

TEORÍAS EN PRÁCTICA

Terror, Desorientación y Dificultad por Anne Bogart

Como director haciendo teatro a las puertas del siglo XXI, deseo examinar el papel de ciertos aspectos personales en el proceso creativo, incluyendo el de la vergüenza, la violencia, estereotipo, humeo, duda, interés, y el papel de memoria cultural y tradición. Comenzaré con uno de las experiencias humanas más primordiales y básicas: el terror. ¿Cuál es el papel del terror, de la desorientación y dificultad en mi trabajo y en el trabajo de otros artistas teatrales?

Mis primeros encuentros con el teatro fueron sorprendentes, y ello me presentó el arte en vivo con un misterio y peligro indescriptibles. Estas primeras experiencias han hecho difícil que mi relación con el arte no tenga raíces en alguna forma de terror. La energía de quienes confrontan e incorporan su propio terror es genuina, palpable y contagiosa. Combinado con el profundo sentido de juego del artista, el terror transforma el teatro en una experiencia tremendamente atractiva no sólo para el público sino también durante el proceso creativo.



Me crié en una familia militar (Navy) y nos mudábamos cada uno o dos años a una nueva base naval en otra parte del país, o en otra parte del mundo. Mis referencias culturales eran películas de Disney, cócteles y portaviones. Mi primer roce con el terror en el arte tuvo lugar en un parque en Tokio, Japón, cuando tenía seis años. Una cabeza enorme, pintada de blanco, unida a un cuerpo multicolor todavía más enorme me miraba desde arriba con malicia. Me escondí, aterrorizada, detrás de la falda de mi madre. Esta primera visión, horripilante y hermosa, fue mi primer contacto con un actor con vestuario y máscara. Unos meses más tarde en esa misma ciudad observaba, aterrorizada, como enormes altares de madera eran llevados en andas por hombres japoneses borrachos por las calles de Tokio en un día sagrado. Esporádicamente los borrachos y los altares se estrellaban en los escaparates de las tiendas. Aquellos hombres parecía que estaban fuera de control, desequilibrados, y desde luego eran inolvidables.

A los quince, cuando mi padre fue destinado en Newport, Rhode Island, vi mi primera producción profesional de teatro en el *Trinity Repertory Company* en Providence, Rhode Island. El *National Endowment for the Humanities*¹ había dado a la compañía una subvención suficiente para llevar a su teatro a los estudiantes de todos los institutos del estado a ver sus obras. Yo fui una de esos estudiantes y viajé a Providence en un enorme autobús escolar amarillo para ver *Macbeth*. La producción me aterrorizó, desorientó y

1 (N.T.) NEH es un organismo del gobierno de los EEUU. Creada en 1965, es independiente y proporciona subvenciones para la investigación, educación, preservación, y programas públicos de humanidades.

dejó perpleja. No era capaz de figurar mi orientación hacia la acción. Las brujas cayeron inesperadamente del techo, la acción ocurría a nuestro alrededor en enormes pasarelas y no entendía ni una palabra. El lenguaje poco común era Shakespeare, y el lenguaje fantástico visual, también extraño para mí, era mi primer encuentro con el lenguaje poético del escenario donde tamaño y escala habían sido transformados. La experiencia era espeluznante pero atractiva. No entendía la obra pero supe en aquel momento que pasaría el resto de mi vida en búsqueda de este maravilloso universo. En aquel día de 1967, recibí mi primera lección como director: Nunca seas condescendiente con el público. Tuve claro inmediatamente que la experiencia del teatro no era que nosotros entendiésemos el significado de la obra o el significado de la puesta en escena. Habíamos sido invitados a un mundo sin par, un mundo que había alterado toda definición preconcebida. La Trinity Company podía haber utilizado su enorme subvención para presentar un teatro fácil para niños y cumplir con los requerimientos del NEH. En cambio, presentaron una visión muy personal y compleja de un modo atractivo y duro. La producción y los artistas involucrados en la misma me hablaron sin rodeos, de una manera visceral y fantástica.

La mayor parte de las experiencias verdaderamente significativas que he tenido en teatro me han llenado de incertidumbre y desorientación. Tal vez de repente no reconozco un edificio que era familiar, o no soy capaz de distinguir arriba de abajo, cerca de lejos, grande de pequeño. Actores que yo creía que conocía están completamente irreconocibles. De pronto no sé si detesto o me encanta lo que estoy experimentando. Noto que estoy sentada hacia delante, no recostada. Estas producciones que son un hito tal normalmente son largas y difíciles; me siento inconexa y fuera de mi elemento. Pero en cierta manera me siento cambiada una vez que la experiencia ha concluido.

*

Nacemos aterrorizados y temblando. Dado nuestro terror frente al caos incontrolable del universo, etiquetamos con el lenguaje tanto como podemos con el deseo de no temer aquello a que hemos dado nombre. Este etiquetado nos permite sentirnos a salvo, pero también mata el misterio en aquello que hemos denominado, quitando la vida y el peligro en el objeto de la definición. La responsabilidad del artista es restablecer el potencial, el misterio y el terror, el estremecimiento. James Baldwin escribió: “La función del arte es revelar las preguntas que has sido escondidas por las respuestas”. El artista intenta indefinir, presentar el momento, la palabra, el gesto como nuevos y llenos de un potencial incontrolado.

Me convertí en directora de teatro sabiendo de una forma inconsciente que yo iba a tener que utilizar mi propio terror en mi vida como artista. Y tenía que aprender a confiar en ese terror vez de temerlo. Para mí fue un alivio el saber que el teatro es el lugar perfecto para concentrar dicha energía. Podría utilizar el mayor caos incontrolable en la vida para crear belleza y un sentido de comunidad. En los momentos de duda y dificultad más profundos, he encontrado motivación e inspiración en mis colaboraciones. Hemos sido capaces de crear una atmósfera de gracia, fuerza y amor. Por medio de la metáfora del teatro he creado un refugio para mí misma, para los actores y para el público.

Mi creencia es que el teatro tiene la función de recordarnos las grandes cuestiones humanas, recordarnos del terror y de nuestra humanidad. En nuestras vidas cotidianas, vivimos en una repetición constante de pautas que nos son familiares. La mayor parte pasamos nuestra vida dormidos. El arte debería ofrecernos experiencias que alteren estas pautas, despertar lo que está dormido, y recordarnos nuestro terror original. Los primeros seres humanos crearon el teatro como respuesta al terror de la vida diaria. De los dibujos en las cavernas a las danzas en torno a innumerables hogueras; de Hedda Gabler alzando su pistola a la desintegración de Blanche Dubois, creamos formas que dan esperanza a nuestra ansiedad. He descubierto que el teatro que no confronta el terror carece de energía. Creamos utilizando nuestro miedo, en vez de hacerlo desde un lugar seguro y a salvo. Según el físico Werner Heisenberg, artistas y científicos tienen un enfoque común: cuando abordan su trabajo, lo hacen con un pie sólidamente en lo específico y el otro en lo incógnito. Debemos ser capaces de confiar en nosotros mismos para entrar este abismo con sinceridad, a pesar de la inseguridad y vulnerabilidad. ¿Hasta qué punto confiamos en nosotros mismos, nuestros colaboradores y nuestra capacidad para poder trabajar con el terror que experimentamos en el momento que esto ocurre?

William Hurt, el actor, en una entrevista en el Nueva York Times dijo: “Quienes trabajan desde una posición de miedo, buscan seguridad; quienes trabajan desde una posición de confianza, buscan libertad.” Estos dos puntos de vista influyen dramáticamente el proceso creativo. Por tanto, el ambiente en el ensayo puede estar impregnado de miedo o de confianza. ¿Las decisiones que se toman en el ensayo están basadas en un deseo de seguridad o en un deseo de libertad? Estoy convencida de que las decisiones más dinámicas y emocionantes se hacen cuando se confía en el proceso, en los artistas y en el material. Las cualidades que nos honran en nuestro trabajo son amor, confianza y sentido del humor en una tarea que parece imposible. Estos son los elementos que enaltecen tanto un ensayo como el escenario. Confrontando el terror se crea belleza y por tanto exaltación.

Quiero crear un teatro lleno de terror, belleza, amor y fe en el potencial humano innato para el cambio. La responsabilidad comienza con los sueños. ¿Cómo puedo comenzar una labor con un espíritu tal? ¿Cómo puedo comenzar un trabajo, no conquistando sino aceptando terror, desorientación y dificultad?

*

Cada vez que comienzo el trabajo en una producción nueva siento que me estoy metiendo en camisa de once varas; que no sé nada y no tengo noción de cómo empezar, y estoy segura de que otra persona debería estar haciendo mi trabajo, una persona segura de sí misma, que sepa qué hacer, alguien que es realmente profesional. Me siento desequilibrada, contra gusto y fuera de lugar. Me siento un fraude. Normalmente encuentro una forma de acallar mi miedo y llegar a la mesa de ensayo donde las discusiones necesarias, análisis y lecturas tienen lugar; pero entonces llega el momento temido en que hay que poner algo sobre el escenario. ¿Cómo puede haber nada que sea correcto, auténtico o apropiado? Intento con desesperación hacer cualquier otra cosa para procrastinar un poco más. Y cuando comenzamos el trabajo en el escenario, todo lo que

intentamos hacer parece artificioso, arbitrario y con mucha afectación. Estoy segura que el elenco piensa que no estoy en mis casillas. Cada vez que el dramaturgista entra al ensayo siento que lo que estoy haciendo con los actores no tiene nada que ver con nuestras conversaciones dramatúrgicas. Me siento ordinaria y superficial. Por suerte después de un tira y afloja con esta danza del absurdo, empiezo a notar que los actores comienzan a transformar la escenificación estúpida en algo con lo que me puedo entusiasmar y a lo que responder.

He hablado con un cierto número de directores y encontré que no soy única en esta sensación de estar metiéndome en camisa de once varas al comenzar los ensayos. Todos temblamos ante la imposibilidad de comenzar. Es importante recordar que el trabajo del director, al igual que cualquier otro artista, es intuitivo. Mucho directores jóvenes cometen el inmenso error de asumir que dirigir no es otra cosa que estar en control, decirles a los demás qué hacer, tener ideas y conseguir aquello que están pidiendo. No pienso que esas aptitudes sean las marcas de un buen director o de un teatro apasionante. Dirigir es sentir; estar en el ensayo con otras personas—actores, diseñadores, público—; tener un sentido del espacio y del tiempo; respirar y responder plenamente a la situación que tenemos en frente; ser capaz de arriesgarse y estimular el entrar de lleno en lo desconocido en el momento adecuado. David Salle, el pintor, dijo en una entrevista: “Creo que lo único que realmente importa en el arte y en la vida es el ir contra el maremoto del literalismo y la cortedad de la mente literal, y vivir la vida de la imaginación. Una pintura tiene que ser la experiencia misma en vez de señalarla. Quiero tener y dar acceso al sentimiento. Eso es lo más arriesgado y la única forma importante de conectar el arte con el mundo—hacerlo vivo. Lo demás no son más que noticias de actualidad.

Ya sé que no puedo sentarme cuando el trabajo se está realizando en el escenario. Si me siento, una especie de estado de muerte se sienta conmigo. Dirijo prestando atención a las reacciones de mi cuerpo hacia el escenario, los cuerpos de los actores, sus impulsos. Si me siento, pierdo la espontaneidad, la conexión conmigo misma y con el escenario, con los actores. Intento relajar los ojos en vez de mirar directamente o con excesivo deseo, ya que la vista es un sentido dominante e invalida los otros sentidos.

Cuando me siento perdida; cuando me siento bloqueada y no tengo idea de qué hacer a continuación o resolver un problema, sé que es el momento de saltar al vacío, porque dirigir es intuitivo, implica caminar con estremecimiento hacia lo desconocido. En este preciso instante, en el ensayo, tengo que decir “¡Ya sé!” y empezar a caminar hacia el escenario. Durante esta crisis del “paseo” algo tiene que pasar: una intuición, una idea. La sensación de este caminar hacia el escenario, hacia los actores es como caer en una sima peligrosa. El “paseo” crea una crisis de la que debe surgir innovación, exudar invención. Yo creo la crisis en el ensayo con el fin de no obstaculizarme a mi misma. La creo a pesar de mi misma, de mi limitación e incertidumbre. El potencial de crear yace en el desequilibrio y el fracaso. La posibilidad de creación existe cuando en el ensayo las cosas comienzan a desmoronarse. Lo que planificamos previamente, lo que teníamos en nuestra mente, ya no es interesante. Rollo May escribió que todos los artistas y científicos, cuando están haciendo su mejor trabajo, no parece que estén creando nada,

más bien parece como que están canalizando un poder superior. ¿Cómo evitamos el ser nuestro propio obstáculo en el ensayo?

La vitalidad o energía en un trabajo dado es un reflejo del coraje del artista bajo el foco de su propio error. Para mí, el aspecto esencial de un trabajo es su vitalidad. El crear arte no es un escapar de la vida, sino ahondar en la misma. Recientemente vi una retrospectiva de los primeros trabajos de Martha Graham, y me asombrada de que piezas como *Primitive Mysteries* (Misterios Primitivos) ya tienen 50 años y todavía son arriesgadas y reveladoras. Graham en una ocasión escribió a Agnes DeMille:

Hay una vitalidad, una fuerza de vida, un palpito que se traduce en acción a través tuyo, y dado que no existe otro individuo como tú misma, esta expresión es única. Y si la bloqueas, nunca surgirá a través de otro médium y se perderá. El mundo estará carente de ella. No debes preocuparte por determinar si es muy buena o no, ni si es valiosa, ni debes compararla con otras expresiones. Tú debes preocuparte de cuidar que sea clara y directamente tuya, de mantener el canal abierto. No tienes que creer en ti misma o en tu trabajo. Lo que tú debes hacer es mantener una comunicación directa, clara y consciente con los deseos que te motivan.

Vitalidad en arte es consecuencia de articulación, energía y diferenciación. Todo gran arte es único. El ser conscientes de las diferencias de las cosas en torno nuestro se acerca a la raíz de nuestro terror. Es más fácil considerar las semejanzas, no obstante debemos aceptar el terror de las diferencias con el fin de crear arte significativo. Lo verdad aterradora es que no hay dos personas iguales; no hay dos copos de nieve iguales; no hay dos momentos iguales. Los físicos dicen que no hay nada que se toque; nada en el universo está en contacto; sólo hay movimiento y cambio. Ésta es una noción aterradora, dada nuestra tendencia a establecer contacto con otras personas. Diferenciación es la capacidad de ver, articular y percatarse de las diferencias entre las cosas. Las obras de arte excepcionales incorporan de forma diversa esta noción de diferenciación. Una pintura excepcional es aquella en que, por ejemplo, un color está visible y sumamente diferenciado en relación con otro; en la que vemos las diferencias de textura, forma, relaciones espaciales. Lo que convirtió a Glen Gould en un músico brillante fue su apertura a una gran diferenciación en la música, lo que creaba la genialidad extática de su interpretación. En el teatro de calidad, los momentos están claramente diferenciados. El arte del actor yace en la diferenciación de cada momento en relación con el siguiente. Un gran actor parece peligroso, impredecible, lleno de vida y diferenciación.

*

No solamente utilizamos nuestro terror de diferenciación sino el terror del conflicto. Los estadounidenses están contagiados con la plaga del estar de acuerdo. En teatro, normalmente suponemos que colaborar significa estar de acuerdo. Yo creo que demasiada conformidad crea producciones sin vitalidad, sin reflexión ni autenticidad.

Aquiescencia sin reflexión marchita la energía del ensayo. Yo no creo que colaboración signifique hacer de forma mecánica aquello que el director dictamina. Sin resistencia no hay fuego. Los alemanes tienen un término muy apropiado que no tiene equivalente en inglés: *auseinandersetzung*. Significa literalmente “separarse uno mismo del otro”, normalmente se traduce en inglés como “argumento”, término que tiene connotaciones negativas. Yo sería mucho más feliz en un ensayo desenfadado y donde todos estuviesen de acuerdo, mi mejor trabajo emana de *auseinandersetzung*, lo que para mí significa que para crear, tenemos que separarnos unos de otros. Esto no quiere decir “No, no me gusta tu enfoque, o tus ideas”. Esto no quiere decir “No, me niego a hacer lo que me pides”. Lo que significa es: “Si, incluiré tus sugerencias, pero voy a llegar a las mismas desde otro punto de vista y además complementarlas con estas nociones nuevas”. Significa que nos atacamos, tal vez tengamos una colisión. Significa que podemos discutir, dudar uno de otro, ofrecer alternativas. Significa que yo puedo parecer medio estúpida, o falta de preparación. Significa que en vez de cumplir instrucciones ciegamente, examinamos las posibilidades en el calor del ensayo, por medio de repetición, exploración y equivocación. He encontrado que los artistas de teatro alemanes tienden a trabajar con demasiado *auseinandersetzung*, lo que se convierte en debilitante y puede llegar a crear producciones estáticas y sin pasión. Los estadounidenses tienden a aquiescer demasiado lo que crea arte fácil, superficial y carente de un proceso intelectual.

Todo esto es mucho más fácil el escribirlo que el ponerlo en práctica en el ensayo. En momentos de confrontación con el terror, la desorientación y la dificultad, la mayoría de nosotros no queremos otra cosa que concluir el ensayo e irnos a casa. Estos pensamientos aquí descritos son ideas para reflexionar, y nociones para darnos un punto de vista, para ayudarnos a trabajar con mayor fe y coraje. Me gustaría terminar con una cita de Brian Swimme:

¿Cómo podemos expresar sentimientos si no es adentrándonos profundamente en los mismos? ¿Cómo vamos a ser capaces de capturar el misterio de la angustia a menos que nos convirtamos en uno con la angustia misma? Shakespeare vivió su vida, atónito por la grandeza de la misma, y en sus obras intentó captar lo que sentía, capturar la pasión de forma simbólica. Atraído por la intensidad de la vida, representó esta intensidad en su lenguaje. Y ¿por qué? Porque la belleza lo aturdió. Porque el alma no es capaz de aislar sentimientos tales.

* * * *