



La voz como recurso dramático en *off*. Innovaciones del teatro en el Instituto Di Tella 1969. Entrevista a Betty Elizalde.

Josefina Vargas Fonseca
(Universidad Nacional de Córdoba)

Nos encontramos con Betty Elizalde para indagar sobre su participación en la obra de teatro *Blancanieves y los siete pecados capitales* (1969), junto a la, por entonces, reciente formación Les Luthiers. La obra se puso en escena en el Instituto Di Tella de la calle Florida al 900. *Blancanieves...* era sin duda una propuesta innovadora que vale la pena rescatar para mirar en perspectiva sus efectos.

-¿Cómo y cuándo la convocaron para participar junto a Les Luthiers en la obra *Blancanieves y los siete pecados capitales*?

- Todas las actividades que se desarrollaban en el Di Tella, con variadas propuestas de experimentación, habían ganado un público multitudinario que concurría y participaba de los eventos. En esa época (1969-1970), hacía tiempo que integrábamos un grupo importante de artistas; además, éramos amigos y compartíamos reuniones y encuentros con diferentes personas de nuestro entorno y de un ámbito social amplio, no solo del arte. Entre nosotros existían, sin embargo, grandes divergencias referidas a las presentaciones realizadas en el Instituto Di Tella. Cuando se empezó a gestar la idea de realizar *Blancanieves...*, yo ya había cursado el Instituto ISER y compartía con Marcos Mudstock un programa de radio por la noche. Esa circunstancia hizo que Mudstock me propusiera encarnar el personaje de *Blancanieves* en los fragmentos asignados a la voz en *off* en diálogo con él, que desempeñaba el papel del Analista.

- ¿La propuesta artística tuvo requerimientos especiales? ¿Era un trabajo individual sobre *su* voz o debía participar de estrategias propuestas para esa obra? ¿Quién dirigió esa participación?



- Se empezó a organizar el elenco y nos dedicamos a ensayar los fragmentos *en off* para la obra. Se iban considerando las sugerencias en el ámbito del grupo. En realidad, mi participación dependía de los acuerdos con Marcos Mudstok, con quien teníamos una relación profesional muy buena. Podíamos coordinar situaciones, o luego variarlas según se iban viendo los efectos dentro de la puesta. No había un director, sino era más bien un trabajo grupal.

- ¿Conserva hoy algún registro escrito con indicaciones sobre esa obra? ¿Realizaba usted inscripciones en un libreto personal? ¿De qué manera lo hacía? ¿Sería posible disponerl de ese material para la investigación?

- Dentro del texto no. Hacíamos pocos registros, ya que la participación estaba muy marcada por nuestras prácticas en el programa de radio. Eran sobre todo ocurrencias sugeridas por el diálogo que teníamos, y con los gestos íbamos marcando los efectos de acuerdo con la interpretación. Existe una grabación de audio que conserva Carlos Nuñez Cortés y me lo ha ofrecido. Es una grabación original, rústica.

- ¿Qué aspectos de su voz le parecieron funcionales, más adecuados, como rasgos de aplicación a las intervenciones marcadas en la obra? ¿Cómo pensó las maneras de modular su voz y adecuarla a a las situaciones de la obra?

-Cuando me convocó Mudstok, yo ya tenía algunos estudios de teatro. Había estudiado con Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo, conocía a Hedy Crilla y otros. Con la preparación actoral encarábamos las situaciones con distintos recursos de intervención dentro del contexto de la puesta.

-¿Qué conocimientos tenía, por aquellos años, sobre la obra de Antonin Artaud... de sus producciones radiales? ¿Del "Teatro de la Crueldad"? Le fue útil para su participación, por aquellos días?

-En este caso no se tuvo en cuenta un enfoque especial, sino las oportunidades que la obra brinda para la adecuación del personaje.



-¿Podría destacar algunos nombres que, en su formación, le sirvieron de modelos de voz? En especial en Argentina?

-Por ejemplo, ha sido relevante la figura de Hugo Guerrero Marthineitz y otros locutores que en ese tiempo intentaban crear distintos estilos en la radio.

-¿De qué manera pudo evaluar su participación en las distintas representaciones en Instituto Di Tella? Podría recordar algunas observaciones de las puestas?

-He referido que la gente que participaba de las actividades en el Instituto Di Tella era numerosa, muy motivada por la novedad y apoyaba las distintas expresiones artísticas con diversidad de criterios y aceptación. No podría hablar de obras en particular.

-¿Qué señalamientos le hicieron después de las representaciones?¿Estima que la recepción de su voz fue determinando cambios en sucesivas puestas? Si decidió modificar efectos, ¿cuáles fueron y por qué?

- La representación de la obra tuvo una enorme aceptación del público ya que colmaba el salón y se agotaban las entradas. Desde su estreno en agosto del 69, con el horario del espectáculo entre 20.30 y 21 hs y duraba algo más de una hora. A continuación tenía lugar el espectáculo *Anastasia querida*, con Nacha Guevara. *Blancanieves...* fue la única obra de teatro del grupo Les Luthiers y, luego de ese ciclo, nunca más se volvió a representar.

- ¿Cuál era la ubicación desde donde emitía su parlamento? ¿Con qué recursos contaba para ello? ¿La asistían los técnicos en sonido?

- Teníamos un lugar ubicado al fondo de la escena, fuera de la vista del público, desde donde se desarrollaba la locución. Desde allí, coordinábamos la actuación; de acuerdo a los efectos que se producían íbamos modificando algunos detalles a medida que transcurrían las puestas. En el escenario principal, se ubicaban *Les Luthiers* con los instrumentos y los otros personajes. No teníamos más que un espacio como el de la radio. Sin otros recursos especiales.



**-¿Cómo contribuyó con su voz a los efectos humorísticos del libreto?
¿Podría precisar algunos ejemplos notables?**

- No podría precisar detalles en especial fuera de lo general que se ha dicho. Con los testimonios de la entrevista podemos apreciar el protagonismo que tiene en la obra el empleo de la voz. Una experiencia fundamental que recuerda a Leonardo da Vinci: "...Oh, matemáticos, arrojar luz sobre este error". El espíritu no tiene voz, porque donde hay una voz que es un cuerpo, y donde hay un espacio del cuerpo está ocupado, y esto impide que el ojo de ver lo que se coloca detrás de ese espacio, por lo que el aire circundante es llenado por el cuerpo, es decir, por su imagen." *En los espíritus* (1211-1213). El ocultamiento de la voz ha sido en el espectáculo de *Blancanieves...* un recurso curioso para la época, que busca potenciar el misterio y experimentar la libertad de creación actoral sobre el soporte del personaje del cuento tradicional. Con el diálogo *en off* se intentaba sondear en las profundidades de la conciencia, llegando a su núcleo íntimo, de contradicciones culturales que los años 60 venían mostrando en los nuevos modelos de mujer. El teatro, fortaleciendo la experiencia auditiva, potencia la imaginación hacia el cambio, invita a la reconstrucción del personaje, en un recorrido que atraviesa la propia infancia del espectador, y se revitaliza con la propuesta de *Les Luthiers*, como una estrategia más de experimentación artística consagrada en el Instituto Di Tella.

josevarfon@yahoo.com.ar

Palabras clave: Di Tella – Teatro – Elizalde - voz

Keywords: Di Tella - Theatre – Elizalde - voice