

Apuntes (no muy coherentes) sobre un proceso de creación teatral

*Bruno Bert**

Si hiciéramos un análisis de los distintos espectáculos que he montado y creado a lo largo de los 25 años que me he dedicado al teatro, nos encontraríamos con un recorrido biográfico no evidente. Cada uno de ellos significó un momento existencialmente preciso, con preguntas concretas, que fueron lanzadas al espacio social bajo la forma de una propuesta escénica en busca de interlocutores válidos. Fragmentos de respuesta se articularon durante el proceso mismo de creación y así, cada trabajo fue un espacio abierto donde, entre los integrantes del equipo creativo primero, y con el público más tarde, dialogamos sobre nuestras obsesiones recurrentes. Estos interrogantes siempre fueron de dos tipos: los de carácter existencial y los que hacen a la manera de articularlos a partir de mi herramienta básica de comunicación con el mundo que es el teatro. Es decir, a las formas y maneras de desarrollo del lenguaje escénico. Durante periodos más o menos largos de tiempo un mismo lenguaje, una misma identidad estilística me ha servido para la articulación artísticamente coherente de mis dudas, angustias y planteos. Sin embargo hubo un punto de agotamiento promediando mi carrera. Éste se resolvió a partir del encuentro con un nuevo maestro (en el sentido más pleno de la palabra) que supo detonar las barreras de una rutina insatisfactoria refertilizando el territorio global de mi creatividad. Fue un cambio, un crecimiento que se articuló *sobre* la experiencia anterior creando una tensión con ella que no la negaba pero sí la superaba exigiendo una síntesis que

* Director y crítico de teatro.

contuviera las dos opciones. Se generó una nueva posibilidad de visión, de técnica y, consecuentemente, también de poética. Nació una nueva manera de formular mis preguntas y por ende también nació para mí un nuevo teatro.

Hoy se produce nuevamente un realentamiento del impulso, otra vez vivencio el trabajo desde una especie de opacidad creativa, pero en este caso coincidentemente con un proceso de transformación global a nivel mundial. Es una etapa histórica que concluye con su forma de ver y aprehender la realidad. Se rompe la articulación de un discurso, se destruye nuestro sentido tradicional de futuro y también nuestra concepción de lo erótico, de lo biótico, que es la materia prima de cualquier intento genuino de generación teatral. Y en esa fractura social e individual nace para mí la necesidad de un trabajo preciso. Estoy comenzando, con un grupo de cuarto año de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, un proceso de investigación destinado a crear un espectáculo sobre la vida y la obra de Cesare Pavese. Voy a hablar sobre ello porque en esta etapa personal me interesa dedicarle tiempo esencialmente a lo que me preocupa. Y me preocupa lo que hago en el plano profesional, debido sobre todo a esta necesidad de hallar nuevos mecanismos de síntesis compositiva que, sin traicionar mi trayectoria, permitan una mirada distinta sobre el mundo desde la perspectiva artística. Desaprender para reaprender, como decía Bachelard. Y entiendo que eso puede hacerse sobre todo bajo una óptica que recurra a los orígenes: a aquellos que comprometen a nuestra infancia biológica y aquellos otros que se relacionan con nuestra infancia expresiva, en este caso en el plano teatral. Es decir, a la base de nuestro manejo técnico de lenguajes y a las raíces de conformación de nuestro estilo artístico... suponiendo que lo tengamos.

De allí la elección del material y también del conjunto humano: un grupo de estudiantes con los que he seguido un proceso formativo y que encaran ahora su etapa de profesionalización. En lo que hace al núcleo movilizador, Cesare Pavese es —como yo— italiano y turinés. Incluso fuimos cohabitantes de la misma calle Lamármora. De allí partió el día de su suicidio y de allí salí también, de cada de mis abuelos siendo niño para viajar con mi madre hacia América el año anterior a la muerte de Pavese. Un leve lazo —signo más bien impuesto que real— que vincula dos impulsos: el uno hacia la muerte y el otro hacia la vida, y que ahora que acabo de cumplir 50 años se reaviva y utilizo con la intención de replantear mi tarea y su contexto.

Lo que sigue, podríamos compararlo con un trabajo de campo en arqueología: la delimitación global del espacio y la realización de algunas excavaciones preliminares de sondeo que sirvan de orientación para una profundización selectiva y minuciosa posterior. Una primera aproximación que comparto con el lector sin demasiada seguridad de ser buen guía para él en este laberinto donde apenas comienzo a orientarme, y por tanto mantiene un carácter particular y deliberadamente subjetivo y necesariamente inconcluso. Juego de espejos donde puedo ser sujeto o imagen a voluntad de quien lea.

Pavese escribió poesía, novela, algunos ensayos y su diario. Me interesa sobre todo la poesía y su diario: dos espacios de "intimidad" donde habla de sí mismo retransformando sus angustias o júbilos cotidianos en materia social. *Ese proceso de transformación es el que me importa*, para aplicarlo en mis actores y en mí mismo, marcando en lo que será el espectáculo, tres afluentes vivos y convergentes: Pavese de base, con su historia de vida y sus historias literarias; los actores, en su cuerpo y su voz: y yo mismo para la generación de la dramaturgia necesaria. Sobre todo la contextual, ya que para los textos trataremos de mantener en un alto porcentaje la palabra del mismo escritor italiano espigando libremente en el *corpus* de su obra.

Y es Pavese el que debe darme los puntos de orientación en ese trabajo donde todos acudiremos a las canteras personales para que el espectador pueda hacer lo propio a partir del material resultante. Parece un trabajo de apropiación, pero tal vez sea casi lo contrario. En realidad nadie se apropiará de nada, porque a la belleza no podemos poseerla, tan sólo crearla, expropiarla de nosotros a través de un esfuerzo erótico que funciona como un impulso básico que una vez nacido nos lleva —como decía Bataille— mucho más allá de lo que habíamos calculado. Ese *plus* es lo que comporta la posible proyección de la obra. Y es este impulso el que debo determinar claramente en Pavese, saber desatar en mis actores y encontrar en mí mismo (ya parte de él se traduce en estos apuntes que intentan un ordenamiento subjetivo del proceso). Luego viene el encuentro con las técnicas que son aquellos medios para modelar eficazmente esta energía de la que estoy hablando, sin olvidar aquello que Paz aplica a la poética, en cuanto que toda técnica muere en el momento mismo de la creación.

Pavese siempre escribió sobre sí mismo. Ésa fue la materia básica de su escritura transformada en ficción, reflexión o apunte dolido de

su diario. Sin embargo jamás se vuelve intrascendente, minimizado en los hechos cotidianos o en las frustraciones puramente personales. Uno de los elementos que permite esto es lo que él llama el uso de los “mitos”, que conforman un “imperativo inconsciente” funcionando al interior de cada personaje y de sí mismo visto como tal en este caso por nosotros, que pensamos trasladar su técnica de construcción literaria a los ámbitos del teatro y combinarla con la nuestra. En todas las narraciones de Pavese impera el concepto de “destino”, entendido como una consecuencia de ese “imperativo inconsciente”, plasmado invariablemente en la niñez. Esto le permite que las aguas superficiales de la escritura (en nuestro caso la escritura contextual constituida sobre todo por las imágenes) esté siempre ocultando en su leve movimiento la fuerza profunda que el autor rastrea constantemente y que en verdad moviliza al personaje y genera la situación por debajo de las apariencias formales inmediatas.

El seguimiento en Pavese de ese “imperativo inconsciente” nos da algunas constantes que en él son ejemplo de la atracción por el suicidio: la relación con el paisaje; el tema de la infancia; la relación con las mujeres; la paternidad y el sentido de la soledad. Tal vez lo que corresponda, en primera instancia, es tomar estos núcleos y encontrar —a partir del sentido que les da Pavese— una equivalencia para cada uno de los actores.

Existe en Pavese una profunda impregnación local. No importa tanto lo italiano como lo piemontés, una región del norte donde nació. Lo turinés sobre todo, por ser la capital; como un juego de cajas cada vez más pequeñas y con un contenido más potente. Y el sabor de las colinas circundantes, con sus sembrados, sus bosques y sus viñas que en él ejercen esa mezcla de amor y odio, atracción y rechazo cercano a lo generativo, a la figura del padre y la madre. En Pavese se dan como dualidades muy claras: alegría/tristeza: infancia/adolescencia: Campiña/ciudad... podríamos con esto formar dos primeras triadas para nuestro trabajo de acercamiento:

Infancia-alegría-campiña
adolescencia-tristeza-ciudad

La primera aparece preñada por el signo de lo *masculino* y la segunda por la necesidad de lo *femenino*.

Entiendo esto como la base sobre la que podemos apoyar el trabajo y la búsqueda de los actores. Sobre todo recordando que Pavese ha planteado que: “sólo una cosa me parece insoportable para el artista: no sentirse ya en los comienzos”. Y esa capacidad de asombro, ese “júbilo de comprender” (Miguel Ángel lo expresaba así) se da como una segunda naturaleza de la infancia y de buena parte de la adolescencia.

Generar ese motor en el proceso actoral significa crear primero un mundo de *compartancia* grupal en el equipo de trabajo suficientemente sólido como para que puedan abrir las compuertas del asombro, el placer del descubrimiento y la aventura de la exploración. Decía Pavese: “Yo debo contentarme con el mínimo descubrimiento contenido en cada una de mis poesías... Es tan grande mi alegría (en *Lavorare Stanca* su primer y más importante libro de poemas) que desenterrar a pleno sol *mi primer oro* me eximia de cualquier monotonía”. Pudiéramos tomarlo como texto guía. Debe ser una etapa grupal de carácter ritualizante, cargada de signos colectivos de significación exclusiva.

Aquí, *infancia-alegría-campiña* debe encontrar su correlato personal. Crear ejercicios de trabajo. El arte para el escritor italiano es justamente (según lo define uno de sus biógrafos) el estupor profundo y vívido que se hace palabra (*acto* para nosotros) y ese primer asombro se encarna en el niño que fue.

No se trata entonces de encontrar al niño en su forma y comportamiento. Más bien de hallar en el actor el “imperativo inconsciente” que Pavese presupone para sí dentro de esa edad. Desatar el *asombro*: el *placer por ocupar el espacio* y la *sensación de lo ilimitado*, que serán los materiales que luego usaré y reprimiré (una forma de usarlo, porque si no existe es imposible reprimirlo) a lo largo de todo el trabajo. *En esto está el volver social lo que es privado*: No tomar el acto personal sino como resorte al impulso vivo del actor y aplicarlo al acto significado por Pavese.

Pavese habla de “recordar fuera del tiempo”, en realidad el recuerdo es un presente eternamente reinventado por los condicionantes emocionales que propician la evocación y sus sucesivas transformaciones. Ocurre que está hablando de recordar “esencias”; de evocar ese momento crucial de encuentro entre el individuo y la realidad donde se constituyen esos núcleos que regresan una y otra vez como impulsos atávicos frente a los actos.

Este “recordar fuera del tiempo” debiera transformarlo en parte de la dramaturgia utilizando recurrencias como las que maneja Kierkegard al principio de *Temor y temblor* con las fascinantes variables de la anécdota entre Abraham e Isaac, que en el contexto del teatro ya encontrará ecos en la estética de Kantor, por ejemplo. Las imágenes se repiten y transforman. Son las mismas y otras sin embargo, formando ecos, reverberancias alrededor de los temas fundamentales de las obsesiones del escritor.

Un tópico importante para elaborar con los muchachos es lo que Pavese llama “tu padre eres tú”.

En su caso se eslabona con la muerte prematura del padre cuando él era niño, con la negativa de la madre al último pedido del esposo moribundo (ver a una vecina de la que había estado enamorado), y a la necesidad permanente de llegar él mismo a ser padre (cosa que nunca logró). Sin embargo, está haciendo también referencia a los “trabajos” (las comillas en este caso son mías) de la infancia, a todos aquellos actos que van constituyendo el “mito”, las fuerzas ocultas condicionantes de la acción y el carácter de la adultez.

Aquí debemos rescatar de la infancia de cada uno de los actores esos momentos similares a “¿Qué es un minuto mamá?” que suelo contar a modo de ejercicio como incentivo de rescate.

¿De qué manera engarzamos estos momentos al espectáculo?

1. Convocarlos (tarea actoral).
2. Plasmarlos (tarea actoral).

Los dos primeros puntos presuponen la existencia de un lenguaje en los actores capaz de hacer parte del estilo del director.

3. Seleccionarlos en función de eficacia (tarea de dirección).
4. Vestiremos aparte de ellos con la experiencia de Pavese, combinando con otros que restarán como referencia privada de los actores (tarea de dirección).

Por supuesto que para esto es necesario rescatar nuestro sistema de trabajo constructivo, porque es la identidad expresiva común que dará una base homogénea al trabajo dramático del director. En esto me baso en el hecho de tener un año trabajando lenguaje con los muchachos como antecedente indispensable.

Naturalmente es necesario hacer fluido este lenguaje, por lo tanto se precederá la construcción definitiva con una práctica intensa del

mismo mediante improvisaciones fijadas. Éstas se basarán en las técnicas de trabajo pre-expresivo destinadas a incidir sobre la presencia del actor. Y las dos juntas —técnicas expresivas y preexpresivas— tendrán que sumergirse conjuntamente en un clima de cultivo que permita esa complicidad, ese impulso y ese compromiso del que hablábamos antes y hace a lo que Eugenio Barba llama “temperatura de proceso”, condiciones básicas de todo el proyecto.

Antes mencionábamos pasos en “tu padre eres tú”. Veamos:

a = *Convocarlos*

Lo más efectivo es contextualizar primero en función del objetivo y lanzar una provocación lo suficientemente amplia como para que cada uno personalice según su condición e historia. El estímulo debe ser una frase (como los haikus, por ejemplo), una referencia espacial (“detrás de la ventana”, “donde sopla el viento”, “oscuro y con voces”, etc.) o incluso un objeto. A veces vale la pena probar con una parte del cuerpo: por ejemplo “la mano de papá”, etcétera.

b = *Plasmarlos*

Naturalmente aquí el rigor es fundamental-1/Prohibida la ilustración-2/Prohibido el adorno-3/Prohibido mentir (entiéndase mentir-se, porque es lo mismo que quitar el impulso creador, “bastardear” la fuerza de origen. Luego de lo real a lo creado ya dijo Chikamatzu Monzaemon que el arte crece en el estrecho margen que hay entre la verdad y la mentira). Aquí debieran —y es lo más difícil— despreocuparse por el lenguaje, es decir, improvisar fluidamente como si el lenguaje artístico estuviera tan incorporado a ellos como una segunda naturaleza (lograr una naturalidad expresiva dentro del canon utilizado sin necesidad de recurrir al verismo). Claro que para poder (ellos mismos) improvisar, fijar, limpiar, repetir... sin perder las cualidades de lo elegido. Para esto es necesario una *identidad* que en arte se llama *estilo*. Pero es que en Pavese esto resulta fundamental. Dice una investigadora de su trabajo: “El escritor no quiere copiar la vida, sino comprimirla en palabras, hacer que la página escrita sea “un hecho entre los hechos y una criatura entre las otras”. Y esto obviamente, implica una técnica rigurosa y concretamente el manejo de un estilo. Aquí, en el espectáculo a construir el acto, las acciones que constituyen una escena deben

ser una “criatura entre las otras”. Es decir que debe estar viva y validarse por ello con el espectador que siente que allí hay verosimilitud... aunque —como decíamos recién— lo que se esté viendo no tenga nada que ver con el naturalismo escénico. Aquí verosimilitud significa eficacia en un contexto de lenguaje dentro de un estilo concreto que puede o no acercarse al verismo. ¡Y cuidado con esas cercanías porque puede mediatizarse con lo cotidiano y volverse banal!

Sintetizando el proceso se dividirá en cinco etapas:

1. *Trabajos previos:*

- Investigación y recopilación de materiales.
- Lectura de la obra de Pavese (sobre todo su diario y su poesía).
- Lectura de obras sobre Pavese (lo mínimo).
- Discusión y análisis grupal.
- Selección de los textos entresacados de la obra de Pavese y agrupación temática de los mismos (una cantera textual para la obra.)
- “Baño de contexto” = Italia y Turín entre 1920 y 1950.

2. *Establecer una estructura de contención (una estructura narrativa global).*

- Tomaremos como teoría que en los actos finales de vida (los que caben en la última hora, por ejemplo) se encuentran condensadas todas las situaciones significativas que pueden importarnos. Sólo que están en clave de cotidianeidad y hay que desarrollarlas decodificando por momentos lo que aparece como una narración lineal de un suicidio. Naturalmente, esto no significa interrumpir la acción narrativa externa y agregar escenas como *racciontos* o *flash back*. Quiere decir ponerse lentes infrarrojos y ver *en la misma secuencia* cosas que antes no podíamos.

Estructura narrativa lineal

- Sale de su casa
- Va a la Estación Terminal
- Toma una habitación de hotel
- Sube a su cuarto y hace varias llamadas telefónicas
- La ceremonia de la muerte
- El ensueño final

Estructura decodificada

- Nacimiento
- Periodo de adolescencia (la soledad, la tristeza, el intento de apropiación del mundo a través de la mirada y el caminar compulsivo por la ciudad)

- La cárcel
 - Las mujeres
 - La literatura, el arte
 - La niñez, la libertad, el campo
3. *Trabajo de contenidos dentro de la estructura planteada.*
 4. *Establecer las formas de desarrollo de esos contenidos.*
 - Se trabaja con las tres vertientes antes mencionadas: Pavese-actores-director. Nuestro sistema de trabajo y construcción funcionará como una urdimbre, sobre ella instalaremos como una trama profunda esas tres pulsiones utilizando las maneras constructivas de Pavese (“poesía sfogo” e “imágenes-relato”).
 5. *Selecciones, vinculaciones, dramaturgia textual y contextual del espectáculo. Montaje.*
 - Lo demás es silencio y el compartido placer-angustia del trabajo en sala hasta el momento de estreno.