*Pensar La voz – una perspectiva actoral**

***Ingrid Pelicori*

Resumo

A atriz percorre sua trajetória vocal refletindo sobre os diversos aspectos da relação do ator com a palavra, o texto, a voz, a escuta e o personagem. Advinda da prática, esta reflexão apresenta a organicidade da vocalidade como som e como escuta. Pensa o dizer do ator e a voz como instrumento.

Palavras-chave: ator – voz – palabra – personagem

Abstract

The actress runs her vocal career reflecting on the various aspects actor's relationship with the word, the text, the voice, the listening and the character. Coming from the practice, this reflection presents the organic voicing as sound and as listening. She considers the actor's speech and the voice as an instrument.

keywords: actor - voice - word - character

* Publicado originalmente em PELICORI, Ingrid. Pensar la voz, una perspectiva actoral. In: BANEAS, Cristina (org.). Caligrafia de la voz. Buenos Aires: Leviatán, 2007.

**Atriz, tem uma carreira contínua em teatro, cinema e televisão, tendo sido premiada inúmeras vezes. Licenciada em Psicologia (UBA, 1984), tradutora e dramaturga.

*Lo real es el misterio del cuerpo
Que habla Lacan
"El habla('...') es la relación de
Todas las relaciones"
Heidegger*

El ser humano tiene un cuerpo que habla. Tiene Voz.

Privado de la certidumbre, la rigidez y la universalidad del instinto, el ser humano tiene un cuerpo atravesado por el lenguaje; un cuerpo que es fundamentalmente un espacio expresivo donde se anudan significaciones. Un cuerpo que habla e es hablado.

Pero "El hombre no eres el animal que posee el lenguaje sino más bien el animal que está privado del lenguaje y por ello debe recibirlo desde el exterior." (G. Agamben)

El hombre recibe el lenguaje a través de la voz. Y sólo a medida que adquiere el lenguaje, despliega una voz.

La voz es, entonces, vehículo del lenguaje, de la significación: está habitada por el sentido.

Y sin embargo se juega allí algo más. Un sonido. Una música. Es lo que permanece como misterio en el cuerpo que habla, lo que resiste a la significación, una "vibración de lo real" que no llega a ser discurso, que no se puede inscribir, que nos emociona porque no la comprendemos.

Y este sonido, es un sonido modulado por la experiencia: es la música del paisaje interior. En la voz, la experiencia "hace sonido".

Ahora bien, la experiencia supone siempre un sujeto. Así, en la voz se revela una subjetividad, hay otro que viene al encuentro, que se hace presente. La voz es, fundamentalmente, presencia del otro. Comunión además de comunicación.

Resumiendo: la voz supone un gesto fonético que produce un sonido habitado por el sentido, modulado por la experiencia, donde el lenguaje está "invadido de presencia"* y en el que se revela una subjetividad.

El actor y la voz

Me interesaba reunir en una especie de "definición" estos distintos aspectos de la voz para reflexionar sobre cómo se desarrollan en el trabajo del actor, cómo pueden recibir una atención por separado, un entrenamiento específico, aunque siempre se den juntos y articulados.

Hay todo un plano del trabajo del actor que se juega en el terreno de la voz, se sea más o menos consciente de sus procedimientos y sus efectos.

Es sabido que la voz tiene un gran poder emocional y evocativo, un poder de encantamiento, de sugestión, una capacidad para calmar, arrullar, erotizar, irritar.

La voz tiene poderes mágicos porque está en contacto con el misterio. Es manifestación del ser íntimo, y vínculo primordial con los otros.

Hay un espacio de dentro y un espacio de fuera u la voz está en el medio. Es un entre. Entre lo interior y lo exterior. Y también entre lo inteligente y lo sensible; entre lo corpóreo y lo incorpóreo; entre la naturaleza y la cultura; u por qué no, entre lo humano y lo divino.

La voz: sonido, sentido, subjetividad

Para pensar cómo juegan dimensiones en el trabajo del actor, voy a discriminar los siguientes aspectos:

- a) La voz como instrumento. Aspectos técnicos.
 - b) La voz y la palabra, el decir.
 - c) La voz y el personaje.
-
- a) La voz como instrumento

*La voz también es un cuerpo: y una
textura sonora: donde la voz nada dice
porque es eso: irreducible: real:*
Alejandro Sacchetti

(...) la materia corporal: habitada por lo inaudito: se pone en vibración: se inmaterializa:
Alain Didier Weill

La voz es sonido. Tiene una cualidad de canción. La producción de ese sonido, esa música, como en cualquier instrumento musical, implica un universo de problemas técnicos donde entran en juego las condiciones materiales, estructurales, el adiestramiento específico, la adquisición de hábitos. Hablo de la voz en su materialidad.

Aquí está en juego el cuerpo (la voz es parte del cuerpo), lo que ha sido dado en tanto naturaleza, y todos los entrenamientos para adquirir nuevos usos del propio cuerpo, en particular del aparato fonador, es decir lo relativo a la respiración, la relajación, etc. Es el trabajo sobre la calidad musical de la voz, su color, su timbre, su temperatura, su vibración.

En definitiva, es ese fondo oscuro, contra el que se erige la claridad de lenguaje, y que remite a la naturaleza enigmática del propio cuerpo.

El actor su voz en el trabajo (especialmente en el teatro), y suele entrenarla para poder disponer de ella como elemento expresivo: dúctil, permeable a los matices, a la intensidad, y capaz de ser usada y abusada sin fatigarse o lastimarse demasiado.

Mi experiencia personal en este terreno ha significado un larguísimo recorrido por foniatras, maestros de canto, experimentadores de la voz. Lo más difícil para mí ha sido no tanto aprender a respirar, a relajar, a utilizar los resonadores (todo lo cual es difícil, agravado por las múltiples y contradictorias escuelas), sino reconocer las particularidades de mi instrumento, de mis tendencias (deseables e indeseables), mis limitaciones y mis posibilidades.

Todo empieza mucho antes; quizás en el Collegium Musicum a los 6 ó 7 años, donde la profesora me cantaba al oído para ayudarme a afinar. Pocos años después, comencé estudios de guitarra, pero mis dificultades para cantar (especialmente la molestia en la garganta, la rápida fatiga) le quitaban toda la gracia a la tarea.

En mis tiempos de estudiante de teatro, muy pronto empecé a recibir opiniones sobre mi voz. Que tenía que trabajarla. Que era linda, especial. Que era un poco nasal. Que era más bien de garganta. Que en el grito se estrangulaba. Y muchos etcéteras. Para bien o para mal, siempre se decía algo sobre mi voz.

Así que tempranamente me dirigí al foniatra, luego a diversos profesores de canto, donde seguí escuchando las más variadas cosas sobre mi voz, sus problemas y sus posibles soluciones. Cuando Vocalizaba, por ejemplo, yo sentía que me costaba a afinar. Pero me decían que tenía mucho oído. Sólo que tenía el pasaje muy abajo, o sea que estaba enseguida arrojada a una zona de incomodidad. Que tenía un lindo timbre. Que tenía la voz pesada. Que tenía que cantarla mucho para que pudiera fluir.

Mi confusión iba en aumento, pero en la recorrida se iba organizando un oscuro saber del cuerpo.

Después vinieron los personajes y los teatros que exigían que la voz corriera, fluyera, sin forzarla, y que eventualmente pudiera gritar sin quedarme muda, y que los largos ensayos o funciones no me dejaran con la garganta agotada.

Enseñan los maestros, enseña el tiempo, y enseñan los escenarios. Yo no fui “discípula” de una escuela. Probé todo lo que se me presentó, algunas técnicas las entrené largos tiempos y fui dejando que el cuerpo seleccionara, organizara lo que le era útil.

En este recorrido intervinieron por supuesto diversos métodos de entrenamiento físico (tipos de respiración, relajación, molde de la boca, resonadores), como también ejercitación a partir de imágenes (por ejemplo, al vocalizar, investigar las calidades de sonido, como metal, terciopelo, bostezo; o trabajar el sonido a partir de imágenes: el sol, la luna, la ópera, la borrachera; jugar con distintos modos de arrojar el sonido: hacia abajo por adentro, y por afuera; hablar o cantar desde la cabeza, desde el plexo o desde la pelvis.) es decir, se trataba de abrir posibilidades, de entrenar todo lo que pudiera enriquecer el instrumento y volverlo más apto para una expresión variada, sutil y profunda, o sea para una música más compleja y expresiva.

Un tema complicado para mí fue aceptar mi voz, su timbre. Al principio, tal vez por sentir que no era adecuada para los personajes de damita joven que me daban, me costaba abrirla con plenitud. Luego, a lo largo

de los años, sentí muchas veces que mi voz no era adecuada al personaje y trabajé a menudo con colocaciones especiales. Pero en estos casos posteriores había una decisión asumida, a conciencia, y yo ya disponía de recursos técnicos que me permitían hacerlo.

b) La voz y la palabra. El decir

Cada vez que se habla se escribe (...) y esa escritura inconciente utiliza entre otros recursos musicales

Pablo Garrofe

... intento devolver su antigua eficacia mágica su eficacia hechizante integral al lenguaje del habla cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado

A. Artaud

Este aspecto, por supuesto, incluye el anterior. Esa música que es la voz, pura presencia de sonidos, se muestra ahora en relación con el lenguaje, con el sentido. Es el contenido lo que da forma (informa) a la voz.

Personalmente, me sentí siempre atraída por la cuestión del decir; esto ese, lo que le hace la voz a la palabra, cómo la revela, la desoculta, la ilumina, permite que el sentido fulgure.

Pero la voz es también la posibilidad de penetrar en la palabra y ofrecer su misterio, su espesor, sus oscuras huellas, su reminiscencia. Y porque ofrece el misterio de las palabras, ofrece también su sombra, lo que la palabra vela, el enigma del silencio. En la voz se inscribe también todo lo no dicho, incluso lo que nunca podría decirse. Y se inscribe como ritmo, como temperatura, como aire que baila. Algo queda latiendo entre el sentido y el enigma.

En el trabajo del actor, para prescindir por ahora del problema del personaje, voy a ceñirme a la cuestión del decir, a la relación con la palabra. Por supuesto, para decir, lo primero es comprender –“oír lo que dice lo escrito (Gadamer)”–. Y mantenerse en proximidad con lo comprendido, implicarse en la palabra dicha.

Decir también es tocar. Al otro. A los límites del lenguaje.

Tu desde siempre una gran fascinación por la poesía. Y desde que tengo uso de razón, me encantó decirla en voz alta, y también escuchar decirla a otros.

Curiosamente, el primer dinero que gané como actriz, fue leyendo en la presentación de un libro de poesías (hace muchísimos años, cuando se pagaba por estas cosas). Pero para esa altura ya me había pasado mucho tiempo aprendiendo poesías de memoria y jugando con los sonidos, con los ritmos, los tonos, los diversos modos de darle cuerpo y volumen al sentido.

En mis tiempos de cursos y talleres, presté mucha atención a todos los ejercicios que pudieran ayudar a desarrollar este aspecto. Uno puede suponer que en el decir basta con ser “espontáneo” o “sincero”. Pero creo que cuantos más recursos tengamos explorados, esa espontaneidad y sinceridad (fundamentales, por cierto) serán tanto más ricas, complejas y profundas. Y más interesante la relación entre sonido y sentido.

Quiero ser más clara. Pongo el siguiente ejemplo: toda la experimentación que puede hacerse alrededor de los modos de decir (como trabajar sobre el ritmo de canciones, investigar el impulso en la voz, jugar parodiando maneras de hablar, etc, etc.) pueden ser útiles, no para manipular la expresión sino para liberar posibilidades y ampliar el registro de la “sinceridad” y la “espontaneidad”.

O en todo caso, la verdadera sinceridad del decir reside en su poder de revelación – revelación de sí y del mundo –; “que lo dicho esté allí de un modo más esencial” (Gadamer).

Cuando se puede habitar la palabra, ser caja de resonancia de su música; y decir encuentra su tono, su vibración ideal, se produce concordancia de uno consigo mismo y con lo otro, la reunión con el misterio que somos. Y de ahí deriva fundamentalmente el poder emocional del decir. Para el que escucha y para el que dice. Porque hay una emoción que genera el propio decir en el que dice.

Todos hemos pasado por la experiencia de decir por fin algo largamente rumiado, y recién en el decir, en la puesta en voz, se precipita la respuesta emocional. En ese decir una palabra plena que articula una verdad, la voz está en diálogo con el corazón.

En el trabajo del actor, se puede entrenar esa facultad de conexión íntima con la palabra, esa escucha atenta y sutil a todas las resonancias y vibraciones que nos produce. Y permitir que la voz las recoja y las asuma. Esto es: ofrecerse para que la palabra sea más plena, para que diga más profundamente. Y en este ofrecimiento hay un enorme placer: es cuando la voz no va detrás de la palabra, ni por delante, ni al costado. Sino adentro. Como una posesión. Una voz que nace de las profundidades, y abreva en el secreto de silencio. Una

voz que mastica la palabra, la acaricia, le baila adentro descubriéndole su ritmo, su forma. Como si la palabra misma fuera un instrumento al que se hace sonar, vibrar, cantar.

La palabra ficha “antes que concepto es un acontecimiento que capta mi cuerpo. La palabra se abre camino en mi cuerpo. La palabra se nos da en persona, en carne y hueso” (Merleau Ponty)

c) La voz y el personaje

El sentido de la palabra es, ante todo, el aspecto que toma en una experiencia humana

Merleau Ponty

Si nombramos a la nada, ésta se iluminará con la luz del ser

Octavio Paz

Se suele decir que la voz es el espejo del alma. Allí, lo inasible de nuestro ser se inscribe y deja su huella.

“La palabra dicha no significa solo por la palabra misma, sino también por el acento, el tono, el gesto. Y este suplemento de sentido revela no ya los pensamientos del que habla sino la fuente de sus pensamientos y su manera de ser fundamental.” (Merleau Ponty)

La voz es fundamentalmente revelación de la subjetividad. Así, cada voz nos cuenta una historia.

Para el actor, en el proceso de crear un personaje, todo lo que se imagina, lo que se pone en funcionamiento a partir de la imaginación, deja su huella en la voz y en la manera de hablar. Por supuesto, en este proceso interviene la observación, y por qué no, cierta dosis de imitación (en definitiva en la imitación lo que juega es un gran identificación. Y en una muy buena imitación, el imitador está tomado, habitado por algo esencial del imitado. Es decir: la identificación es enorme).

La voz, en tanto música, genera reminiscencia. Tiene memoria, guarda recuerdos. Su timbre, su ritmo, su clima. Además, los modos de hablar muestran su huella psicológica social. En la voz se oye la inteligencia y la sensibilidad. En la voz se expresa una visión del mundo.

En algún sentido, eso es un personaje: una visión del mundo. Ésta impregna y modela la materia: el cuerpo, la voz. Cuando nuestro cuerpo capta esa visión del mundo, el esquema corporal se ordena de otra manera, y por lo tanto también la voz.

En el trabajo sobre el personaje, la voz muchas veces “aparece” casi como un efecto inconsciente del trabajo de imaginación e identificación y sugestión. Pero también puede ocurrir (y en mi experiencia ha ocurrido a menudo) que uno “elija” una voz. Lo cual implica dos grandes desafíos.

–En primer lugar, la cuestión técnica tanto en el sentido de no dañar el instrumento, como en cuanto a la capacidad de encarnar, de sostener esa voz con organicidad, de instalarse en ella.

–En segundo lugar, la elección misma de cierto timbre de voz o modo de hablar: esto es, qué voz se elige y porqué, como contribuye a lo que se está contando, cómo entra en el estilo o la poética del espectáculo. Puede ser una voz que subraye algún rasgo del personaje, o al contrario, una voz que contradiga algo. Y en ambos casos, qué sentido tiene. Por supuesto, en un proceso creativo (al menos en mi experiencia) esto no se plantea en términos tan concientes y racionales, pero de algún modo está en juego. No se trata de ser racionales. Y no se trata de ser arbitrarios. Se trata de la creatividad, en definitiva, para la que no hay recetas pero puede haber reflexión.

A la vez, más allá del efecto que produce la elección de una cierta voz en la totalidad de un espectáculo o lo que le genera al espectador cuando la escucha, está el efecto que genera en el mismo actor de producir esa voz (el juego de imaginación necesario para producirla y convertida en un nuevo hábito) y el efecto de escucharse y sentirse hablando con esa voz. Porque no sólo imagino una voz, sino que imagino desde esa voz. Me abro a un saber que está en la voz.

En mi experiencia, a veces, fue en cierto rasgo psicológico lo que me despertó la necesidad de trabajar la voz de determinado modo. Por ejemplo, en Laura Wifield de El zoo de Cristal, que es un personaje muy vulnerable, frágil y de una timidez enfermiza, trabajé con una voz estrangulada, que de pronto podía destemplarse, y con una respiración a veces entrecortada, con una suerte de suspiros de ahogo que por momentos derivaban en una especie de risa. Se trataba de encontrar en la voz ese gesto oprimido, lo que no termina de sosegar en la palabra (Derrida).

A veces fue un rasgo social –no imitativo sino conceptual– lo que disparó la “elección” de las voces. En

Decadencia, yo hacía dos personajes alternadamente, sin cambio de vestuario ni de peinado; sólo se diferenciaban por la voz, la manera de hablar y el comportamiento corporal. Un personaje era de clase muy alta, allí trabajaba sobre el acento reconocible de nuestras clases altas –el asunto del acento era algo tematizado en el texto– pero a la vez trabajaba sobre una textura aterciopelada de la voz, los graves profundos (algo que no se asocia con clase alta si no más bien con cierta sensualidad, que no fue buscada expresamente pero que era muy apropiada); en realidad esta textura apareció al trabajar un cuerpo expandido, relajado, muy cómodo en la vida, dueño de espacios enormes, regodeado en lo bello. Para el otro personaje, que era una especie de nueva rica, trabajamos sobre los tonos agudos, casi chillones, y con un cuerpo más comprimido, tenso, apretado: como la garganta.

Cuando digo “elegir” una voz, lo hago para indicar que hay allí una cierta decisión y una atención específica al tema. Por supuesto se trata más bien de encontrar esa voz, ser elegido por ella en la medida en que el cuerpo “se deja penetrar por una nueva significación” ** y asume el mundo que ella expresa.

En la creación del personaje “la técnica es la madera y sólo debe verse el fuego” (Eugenio Barba).

Al asumir esa visión del mundo –que es el personaje– mi voz podrá encontrar la vibración adecuada para dar cuenta de ella. Y a la vez –y es una de las paradojas del trabajo del actor– algo profundo de mi propio ser se expresa allí. O mejor, se expresa mi profundidad. Esto es: ese extraño, esos extraños que me habitan.

Porque esta “creación” de personaje es también “expresión” del ser del actor, de una posibilidad de su ser. (Dice Lacan: “sólo el hombre es capaz de engañar por medio de la verdad”.)

El actor nunca desaparece por completo detrás del personaje. Y está bien que así sea, ya que el público va a “ver representar”, a celebrar la pura posibilidad de actuar, es testigo del acto creador. El actor se vela y se devela. Y él mismo no sabe qué revela.

Citando a Peter Brook: “El actor no debe sólo revelar lo que comprende: debe llevar el misterio de su papel a su propio nivel personal y dejar que resuene en él, que vibre en todo aquello a lo cual él jamás podría acceder por su propia cuenta.”

Otra manera de decir lo mismo es (acá sigo a Guillermo Macchi): el actor no interpreta al personaje sino que el personaje interpreta al actor. El actor dice un texto. Y al decirlo, lo pone en escena. Y, entonces, el texto lo pone en escena a él. Porque el decir es inagotable, el enunciado nunca puede decir todo lo que hay que decir. Su decir siempre va a ser un recorte, –una particular escritura– y por lo tanto el recorte que “elija” va a estar hablando de su subjetividad. De sus propias voces. De su irreductible voz, la que expresa su más íntimo secreto, como presencia humana, acontecimiento misterioso, más allá y más acá de todos los significados.

Referências

Los libros que consulté –y en algunos casos cité– son:

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

BROOK, Peter. *Provocaciones*. Buenos Aires: Fausto, 1992.

CACCIARI, Massimo. *El hacer del canto*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

DERRIDA, Jacques. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Barcelona: Anthropos, 1989.

DIDIER-WEILL, Alian. *Invocaciones*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1999.

GADAMER, Hans Georg. *Arte y verdade de la palabra*. Barcelona: Paidós, 2007.

GARROFE, Pablo. *Lacan, entre el arte y la ideología (El nudo de la letra la música y la voz)*. Buenos Aires: Buenos Aires Libros, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

SACCHETTI, Alejandro. *El párpado del oído*. Letra Viva, 2004.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 2012.