

Capítulo IV

LA ACTRIZ MARÍA TERESA DAL PERO

“Por medio de la voz, la conciencia se abre al inconsciente y el hombre a sí mismo y al otro”.¹

Denis Vasse

La Actriz

María Teresa Dal Pero nació en Ferrara, Italia, el 2 de febrero de 1966. Hija de Claudio Dal Pero y Elsa Zucchini. Estudió en Bologna, buena parte de la carrera de Comunicación pero su profesión definitiva fue la teatral por lo que con posterioridad tomó varios cursos y talleres en instituciones como: Living Theatre, Teatro Núcleo, Compañía Pippo del Bono, Cadadie Teatro, Academia Ruku y con profesores como Ferry Weikel, César Brie e Iben Ángel Rasmussen.

Su primer grupo teatral, en donde permaneció tres años, fue Cooperativa Koreja y conoció por ese entonces a César Brie, alumno de Barba, y aún cuando estaba en la Cooperativa, mantuvo el contacto con él. Le comentó Brie a Dal Pero del proyecto de formar un grupo más o menos aislado, en Latinoamérica, donde pudieran entrenarse y montar espectáculos para luego ir de gira a donde fueran invitados. A Dal Pero le atrajo

¹ Denis Vasse citado por Pavis, 2000: 145.

la idea de trabajar con este director por “su capacidad de traducir muy prácticamente el quehacer teatral y por el cuestionamiento que todo el tiempo él le ponía al artista”²

El proyecto, Teatro de los Andes, tenía ya un destino fijado –Bolivia- donde la actriz ha permanecido desde 1992.

En este grupo donde lleva ya, activamente, 13 años (restando un año de estancia en México, cuando estuvo preparando, *¿Dónde estaré esta noche?*) siendo en ocasiones además de actriz, asistente de dirección y vestuarista. Ha participado actoralmente en las obras: *Colón* (1992), *Cancionero del mundo* (1992), *Sólo los Giles mueren de amor* (1993), *El mar* (1993), *Crónica de una muerte anunciada* (1993), *Desde lejos* (1994), *Ubú en Bolivia* (1994), *Las abarcas del tiempo* (1995), *Graffiti* (1998), *En la cueva del lobo* (1998), *La Ilíada* (2000), *Frágil* (2004) y actualmente, *Otra vez Marcelo* (2006). Con la cooperativa Koreja, presentó las obras: *Amori* inspirada en *Las tres hermanas* de Chéjov, *Carnevale* y una adaptación de *Woyzeck* llamada *I refrettari*. Al lado de este grupo también tuvo la oportunidad de realizar giras internacionales. Durante el 2005, fue protagonista de una cinta cinematográfica llamada *No le digas* de Mela Márquez.

A lo largo de todo este proceso, la actriz reconoce que la música ha sido un detonador importante para la creación de sus personajes teatrales y que incluso, coincidió con su interés por la voz y por captar la magnitud del hecho de que a través de ella, se cuenta con un cuerpo mucho más expansivo que el físico. En ese sentido, el autor Benenzon concuerda:

² Herrera, 2005c: 2.

El sonido, la música y el movimiento son fenómenos que permeabilizan los territorios sin necesidad de tocar el cuerpo del otro. De esta manera la distancia óptima se modifica paulatinamente.³

El director, Brie, les impuso aprender un instrumento por falta de recursos pero también porque era parte importante de su entrenamiento, así que Dal Pero aprendió a tocar la mandolina, la kena y el tambor pero para una obra en específico. Fue una bendición para ella saber cantar y poder trabajar con su voz -que nunca ha cesado de entrenar y someter y gozar en exploraciones- “y claro cuando llegué aquí, Claudio ya me conocía y sabía que podía pedirme cosas vocales (...)”⁴

Las cualidades vocales y actorales de esta actriz, son bastante reconocidas por parte de la crítica, tal como lo indica Hilda Cabrera en una nota a raíz de la presentación de la obra *Ubú en Bolivia* en el marco del IV Programa Iberoamericano:

El despliegue corporal y vocal, y la ductilidad del equipo al componer diferentes roles (es el caso de la excelente María Teresa Dal Pero) son algunos de los pilares en los que se asienta esta sátira que Jarry situó en Polonia, sólo porque en su época ésta era sinónimo de “ninguna parte”, o sea de todo lugar.⁵

³ Benenson, 2000: 80.

⁴ Herrera, 2005c: 5.

⁵ Cabrera, 2001.

Siendo tal su desarrollo y alcance vocal que en varias ocasiones es invitada a participar como cantante al lado de músicos profesionales como el Grillo Villegas y Arturo Meza.

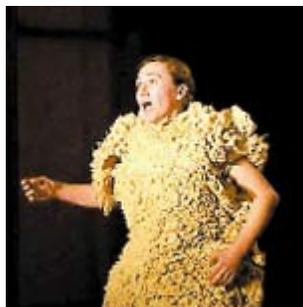
Esta actriz tiene la idea clara de que la música, si bien es un elemento más del espectáculo, no es uno decorativo porque indica:

No siento que me pongo o nos ponemos a cantar para llenar o para mostrar que lo podemos hacer, sino, yo siento, que sí, efectivamente, tiene un sentido y una consecuencia con lo que se está haciendo en la obra.⁶

Cuando estuvo en México, impartió varios talleres, como el de “Voz teatral”, en la Academia Casazul, uno de “Entrenamiento Físico” y otro de “Improvisación” en los meses de marzo y abril del 2005, respectivamente e impartidos los últimos dos por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Actualmente, se ha reincorporado a su grupo teatral base, Teatro de los Andes, en Bolivia y se encuentra participando activamente con él. Impartió otro taller de “Voz para Teatro” los días 16, 17 y 18 de marzo del 2006 en Italia. Entre finales de marzo y abril se encontró de gira por Europa con una nueva obra *Otra vez Marcelo* y con el reposición de *Frágil*.

⁶ Herrera, 2005c: 4.



*Técnica vocal ofrecida por Dal Pero*⁸

“El verdadero y genuino actor está listo mucho antes de que se dé la primera llamada”

Juana de Arco en ¿Dónde estaré esta noche?

Ahora me dispongo a brindarle al lector una idea del entrenamiento vocal que Dal Pero practica y que reúne ejercicios de varios creadores teatrales, a mi perspectiva, dado que ella no indica expresamente, en ningún momento el seguir tal o cual técnica. Más adelante, en el presente capítulo, especificaré, acorde con mi visión, cómo durante la interpretación que ella realiza de *Juana de Arco*, emplea elementos músico-vocales de algunos de los creadores teatrales del siglo XX, de manera empírica. Es preciso insistir que la presencia de los elementos de las técnicas teatrales que menciono, son desde mi perspectiva, juicio e interpretación, dada la investigación del capítulo pasado y la experiencia adquirida a lo largo de mi licenciatura en Teatro, no en datos específicamente señalados por ella en la entrevista que realicé.

⁷ Dal Pero en *Las abarcas del tiempo*, 1995. Tomado de la página web de Teatro de los Andes. Fotografía: Reinhard Manz.

⁸ Herrera, 2005b: 1- 8.

En esta sección de mi tesis, haré una recopilación sintética del material recibido por parte de la actriz María Teresa Dal Pero, en su taller “Voz teatral”.

Primera sesión:

El primer día, hubo una rápida presentación del grupo y se comenzó con una caminata por el espacio buscando la conciencia de la respiración, del equilibrio y de la repartición del peso corporal. Todos los días se hacía este ejercicio, para seguir promoviendo este proceso de auto-observación.

El segundo ejercicio, exclusivo del primer día, se trataba del auto-conocimiento respiratorio: los alumnos se recuestan en el suelo para el análisis de la respiración como base del aparato vocal y de primera instancia se les pide dilatar el abdomen, las costillas y buscar que éstas hasta la espalda, hasta que se pudiera sentir que se llenaban todas las cavidades en la espalda media y baja. Para captar más claramente, se les pide que se vayan efectuando variaciones de ritmos y tiempos para luego solicitar el aumento y contención de la respiración tres tiempos cada vez. Para complejizar este ejercicio, Dal Pero solicita una combinación de este rango de dilatación respiratoria con la organicidad del movimiento físico, mediante el ponerse de pie rápidamente en cada contención del aire y recostarse en las inhalaciones.

El tercer ejercicio consistió en decir repetidamente el vocablo “che” en varios ritmos para ir despertando los resonadores medios de los registros de cada alumno.

El cuarto ejercicio de la sesión, se concentró en conseguir la reacción de todos los alumnos con el cuerpo, al estímulo de la voz de un compañero, ubicado en el centro del salón. Se trataba de que los alumnos fueran soltando sus resistencias al sonido y fueran sintiendo las posibilidades que ofrecía como estímulo directo. Al principio se iba estimulando algunas partes aisladas, por ejemplo el hombro, el brazo o la pelvis pero luego todo el cuerpo. La actriz italiana resultó muy enfática en que no se buscaran movimientos estéticos sino aquéllos que verazmente respondieran a los estímulos vocales.

El quinto ejercicio consistió en la enseñanza y fijación cuidadosos de una canción muy simple: “Verde, verde es todo lo que visto; verde, verde, llevo todo yo, por eso amo todo lo que es verde, porque mi novio es un cazador.” Porque luego se harían juegos vocales con ella.

El sexto ejercicio se trataba de seguir con la voz, la mano de un compañero. La idea era ir soltando la voz con sus posibilidades, a través de un estímulo físico como la mano del compañero que podía indicar elevar el volumen o bajarlo, o hacer diversas evoluciones.

El séptimo ejercicio inició andando por el espacio comenzar a jugar con la velocidad de la canción “Verde, verde”, sin perder la melodía. La canción se va pasando de compañero a compañero mediante un ligero toque físico. Se hace un canon⁹ con el

⁹ Composición musical polifónica en la que van entrando sucesivamente voces o instrumentos, repitiendo el canto o la melodía anterior. Auge, 1951: 651.

canto “Verde, verde” seguidamente, se le pedirá a un alumno ser director coral y jugar con este canto en varias velocidades y volúmenes. Esto es para ir desarrollando el sentido de melodía, de cadencia, de oído para entrar a tiempo y para aprender a ir trabajando en una línea, pese a que los demás compañeros canten otra cosa, además, un canon siempre promueve un ambiente de ludismo.

El octavo ejercicio se trató de ir estructurando más el juego de la voz a través de un estímulo físico, pues ahora se seguía la mano del compañero con la voz pero ésta únicamente se acercaba o alejaba de la boca del que emitía la voz para que ésta adquiriera un volumen bajo o alto, respectivamente. El compañero emisor, únicamente pronunciaba la letra “m”, durante las distintas etapas.

Durante el noveno ejercicio, se le pidió al grupo colocarse en círculo y en dirección a alguien dentro del mismo, alumno por alumno, hacía una emanación de la voz con el vocablo, “m-a”. Partiendo de lo más bajo en volumen con la “m” hasta crecer lo máximo en la “a” y luego ir bajando gradualmente el volumen con la “m”. Se acompaña este ejercicio con el cuerpo, abriendo los brazos conforme el volumen se va elevando. Este ejercicio facilita la proyección vocal al contar con un objetivo claro, a la par de sustentarse en un movimiento físico que contribuye en gran medida, a una muy buena emisión.

Al final del día se cantó una canción previamente solicitada al momento de la inscripción al taller.

Segunda sesión:

El segundo día inició con el estipulado recorrido del espacio recordando la respiración, observando la colocación del peso, balance y ritmo cardiaco.

El segundo ejercicio fue repetir el hecho de sentir cómo la respiración dilatada expande las costillas en la espalda y abdomen, nunca hombros ni pecho; cabe mencionar que para sentir esta expansión en su totalidad, se ponen las manos en la espalda, recargando la pelvis en los talones y poniendo la frente en el suelo. Para hacer más profundo este conocimiento, se siente esta dilatación en la espalda de un compañero.

Para despejar las fosas nasales indica la actriz el tercer ejercicio de la sesión que consistía en el ir inspirando de un lado mientras el otro se tapa, llegar al máximo de aire, luego exhalar por la fosa que estuvo bloqueada. A través de esa misma, se vuelve a inspirar mientras la otra se tapa y luego la tapada será la que exhale e inhale. Después de unos segundos haciendo esta respiración de manera fluida, se retardó la contención del aire hasta tres tiempos. Posteriormente la actriz indicó limpiarse la nariz pues este ejercicio trabaja como ejercitador y purificador de las vías respiratorias y es necesaria la higiene.

El cuarto ejercicio consistía en recorrer el espacio mientras se inicia un juego con una pelota imaginaria de sonido. Conforme el grupo avanzaba la pelota se iba rebotando y pasando de unos a otros, lo que significaba que cada vez que tocaba una mano nueva,

emitía un sonido nuevo, desde luego, proveniente del propio alumno. Esta estrategia permite liberar el uso de la voz de un sentido de solemnidad innecesario que podría limitar una adecuada exploración y como todos los miembros del grupo lo hacen al mismo tiempo, no se da el fenómeno de la inhibición.

El quinto ejercicio fue una variación del juego vocal siguiendo el estímulo de la mano de un compañero, pero esta vez, se sugiere jugar con la voz, dejando al cuerpo expresarse, moverse o dilatarse sin dejar de prestar atención a los resonadores que se están indicando con la mano del compañero. Podía ser que el compañero que dirige el ejercicio además de trabajar con los distintos resonadores, también haga uso de la línea del volumen y mueva su mano de arriba hacia abajo y de atrás hacia delante. Aquí se va comprometiendo más el equilibrio y la unión entre la voz y el cuerpo.

El sexto ejercicio fue para abrir el canal de proyección vocal, que no es el del canto, probando viajar del registro más bajo al más agudo, sin involucrar a la garganta, buscando hacer resonar la cabeza, con mucho aire, sentados cómodamente pero con la espalda recta. Se inició con una “m” y al ir subiendo el registro, que se buscaba el que se volviera una “a”. La laringe se debía dejar abierta para que el aire circulara bien.

Tercera sesión:

La tercera sesión comenzó, despertando los músculos del cuerpo con movimientos de calentamiento circulares desde los tobillos hasta el cuello. Luego relajar, sacudiéndose del todo, incluso los labios y la voz haciendo un ruido de cohecito.

Para el segundo ejercicio, en círculo, se repitió el ejercicio de regalarnos el sonido “m-a” de menos a más, integrando que al ir elevando el volumen, se fuera abriendo en el rostro una sonrisa, porque así es como el sonido se va haciendo orgánico y el cuerpo ayuda aún más al mismo y no sólo eso, sino que el hecho de la sonrisa, facilita la imagen psicológica de dar.

Durante el tercer ejercicio, al momento de hacer una escala de registros, de graves a agudos, la actriz recomienda tener en la mente una imagen de algo que sube y baja como una brocha de pintura o un elevador; esto también con la intención de que los ejercicios vocales no se tornen mecánicos o vacíos. Además de que en el caso de la voz, el recurso de las imágenes es de lo más poderoso para hacer más efectivo el desarrollo de la misma. Siempre se recomendó el cuidar que tras algún esfuerzo significativo de la voz, se relajara el cuerpo.

El cuarto ejercicio se concentró en visualizar de manera más clara, el uso de imágenes y cuerpo para el desempeño de la voz. Alumno por alumno recorría el espacio cargando una charola imaginaria que lleva el sonido de la letra “a”, iniciando con escaso

volumen y aumentándolo gradualmente hasta alcanzar toda su potencia al llegar al otro lado, con una sonrisa.

El quinto ejercicio se dio con la finalidad de no olvidar otra de las pautas del teatro, la confianza en el otro, se indicó recargar el peso en la mano de un compañero, iniciando con la cabeza hasta las rodillas, pudiendo probar todas las partes intermedias, mas después, se aprovecha este contacto físico para explorar nuevos sitios donde apoyar el sonido y se busca mandar la voz a donde esté la mano del compañero, pues todo el cuerpo resuena y cada parte de él es susceptible de vibrar.

Cuarta sesión:

Inició con el recorrido por el espacio, con la conciencia de la colocación del peso, del balance, de la respiración y sobre todo, del ritmo en estrecha relación con nuestra respiración y ritmo cardiaco.

En círculo, se inició con la búsqueda de los resonadores clásicos y el primero que se señaló fue el de pecho (grave media) -un tip, en específico para este resonador, es que se emita el sonido “z-a” en grave hasta conseguir que vibre el pecho- y una vez ubicado, avanzar hacia alguien sosteniendo el sonido de la letra “a” colocada en esa tonalidad grave media (pecho); esto es porque el tener un objetivo claro hacia el cual dirigir la voz facilita su emisión y control, pues le da un sentido además de que al existir distancia de por medio entre los compañeros, se fomenta el sostenimiento del sonido por un cierto

periodo de tiempo. Se hace lo mismo con el resonador nasal y con el gutural, respecto del cual, Dal Pero indica que pueden existir hasta cinco posibilidades sonoras. Así mismo, dice que se debe tener cuidado de que el sonido emanado no raspe en lo más mínimo. Se busca también el resonador de cabeza que es el mismo que utilizan los vendedores ambulantes; siendo este sonido, sumamente agudo y estrepitoso. Para cada resonador, Dal Pero recomienda buscar la redondez del sonido emitido, procurando que sea hacia fuera, mas no impostado para canto.

Los registros graves profundos ameritaron el segundo ejercicio para el que la actriz fue indicando que se inhalara bastante aire y se suspirara con fuerza pero se tragara el aire y se empezaran a buscar tonos graves; con las rodillas semi-flexionadas, abiertas lateralmente, la pelvis buscando el suelo; las manos en el estómago para sentir la dilatación total del abdomen, así como para recordar de dónde vendría el sonido emitido. La pelvis y rodillas buscaban seguir la dirección de la voz que se lanzaba en picada hacia la tierra con mayor profundidad cada vez. Cuando se agotaba el aire, se respiraba nuevamente y se partía del sonido más grave alcanzado antes de que éste se agotara.

El tercer ejercicio se basó en algún texto muy fijo, es decir, por completo mecanizado y se buscó jugar con él a través de pausas, intenciones, articulación, acentos, regionalismos o cantaletas, por ejemplo: la yucateca, norteña, rusa, fresa, poblana, francesa o simplemente, trabajar por oposición a la intención natural o lógica del texto.

Todos en círculo, el cuarto ejercicio se trató de usar también con el texto, e ir probando su colocación en los diversos resonadores y sostener el sonido a lo largo del mismo; para fomentar este control, se pidió avanzar hasta un compañero.

El quinto fue el habitual canto “Verde, verde”, que se cantó una vez de manera normal, luego, interpretándolo con energía de canto de cuna, de tristeza, de seducción, de látigo, sonriente, arrastrándose por el suelo. Después, probar que un compañero guíe el cuerpo de otro como quiera y que el manipulado, saque la voz que le venga en ese momento, de acuerdo al movimiento, podrán ser emitidos infinidad de intenciones y matices. De esta manera, se puede jugar con las inflexiones en la manifestación más conocida de la música, el canto y una vez más se reconoce la utilidad del movimiento como poderoso estímulo para la emisión, incluso, con intención.

El sexto y último ejercicio del taller, consistió en un último juego con el “Verde, verde”, con un director coral voluntario, que jugó con el ritmo y el volumen.

En síntesis, los aspectos más destacados del taller fueron la respiración total (de las costillas y abdomen), las imágenes (psicológicas o físicas) a manera de estímulos para emitir la voz, el sentido del juego para no temer las exploraciones, el uso y conciencia de los resonadores, la participación del cuerpo en el acto vocal y mantener la laringe abierta para no sufrir daños.



153



12

¹¹ Dal Pero interpretando a *Juana de Arco* en *¿Dónde estaré esta noche?* Tomado de la página web de ciertos habitantes.

¹² Dal Pero exponiendo su perspectiva respecto a la obra *Las abarcas del tiempo*. 1995. Tomado de la página web de *La Prensa*. Consultada en marzo de 2006.



13



14

¹³ Dal Pero interpretando a *Lucía* en la obra *Frágil*. 2004. Tomado de *La Prensa*, cultura del 26 de marzo de 2004. Consultada en marzo del 2006.

¹⁴ Dal Pero *En la cueva del lobo*. 1998. Tomado de la página web de Teatro de los Andes.

Elementos de los creadores teatrales del siglo XX en la interpretación de Dal Pero

En esta parte de mi tesis, me dispongo a detectar y enunciar aquellos elementos músico-vocales que me parecen claros en la interpretación del Dal Pero en su personaje *¿Dónde estaré esta noche?* Este análisis es a partir de la investigación previa en capítulo anterior y con base en lo asimilado durante mi licenciatura. La razón por la que he optado por hacer este análisis se debe a que mientras más elementos se tienen, más se puede sustentar un trabajo actoral.

Stanislavski en la interpretación Dal Periana

Stanislavski procuraba la organicidad de sus actores, a través del ritmo que ofrece la respiración para que sus personajes se comportaran de manera natural y tuvieran un ritmo característico.¹⁵ El personaje encarnado por Dal Pero, cobra un ritmo de respiración distinto cada línea, acorde con el estado anímico del personaje. Es posible observar en la actriz, cómo inhala la precisa cantidad de aire para luego hablar el tiempo necesario y con los matices suficientes. Dal Pero debe tener muy en cuenta estos factores dada su instrucción en el Living Theatre que recoge y actualiza las ideas stanislavskianas.

En la primera escena, cuando *Juana* se presenta ante el señor de Boudricourt, respira con vigor y fuerza, brindándole al texto una alta velocidad indicativa de un temperamento entusiasta, contundente y joven pero muy decidido y capaz. Esta

¹⁵ Véase Stanislavski 1994: 41 y 1999: 104.

respiración le da velocidad a la escena de petición, tal como Stanislavski lo solicitaba de sus actores.

Cuando se presenta en la corte, justo durante la improvisación de jazz que realizan sus compañeros actores, su respiración se apega a su andar, que es lento y pausado, en la búsqueda del Delfín que ha sido suplantado y se encuentra camuflado en la corte; *Juana* no recibe algún apoyo, por el contrario, sólo burlas, así que se debe detener a buscar de verdad, como personaje y actriz, al Delfín. Esta es otra tarea básica impuesta por Stanislavski en *Un actor se prepara*, la de volver orgánica la acción de buscar, y como él mismo estipula, al realizar acciones físicas correctas, se generan los sentimientos adecuados y la voz responde con plena autenticidad.¹⁶ Por lo que sus preguntas y ritmo son poderosamente verosímiles.

Respecto a la inhalación necesaria de aire está de acuerdo a las sugerencias de Albright: “Una buena respiración apela a introducir aire en el pecho y estómago para que al exhalar, la presión de las costillas, arroje hasta la última porción de aire”¹⁷. Dal Pero inhala mucho aire para hacerse escuchar en medio de los cornos suizos, las gaitas y los taconazos, que sí representaban una resistencia pero también sentaban un ambiente que la exhortaba al máximo a exhalar con toda la potencia posible.

En uno de los cuadros de la escena tercera, de la batalla, cuando la actriz se trepa en una escalera y ahí arriba es herida simbólicamente, hace uso de las herramientas stanislavskianas de emplear las acciones físicas propicias para generar la voz precisa, porque estando en riesgo total, en lo más alto de la escalera, dice el “monólogo del

¹⁶ Stanislavski, 1995: 303.

¹⁷ Albright, 1968: 111.

miedo”, colgada, apenas sostenida en equilibrio precario, la voz cobra un matiz desesperado y en verdad, orgánico, pues se torna visceral.



En general, a lo largo de todas sus apariciones, marca el ritmo a través de la enunciación de sus líneas mediante una absoluta naturalidad y partiendo, más que nada del ritmo de su propio respirar y de las acciones físicas que le representan retos o apoyos, aunque, claro, siempre propicias para emitir la voz requerida.

Un poco de Craig en Dal Pero

Acorde con el tipo de actor que buscaba Craig, Dal Pero cumpliría sus expectativas, al ser una actriz plenamente consciente de los recursos con los que cuenta, como la voz, por lo que procura entrenarla con constancia e inteligencia.

Claudio ya me conocía y sabía que podía pedirme cosas vocales, entonces obviamente sí me pidió no sólo, pues, transmitir ciertas cosas a los compañeros, sino también hacer algo vocalmente¹⁹

¹⁸ Dal Pero interpretando a *Juana de Arco*, en *¿Dónde estaré esta noche?*, 2005. De la página de *Ciertos Habitantes*. Fotografía: José Jorge Carreón.

¹⁹ Herrera, 2005c: 5.

En su representación de *Juana de Arco*, Dal Pero hace gala de sus habilidades vocales desarrolladas como el uso de los resonadores y del cuerpo mismo como el más destacado de ellos e incluso, durante este proceso para la obra *¿Dónde estaré esta noche?*, desarrolló la habilidad de tocar unas notas de la armónica de cristal y en funciones, puede hacerlo con maestría.

En el montaje, es capaz de emplear el cuerpo como una herramienta dócil pero firme para poder expresar la voz o las notas anheladas.

Bernhardt y Dal Pero

Coincidió mi empezar a hacer teatro profesionalmente con mi interés por la voz (...) había descubierto un placer, había descubierto también, un canal de investigación muy, muy personal como de conocerse uno a sí mismo y entender que llegas más allá del confín de tu cuerpo físico (...) ²⁰

Dal Pero coincide rotundamente con Berhardt en cuanto a que la voz es la que establece el vínculo más directo con el espectador. ²¹

Por otra parte existe la compatibilidad de que Dal Pero sabe inflexionar las frases de sus textos para darles la más adecuada entonación y matices, tal como la diva de principios del XX, Bernhardt, señalaba como esencial. Cada emoción surge del interior de la actriz con matices muy diversos; resulta muy claro su estado anímico con cada forma de enunciar, con el ritmo que marca a través del texto. ²²

²⁰ Herrera, 2005c: 4.

²¹ Véase Bernhardt, 1946: 49 y Herrera, 2005c: 3 y 4.

²² Herrera, 2006: 1.

Comparten ambas actrices la habilidad, desarrollada, de administrar oportunamente el aire para la enunciación de sus textos. Dal Pero, es capaz de enunciar hasta diecisiete palabras perfectamente articuladas y matizadas en la escena primera, por ejemplo, donde dice mucho texto de manera veloz y que no por ser dicho así, disminuye su comprensión o legibilidad para el espectador.²³

En el único inciso donde no coinciden las dos actrices, es en el que para tener oído musical no es necesario saber de música o tocar algún instrumento, de acuerdo a Bernhardt²⁴ y para Dal Pero, la educación, aunque no formal, siempre ha sido parte clave para desarrollar sus habilidades; resultaría difícil que lograra intercalarse armoniosamente con los acordes de los ritmos impuestos por las voces o instrumentos de sus compañeros.

Sin una adecuada educación vocal, la actriz no podría cuidar tanto su voz, porque sin educación, el oído sabría cuándo intervenir pero no cuando ya se lastiman las cuerdas vocales.

Meyerhold en Dal Pero

En cuanto a la forma en que la actriz concibe la música resulta legible cuando declara:

²³ Véase Bernhardt, 1946: 61 y 62.

²⁴ Bernhardt, 1946: 59.

Concibo así la música tal vez porque por mi formación, he sido acostumbrada a que la música no es un llenativo, no es relleno, sino es un elemento del espectáculo, así como lo puede ser la danza y el vestuario.²⁵

En la escena del primer encuentro en privado del Delfín con *Juana de Arco*, aparece un instrumento, que aunque no musical, sí es sonoro, una lata con un resorte cuyo sonido es similar al del viento mismo que ayuda muy oportunamente a la actriz porque además de escuchar ese sonido y aportarle una atmósfera, le establece al espectador la naturaleza etérea y mística del “consejo” del personaje. Avanza el sonido a la par de la voz de la actriz, le sienta un “marco en el cual puede crear en libertad.”²⁶



27

En la escena de la batalla, los instrumentos que se encuentran compitiendo y apoyando a la actriz permiten hacerla explotar al máximo sus habilidades vocales de proyección, más como una vibración que un sonido, porque como indica Meyerhold, se trata de encontrar la proyección y no el volumen.²⁸

²⁵ Herrera, 2005c: 6.

²⁶ Stanislavski, 1994: 146.

²⁷ Dal Pero interpretando a *Juana de Arco* en *¿Dónde estaré esta noche?* Tomado de la página web de Teatro de Ciertos Habitantes. Fotógrafo: José Jorge Carreón.

²⁸ Meyerhold, 1994: 146.

Cuando se enfrenta a la muerte del primer inglés quien muere a causa suya, la actriz buscó una vía emotiva para expresar la fuerza arrolladora del momento para *Juana de Arco* por lo que ella encontró:

Un canto de cuna quechua que interpreta al muerto, me fijé en (...) el hecho de cantar una canción de cuna a un muerto y bueno con la desesperación que puede tener el personaje en ese momento, de haber causado la muerte de una persona.²⁹

De esta forma, la música asume la tarea que Meyerhold le otorga de expresar lo que las palabras ya no pueden. Justo igual es el caso del juicio cuando una serie de sonidos y música agregan ese valor extra a las acciones dramáticas. La armónica de cristal le da una dimensión casi mágica al personaje de *Juana*, a la actriz le permite crear un apoyo auditivo que le recuerde su fuerza y coraje interiores donde escucha la palabra de Dios.

Brecht y Dal Pero

No se presentan elementos claros en común entre la forma en que Brecht pide que los actores usaran la música, con afán educativo, racional y cómo la emplea la actriz, porque ella utiliza su voz para expresar lo emotivo en otro canal y con otras dimensiones.

No obstante, el director sí aprovecha algunos de los recursos técnicos de este creador teatral, haciendo tres rompimientos de la línea realista de la obra.

²⁹ Herrera, 2005c: 10.

Grotowski en Dal Pero

Teresa Dal Pero parece aprovechar meticulosamente algunas de las lecciones de este creador teatral, pues Grotowski indica que el actor debe enfocarse en proyectar un sonido estereofónico, es decir que provenga de la totalidad de los resonadores orgánicos y no se sepa dónde está la fuente y Dal Pero domina esta imagen, particularmente en la escena de la batalla, donde emite un grito en varias secciones, primero, repite unas notas cantadas con un simple “u” haciendo dos trecillos, agudos, luego sigue cantando pero con otro tipo de garganteo en tono agudo-medio, diciendo “hey, hey, hey”, después, emplea una tonalidad rasposa y grave para proyectar los vocablos “o-me” ocho veces y la última emisión ya empieza a adquirir un tono agudo medio que se mantiene nueve veces mientras emite una “e” con distintas figuras musicales; introduce entonces un aullido tipo piel roja que al culminar se transforma en una sílaba “ja” que se repite en tono medio veinte veces. Y es que en este elaborado grito, su cuerpo participa activamente, por ejemplo, para dar los tonos graves rasposos, se sujeta del estómago y sus rodillas se semiflexionan con cada emisión y para los últimos “ja”, emplea un giro de su tronco para lograr un efecto estereofónico y no desperdiciar una pizca de aire para proyectar, así, “el cuerpo es el que canta a través de la voz.”³⁰ Tal dominio de la voz representa imposible de ejecutarse sin entrenamiento, a grado tal que consigue rebasar los sonidos de los instrumentos ambientales, es decir, los cornos y las gaitas, de tal forma que también en esa cuestión, Dal Pero satisfaría al creador teatral en cuanto a que él solicitaba del actor hacer prodigios vocales inigualables por los espectadores.³¹

³⁰ Pavis, 2000: 145.

³¹ Véase Grotowski, 1974: 110.



32

Dal Pero, deja en claro que para semejantes proyecciones vocales, se ve obligada a realizar respiraciones totales y así aprovechar el cuerpo entero como un resonador. En la escena en que Juana se presenta al Delfín, inspirada por su Consejo, la actriz emplea una voz impostada en los resonadores de la cabeza pero apoyada en el pecho, por lo que suena grave pero con cuerpo y no atiplada. En la escena de la batalla utiliza todos los resonadores, iniciando con la cabeza, garganta, estómago y total, sólo pudiendo lograrlo, al permitir el libre flujo del aire a través de la garganta e imaginando que avanza hacia la cabeza.³³

En esta escena de la batalla, justo cuando convoca el inicio de la acción, se dispone a dar un “grito” y cuando va a dar esas notas graves y guturales, se sujeta el estómago para apoyar correctamente y proyectar bien el aire, tal como recomienda Grotowski, apretando el diafragma.³⁴ Además presiona el estómago con fuerza al doblarse hacia el frente nunca llegando a doblarse a la mitad.

³² Dal Pero interpretando a *Juana de Arco* en *¿Dónde estaré esta noche?* Tomado de la página web de Teatro de Ciertos Habitantes. Fotografía: José Jorge Carreón.

³³ Véase Grotowski, 1974: 112 y 113.

³⁴ Véase Grotowski, 1974: 120

Grotowski maneja el practicar en privado la dicción y la exploración vocal, tal como Dal Pero comparte de su propia intuición: “(me) iba a practicar la voz, estar horas a solas trabajando y experimentando...”³⁵

Dados los matices que Dal Pero aporta a cada texto, lo carga de ritmo, en la perspectiva de Grotowski quien dice que el ritmo es variación, pulsación y cambio súbito.³⁶ Por ejemplo, en medio de un texto que pronuncia la actriz cuando se convoca al ejército, le da distintos matices, cuando parece que ya encontró una intención cargada de pasión, muy potente y estruendosa, de repente, respira, haciendo una breve pausa y prosigue entonces haciendo uso de un tono persuasivo, suave y apasionado pero en un matiz más sutil y coloquial, como más privado o interno.

Por último, cuando tras la batalla, *Juana* enfrenta la muerte de un soldado inglés, la actriz procuró reaccionar y no pensar en lo agudo de las notas, ubicando la emoción y entonces, explorando con ese canto de cuna quechua, porque como decía Grotowski, que lo importante no era pensar en el aparato vocal mismo sino reaccionar con el cuerpo, siendo éste el primer vibrador y resonador.³⁷

Barba en Dal Pero

Barba indica que “la voz es una prolongación del cuerpo”³⁸ y Dal Pero expresa, como ya la cité antes que.

³⁵ Herrera, 2005c: 3.

³⁶ Véase Grotowski, 1974: 137.

³⁷ Véase Grotowski, 1974: 150.

³⁸ Barba, 1986: 79.

(...) Ya la voz era una de las cosas que me llamaba mucho la atención, era como yo había descubierto un placer, había descubierto también, un canal de investigación muy, muy personal como de conocerse uno a sí mismo y entender que llegas más allá del confín de tu cuerpo físico.³⁹

Tal parece que a esta actriz le han favorecido los años de práctica, entrenamiento y exploración vocales porque su voz se expande por el espacio a la par de su cuerpo; su voz ya ha encontrado gran parte de sus raíces en el interior de su organismo y su presencia vocal, energética y física ilumina el espacio, muy a las expectativas de Barba.

Finalmente, tal como Barba pedía de sus actores, quienes no sabían tocar los instrumentos sugeridos por él y que tuvieron que aprender a tocarlos con otro afán teatral, el de acentuar el dramatismo de las acciones y volver al instrumento una voz con sus matices y estados emotivos.⁴⁰ Dal Pero tuvo que aprender a tocar la armónica de cristal y convertir sus notas en su Consejo, sus voces. Volverla una extensión de la sabiduría interior del personaje que encarnaba, pues era la forma de darle cuerpo a lo invisible⁴¹ y así, tornar más clara la intervención divina cuando se podría pensar que estaba siendo abandonado el personaje.

En síntesis, la técnica actoral de María Teresa Dal Pero -en cuanto al uso de la voz y la música respecta- y en específico en la obra *¿Dónde estaré esta noche?* de Claudio Valdés Kuri, de acuerdo a mi perspectiva, juicio e interpretación, tomando como base la investigación del capítulo anterior de la presente tesis, reúne consejos y recursos ofrecidos por Stanislavski, Craig, la actriz Sarah Bernhardt, Meyerhold,

³⁹ Herrera, 2005c: 4.

⁴⁰ Véase Barba, 1986: 119.

⁴¹ Véase Barba, 1986: 121.

Grotowski y Barba, logrando como resultado, una interpretación memorable, a grado tal que fue merecedora del galardón a mejor actriz otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales, durante el año pasado.

A estas alturas de la historia en que tantas lecciones, técnicas y ejercicios creativos y tendientes a motivar el desarrollo, conviene hacer una síntesis consciente de todo el conocimiento legado hasta este momento. No podemos pretender que vamos a innovar e inventar una técnica actoral, pero sí podemos aprovechar lo que se ha venido diciendo y quizá en el proceso, encontremos elementos y vías nuevas para enfrentar los posibles obstáculos y desde el instante en que como individuos asimilamos la información, ya contamos con otros ojos para interpretarla y así, transformarla, enriquecerla, aprovecharla pero sobre todo, transmitirla. De ahí que haya elegido a Dal Pero para móvil de mi tesis, pues por lo visto, ella ha hecho todo esto y aún continúa explorando con toda la conciencia de que nuestro trabajo como actores y personas de teatro, nunca termina, claro, si es que buscamos la excelencia, es decir, el hacerlo en



verdad y eso implica, HACERLO.

42

⁴² Dal Pero en *Las abarcas del tiempo*. 1995. Tomada de la página web del Teatro de los Andes.