

# BECKETT, EL ACTOR CREATIVO Y COSTA RICA

*Bernard Aïdani*





Escena- "¿Qué es para usted el teatro?"

B.A.- "Es un lugar donde uno actúa"

Escena- "¿Y qué es actuar?"

B.A.- "Es arriesgar símbolos"

Escena - "¿Y el actor?"

## I. EL ACTOR ES CREADOR Y EJECUTANTE:

Para mí, el actor puede observarse bajo una doble perspectiva. El actor es el creador y el ejecutante de los actos teatrales. El es a la vez la causa y el efecto.

Hay que reforzar esta doble perspectiva del actor; hay que crear un espacio de ejercicios para su desarrollo. Es el espacio de la formación total con vista en las exigencias de textos, de la dirección escénica o de las condiciones materiales; es poder permanecer en los límites dados sin perder la eficiencia del actor.

### a. Querer crear un grupo: El taller en obra

"El taller en obra" es una célula de creación teatral. Es una estructura flexible que he creado destinada a la convergencia de artistas deseando trabajar en la misma obra.

El camino que he propuesto al taller es una senda que emana de las fuerzas vivas del artista. Ella propicia el desarrollo y puede atribuirse como un marco a la creación, la formación o la investigación personal.

Hago trabajar el grupo con *Las Bacantes* de Eurípides, en la cual se encuentran las fuentes de la violencia, del sacrificio, y lo sagrado que existe en la escritura contemporánea de Beckett. Estos impulsos creo que se manifiestan de forma muy marcada aquí en América Latina. Esto es lo que he podido constatar recientemente en el Festival de Coreógrafos que se llevó a cabo en el Teatro Nacional en Costa Rica.

## II. VIAJE A COSTA RICA PARA UNA INVESTIGACIÓN PRÁCTICA EN EL CAMPO DEL ARTE DRAMÁTICO.

Actualmente me encuentro realizando una investigación acerca de las técnicas arcaicas que vinculan la danza y la música tradicional en Costa Rica.

Esta investigación aportará elementos necesarios para ampliar las técnicas de una aproximación teatral creativa. La aproximación es un proceso para entregar las obras literarias al verbo vivo, sean éstas clásicas o contemporáneas.

La investigación debe ser dirigida hacia prácticas corporales y vocales arcaicas pues éstas son estructuras que favorecen la espontaneidad de las formas artísticas. Son componentes de una dinámica creativa que puede ser una pulsión regenerativa para la cultura.

## III. PRESENTACION DE "ACTO SIN PALABRAS I" Y "II" DE SAMUEL BECKETT.

La evolución reciente de mi trabajo me ha llevado a trabajar con sordos. Gracias a la ayuda financiera de la fundación americana "General Electric" he podido desarrollar una aproximación alrededor de dos piezas de Samuel Beckett: *Actos sin palabras I* y *II*. Mi objetivo no era explotar teatralmente las obras de Beckett sino más bien favorecer una experiencia compartida por medio del teatro.

### Trabajar sin el oído

Eugen Herrigel escribió: "*Qué valor tiene todo ese tumulto comparado al silencio, principio y fin de todas las cosas*".

Pienso que sin el oído uno se encuentra en un mundo ausente de sonoridades y no forzosamente en el mundo del silencio. Pues la ausencia de sonoridades no es el silencio, sino su apariencia.



Trabajar sin el oído permite trabajar con eso que precede las sonoridades y las ausencias de sonoridades. Es tomar la sordera como punto de partida y no como una imposibilidad. Si esta enfermedad, esta incapacidad, impide escuchar las sonoridades y la ausencia de sonoridades, entonces, ¿qué queda por escuchar? ¿Un sonido perceptible a todos ya sea que seamos sordos u oyentes? ¿Un acto sin palabras?

**Actos sin palabras** sugiere el acto insonoro.



Para los sordos la cuestión de lo insonoro no se plantea. Todo es insonoro, inaudible, hasta el silencio. Sin embargo, eso no excluye el oír por medio del cuerpo. Recibiendo únicamente el "shock" del sonido, el cuerpo vive el mundo vibratorio. Los impactos penetran la carne y ésta retiene y responde. Ella resuena con el presente agregando las palpitations del pasado. El ser queda preso en una conmoción corporal, a veces insoportable. Es esto lo que puede llevar al ser a la búsqueda de la tranquilidad, del apaciguamiento, del verdadero silencio. Las palpitations

pueden empujar al ser a convertirse en el silencio, el lugar mismo del silencio. Es el umbral de la escucha. Una escucha que vuelve presentes todas las cosas.

### Presentación de las piezas para el público

**Acto sin palabras I y II** han sido presentados como parte de un recorrido y no como una representación teatral.

**Acto sin palabras** es, para mí, un pretexto que conduce a una investigación teatral colectiva y personal. Es una aproximación necesaria para esclarecer y precisar una postura artística. Un camino que tiene por eje la experiencia del recorrido más que el resultado final.

Para conducir a buen puerto esta experiencia se requería de participantes distanciados de la hazaña artística personal para desencadenar un trabajo nuevo desprovisto de toda finalidad preconcebida y un ritmo de trabajo empírico en el tiempo.



Como resultado de estas experiencias se produce una substancia, testigo estable del recorrido. Defino esta substancia como una osamenta artística; estructura mínima lista para servir de base a la inspiración; una inspiración necesaria para las obras vivas.

#### IV. CARNE Y SANGRE EN LA PUESTA EN ESCENA

##### a. Lo Corporal, colocación, desplazamientos:

Ahora estoy interesado en "Muere Malone" de Samuel Beckett. Cuando dirijo a los actores, me enfrento al trabajo como a una obra coreográfica. Las acciones escénicas son la estructura; son diálogos carnales en los cuales se incorporan los textos seleccionados del autor.

Esta coreografía es extraída de descripciones de acciones corporales ejecutadas por los personajes de la pieza. Constituye una gramática engendrada a la vez de la morfología del actor como de las acciones escénicas. Es la estructura profunda que permite producir los enunciados del texto. Es en la energía de la carne y de la sangre del actor que el personaje encuentra la vida para nacer. Es en los impulsos, en las asociaciones personales y proyecciones del actor. El actor no actúa la verdad, sino que es la verdad del personaje. Es "ser o no ser" más bien de "hacer o no hacer". Lo paradójico es que para ser es necesario hacer.

##### b. El texto:

La adaptación teatral de una obra, por ejemplo de "Muere Malone" de Beckett, no tiene por objeto la modificación de la escritura del autor. Se trata de una selección de textos yuxtapuestos para entregar el universo de Beckett a lo corporal y verbal.

Los textos son considerados como una serie de sonoridades. Cada sílaba es un sonido musical cargado de significación y concatenado por la estructura profunda. Esta serie de sono-

ridades constituye la estructura lógica y da forma a la coherencia del personaje. Esto pudimos constatarlo con el elenco de la Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica en el taller "Del Cuerpo a la Voz" que dirigí en febrero de 1990.

##### c. La actuación de los actores:

La dirección del actor no emanará del análisis de los rasgos de carácter o del análisis psicológico de los personajes. Para establecer la actuación del trabajo se comienza extrayendo la energía, la organicidad y las asociaciones personales del actor, sin antecedentes psicológicos o retratos pre-establecidos de los personajes. El trabajo consiste en dirigir al actor hacia sí mismo con el fin de encontrar las pulsiones y las proyecciones que pueden alimentar la vida del personaje. Es un proceso específico, una senda que contiene reglas precisas.

##### d. El ambiente escénico, los objetos, los lugares:

El ambiente de la escenografía y del vestuario de Beckett es el gris. Es la estética de lo ordinario empujada a la frontera de lo real y de lo onírico. Hay un anacronismo de vestuario y de objetos, los cuales deben ser precisos y deben sugerir los lugares más que detallarlos formalmente.

El eje central de los lugares es la cama de Malone. Los lugares se presentan como un "collage", puestos los unos al lado de los otros. El interior y el exterior se relacionan y a veces los lugares se sobrepone o se funden de un estado a otro.

A partir de la situación, de la actuación del actor y de algunos objetos se sugiere una recámara, tal vez aquella de un hospital o de un retiro para morir; una cocina; un salón mundano; la campiña y el mar donde la cama se transforma en un colchón flotante, algo entre un barco y una balsa que sobrenada parcialmente el agua y el aire.



### e. El tiempo:

La estructura del tiempo está dada por el día. Se pasa por las etapas sucesivas de la noche, el alba, el mediodía y la tarde para volver a la noche. Sin embargo, varios años pasan entre esas dos noches.

La pieza no comienza ni termina en un momento preciso. No hay acción, ni efectos bruscos que marquen el principio y el fin del espectáculo; se hace por una lenta transición del mundo cotidiano de Malone.

Al principio, en una oscuridad silenciosa, se oye un murmullo. La voz de Malone se hace cada vez más audible y la escena se ilumina al mismo ritmo que la llegada de la palabra.

Al final, palabras, acciones e iluminación se funden para desaparecer en la oscuridad como un navío que se pierde en la bruma.

## V. EL ASPECTO TERAPEUTICO

La descripción de los elementos de trabajo pueden mostrar una connotación terapéutica. El objetivo consiste en sobrepasar las barreras psico-corporales para abrir, en consecuencia, la personalidad a sus fuentes orgánicas. Ciertas técnicas, es cierto, están fundamentadas en principios bio-energéticos y psicoanalíticos pero, a pesar de que esta ruta no contiene ningún objetivo terapéutico, ella no excluye las repercusiones terapéuticas o los efectos secundarios.

Es de esperarse que ciertos elementos patológicos emerjan durante el transcurso del trabajo. Por ejemplo: un bloqueo vocal; la imposibilidad de ejecutar un conjunto de acciones físicas predeterminadas o un desorden psico-corporal. Según cada caso, existen aproximaciones técnicas precisas como respuesta a los bloqueos, a las imposibilidades y a los desórdenes. El participante puede, de este modo, encontrarse liberado de elementos patológicos durante la ejecución del trabajo.

Es por esto que este trabajo también me ha llevado a trabajar con personas a quienes no les atañe el teatro: hombres de negocios, inadaptados sociales, personas con antecedentes penales, gente sin historia.

Estas personas han querido invertir en ellas mismas. Invertir cómo, qué y dónde eran las preguntas cotidianas: su empresa personal, su lucha contra el fracaso de la personalidad, la crisis psíquica, la crisis somática.

Volviendo al tema de la actuación y específicamente al concepto arriesgar símbolos personales, es necesario indicar que el riesgo no existe más que en el nivel del símbolo, pues en el teatro puede construirse y destruirse todo. Después de la apocalipsis teatral, en la cual se puede matar y en su momento morir, el actor vuelve a levantarse y empieza de nuevo, mil veces, con placer, o puede ser un dios inmortal; todo lo puede. Gracias a esta experiencia el participante puede llevar consigo el esclarecimiento en su vida cotidiana; un elemento necesario para su desarrollo. Una partícula que se ha despertado. Una partícula necesaria para el crecimiento.