

CONCLUSIONES

Partiendo del modo en que se usa la música en la escena así como las maneras en las que efectivamente le puede influir al actor y al espectador, debido a que “un estímulo sonoro, musical, es percibido simultáneamente por el sistema auditivo, por el sistema táctil, por el plexo solar y por receptores articulares y musculares”¹, provocando una reacción orgánica que fomenta la creatividad y el desempeño. Permite sensibilizar al actor en cuanto a que afecta los nervios y modifica los estados anímicos; y al espectador, le permite crear un vínculo estrecho con la realidad escénica, más allá de la famosa cuarta pared, porque “con la música, ganas coherencia o enlazas una realidad con otra.”²

La música ha estado presente a lo largo de la historia pero respecto al teatro –no puedo evitar preponderar esta relación ya que es la línea de trabajo de este estudio- iniciaron ambas disciplinas casi de la mano. En palabras de Gouhier, esto se leería de la siguiente manera: “Tanto en Occidente como en Oriente, el teatro nació de la música: ésta es esencial al drama.”³

Los países occidentales, a lo largo de sus periodos históricos han venido empleando la música en el teatro, como divertimento, acompañamiento o agente intensificador de la acción dramática. Siendo el clímax de este uso la ópera que inició en el barroco y aún permanece el siglo XXI. Tan en boga se mantenía a finales del siglo XIX y principios del XX que Stanislavski –el padre del realismo teatral y uno de los grandes creadores teatrales- empezó a dirigir a los actores y cantantes de ópera e

¹ Benenzon, 2000: 35.

² Campbell, 1993: 11.

³ Gouhier, 1965: 147.

incluso, reconocía la música con esa perspectiva de cómo potenciaba el dramatismo escénico: “(...) ¡Y los muros de prejuicios! En el punto culminante de la introducción musical, su desesperación fundiéndose con el grito de dolor de la música (...)”⁴. Así mismo, a sus actores les recomendaba partir de su ritmo natural interno para la mayor verosimilitud de sus personajes, así como buscarles una voz auténticamente orgánica y propia.

Stanislavski no fue el único que se ocupó del asunto del ritmo, de la música o la voz en el actor, también otros creadores teatrales, cuya primordial tarea fue la de rehacer el teatro, comenzaron a dictar recomendaciones para el uso de la música y la voz en los aspirantes actores y alumnos suyos para que crecieran y maduraran en la profesión con todo este nuevo manejo de herramientas y recursos, en pocas palabras, con el tipo de entrenamiento que cada uno proponía. Entre los creadores con que la historia del teatro tuvo el honor de contar, menciono a los que más herramientas ofrecen al actor para el dominio y autoconocimiento de su voz; éstos son: Craig, la actriz Sarah Bernhardt, Meyerhold, Brecht, Grotowski y Barba. Los más prolijos en cuanto a sus consejos fueron los dos últimos y Meyerhold quien dice: “Considero mi formación musical como base de mi labor como director teatral.”⁵

Grotowski y Barba por su parte, dedican capítulos enteros de sus textos al asunto de la voz y la música en el actor y la escena.

El tercer capítulo aborda la cuestión del montaje en sí, es decir, *¿Dónde estaré esta noche?*, para otorgarle al lector una perspectiva de su temática que versa en torno a la vida *Juana de Arco*, en los últimos años de su vida. Ofrecí un resumen del

⁴ Stanislavski, 1994: 232.

⁵ Meyerhold, 1994: 214.

argumento y de la parte histórica del mismo, así como un poco de la vida creativa implícita en el montaje, es decir, el director –Claudio Valdés Kuri- y su trayectoria, a la vez que brindé información en cuanto su visión de *Juana de Arco*, al percibirla como un líder de opinión, como un ejemplo claro de que todo parte de la convicción, de la fe, dejando esta obra como lección que si logra el hombre desembarazarse de sus infinitos miedos, no existe proeza infranqueable, aún cuando el final pareciera infeliz, en realidad, es el punto de origen, la santa vuelve a su creador, a sus “voces”, a su destino real y final. La obra recibió varias críticas favorables.

El cuarto capítulo se ocupa de la actriz que tan afortunadamente encarnó al personaje de *Juana de Arco*, María Teresa Dal Pero; actriz italiana que es parte del grupo Teatro de los Andes, en Bolivia y que formó parte del equipo de Kuri, Teatro de Ciertos Habitantes, durante el periodo de 2004 y 2005 con esta maravillosa obra, por la que recibió un galardón a mejor actriz en el año 2004.

Abordé un poco de su trayectoria, de su técnica y a través de ese recorrido, justifico mi interés por analizar detenidamente cómo en un actor el uso de la música y la voz puede resultar crucial para dar los efectos anhelados, pues en este caso, en un papel tan complicado y demandante como éste, *Juana de Arco*, sólo un dominio extraordinario de la voz y de la música podría otorgar esa sensación supra-terrenal.

Para el análisis de su técnica, me respaldé en la investigación del segundo capítulo a manera de parámetro que ejemplificara desglosadamente cómo ella toma esos recursos de los grandes creadores teatrales para obtener como producto ese prodigio interpretativo.

La razón por la que elegí estudiar el caso de esta actriz y su relación con la música y la voz escénicas surgió como un eco de mi inquietud profesional por hallar algún tipo de estímulo eficaz o vía expresiva que lograra traspasar y tocar al espectador. El sonido puede lograr todo eso y el manejo y entrenamiento del mismo, resultan cruciales para ser un actor completo, capaz de “... manifestar en toda su amplitud el mundo de nuestra alma.”⁶

⁶ Meyerhold, 1994: 146.