempre. Y lo que queda entonces es la ilustración, que es un recurso antiguo, que refuerza el mensaje. No hubo evolución en el pensamiento. Y a muchos de esos directores tampoco les interesa hoy cambiarlo. En otros casos pasamos de la música para el beso y la emoción a la revolución pura del sonido y a la tecnología. Eso ha hecho que nos quedemos con la cáscara porque falta el concepto. El punto está en ¿qué hacemos con las nuevas tecnologías?. Y la pregunta es ¿para qué hacer todo eso si hoy hasta los baños están atravesados de tecnologías?. Y en cuanto a responsabilidades, seguramente los músicos también la tienen. No conozco demasiados músicos a los que les guste el teatro. Meterse con el cine te da la opción de editar un CD y hasta que se venda, pero el teatro no tiene esa opción, y además no tiene dinero. Uno produce música para el teatro y es posible que, cuando se levante el espectáculo, esa música no se escuche nunca más.

- ¿Y la recepción cómo funciona con todo esto? Porque por lo general si suena mal se lo percibe, pero a veces cuanto más imperceptible es mejor se lo recibe.

- Sobre esto se ha dicho que la mejor música es la que no se escucha. No se si es así, pero algo de eso hay. No me interesa eso como problemática; me interesa, al margen de esas vanidades, tener la posibilidad de construir un mundo, y laburar con todas las complejidades que eso tiene. Por ejemplo, si trabajás en el sótano del San Martín tenés una dificultad que es el

subte, que se escucha. Entonces tenés que hacer algo con él porque sabés que cada diez minutos va a pasar. Podés ignorarlo. Pero si hacés eso tu trabajo se va al diablo. Entonces, lo incorporo. Si hoy escuchás las músicas que he creado para esa sala siempre va a haber un subte grabado. Cada vez que trabajo en esa sala incluyo ese sonido para que no se trate de una infiltración. Ahora, como espectador, nunca sabrás cual es el subte real y cual el que yo creé. Pero eso es porque hay una realidad sonora externa al teatro con la que también debo trabajar. Y esa totalidad, esa posibilidad de crear un universo completo es la que me fascina. Porque no olvidemos que lo que hace el músico en el teatro es una voz más que se escucha, que se le agrega incluso al autor.

LA APARICIÓN DEL “DISEÑADOR SONORO”

- Pero ustedes ahora tienen una gran ventaja que es el nuevo concepto de diseñador sonoro, que se corresponde con el tema de la estetización de la vida cotidiana. Esto no le ocurre, por ejemplo, al escenógrafo, al vestuarista o al iluminador. En algún punto este universo que creás es más propio...

- Ese concepto de diseñador sonoro viene del cine, y surgió por primera vez con el film **Apocalipsis now** (1979). Hay una anécdota maravillosa en relación con esa película que es muy ejemplificadora de todo lo que estamos hablando. Llamaron al músico y lo obvio era hacer la típica música de guerra. Pero él decide irse a estudiar composición, porque tenía un problema con los helicópteros, específicamente con el sonido de ellos. El había grabado un helicóptero y al escuchar lo grabado sentía que no era un helicóptero. Entonces compuso por separado cada sonido del helicóptero, una toma de cada una de las hélices, más el viento, más todo lo que hace a su sonido. Con todo eso hizo su propia composición y logró producir un sonido hoy famoso en la historia del cine. El espectador escucha helicópteros, gracias a que un tipo tuvo el oído sufi-

ciente como para darse cuenta que la grabación de helicópteros no producía el sonido más verosímil posible. Pero en el teatro aún no está decidido qué es lo que uno hace. Si vos buscás los programas de las obras que hice vas a ver distintos rubros para nombrarme. Siempre recuerdo una anécdota con **Umbral**, de Paco Zarzoso con dirección de Fernando Piernas. Había una escena en la cual, en la casa de la actriz Beatriz Splizini, los electrodomésticos empezaban a volverse locos. Y en los ensayos ella hacía los ruidos de esas máquinas enloquecidas, y a mi me resultó maravilloso. Entonces le dije que venga a mi estudio y grabamos esos “ruidos” que, según ella hacían los objetos. Y a partir de ahí compuse el sonido para esa escena, con la propia voz de la actriz haciendo el sonido de los electrodomésticos enloquecidos. Y entiendo este tema de lo que podríamos llamar livianamente “efecto sonoro” muy vinculado a lo que ocurre con la voz de los actores. Si no existe la intención de construir un espacio sonoro con las voces de ellos tenemos un paisano de cada pueblo. Voy con un ejemplo muy simple. Si ponés un actor con tonada cordobesa, tiene que haber una justificación dramática para eso, porque si no al espectador le resuena el acento e intenta dar sentido desde allí. Si este tipo vivió siempre con sus hermanos en la misma casa y nunca fue a Córdoba ahí tenés una incongruencia.

Con relación a tu comentario acerca de la independencia del diseñador sonoro, también podría relativizarla, porque muchas veces trabajo con el iluminador o el escenógrafo, porque eso también hace a mi parte en la obra. Por eso insisto en esta idea de que se trata de un todo que es necesario que se engarce. Y nunca nada debe estar sometido a la gratuidad, aunque a veces no haya explicación racional capaz de justificar una determinada idea. A veces saco los parlantes, porque me molestan, y eso genera problemas con los técnicos o con los escenógrafos porque ellos necesitan trabajar con esa presencia. Y a mi me resulta molesto. Y necesito sacarlos. A todo esto, que es de

tipo estético, artístico o técnico, habría que sumarle que la audición en el hombre está hiperdesarrollada. El oído humano selecciona el sonido y captura lo que considera pertinente y borra el resto. Esto hay que tenerlo en cuenta, porque forma parte del aparato receptor humano, e ignorarlo es una estupidez. Por todo lo dicho, se entiende que el teatro tiene muchas más complejidades de las que habitualmente se cree. Enumero aisladamente a modo de síntesis: aparato de emisión sonora de la escena (todo lo que llega como signo al espectador), capacidad receptiva-sonora del espectador más artificio técnico de llegada de uno al otro y que funciona como puente... Dicho así parece casi una tarea imposible. No nos olvidemos que a esto hay que agregarle el gran problema de la verticalidad en el teatro. En definitiva todo el equipo de creativos está al servicio del director. Pero para que uno verdaderamente esté a su servicio tiene que haber inevitablemente confianza, que es lo único que puede llegar a garantizar que trabajemos bien. Por supuesto que para llegar a ella la mayoría de las veces hay que comenzar con discusiones eternas, pero yo no puedo trabajar si no me siento libre, con el debido respeto hacia la tarea del otro. Por eso una de mis mejores experiencias en este sentido es lo que hice con Jorge Machi y Alejandro Tantanián: **Carlos W. Sáenz**. En esa producción los tres trabajamos muy juntos y muy separados. Lo que hicimos primero fue, durante seis meses construir el piso sobre el cual íbamos a desarrollar la experiencia. Organizábamos reuniones en el lugar del mundo en el que estuviésemos, y ese piso se construyó el día que planteamos que cada uno iba a gestar el material por separado y que después íbamos a engarzarlo. De esta forma logramos que los tres fuéramos una cuarta persona. Y creo que esa es la meta a la que deberíamos apostar en cada trabajo que hacemos, aunque por supuesto podemos reconocer, sin mucho temor a equivocarnos, que esto es algo muy difícil de lograr. Pero debería ser aquello a lo que aspiramos en cada proceso creativo.

