



---

## Surgir de las Cenizas

Roxana Avila y David Korish

En el año 2006, el Teatro Abya Yala creó *Cenizas*, una selección de obras cortas de Samuel Beckett. Las obras por separado--*Impromptu de Ohio*, *Arrurrú*, *Ir y Venir*, *Aliento*, *Catástrofe*, *Quad*, y *Qué Dónde*--presentaban dificultades y preguntas específicas, sin embargo juntas conspiraban entre sí para crear retos que son intrínsecos a las obras cortas finales de Beckett: asuntos de actuación y los límites adecuados de expresión; la musicalidad de las palabras, en los gestos, en la arquitectura de las obras mismas; la tensión entre profundidad y psicología; y, por supuesto, el silencio--ese territorio dramático que Beckett casi que inventó, lleno en su vaciedad.

Las siguientes son algunas reflexiones sobre el proceso de creación de *Cenizas*, con especial atención a dos piezas, *Ohio de Impromptu* y *Arrurrú*, que parecen sintetizar los retos del trabajo.

### *Hacia la Luz*

En *Ohio de Impromptu*, dos hombres idénticos están sentados en una mesa, sus cabezas reclinadas en sus manos derechas. Uno lee de un gran libro y el otro escucha, ocasionalmente solicitando, con un toquido sobre la mesa, que se repitan ciertos segmentos. La historia que lee es el cuento de la vida del Escucha y del ritual de su encuentro. Desde el inicio, reconocimos uno de los *leitmotivs* teatrales que se convirtieron en parte de *Cenizas*, aquel de la aparente eliminación de identidad individual. Las obras finales presentan sobre la escena, una y otra vez, personajes aparentemente idénticos y, como creadores, nos obliga a preguntarnos cómo presentar figuras humanas complejas, o por lo menos profundas, sin seguir la vía de llenarlo de psicología individual. Las preguntas que pertenecen a la individuación--temas de pasado, motivación, vida fuera del escenario--emergen como irrelevantes cuando uno trabaja sobre estas piezas y así una caja de herramientas es eliminada pero no se ofrece nada a cambio. A uno le confrontan con cómo trabajar de manera nueva.

Cuando empezamos a trabajar en *Impromptu de Ohio*, la primera idea que tuvimos fué leer un ensayo del libro *Beckett en performance*, editado por Jonathan Kalb, sobre cómo trabajó David Warrilow y tratar de imitarle. Como nos habíamos impuesto la restricción, con estas piezas cortas de Beckett, de inhibir toda creatividad en un esfuerzo por hacer las piezas de la manera como habían sido escritas, no parecía tan mala idea modelar nuestra interpretación de *Impromptu de Ohio* en la versión que probablemente ha sido llamada "la definitiva." Tomamos una interpretación muy pesada: pasar la página lentamente, respirar laboriosamente, una calidad oprimida al tener que repetir la frase solicitada. Aceptábamos

---

**TEATRO ABYA YALA**

**Asociación Cultural para las Artes Escénicas (#3-002-248059)**

Apdo. 656 Moravia 2150 Costa Rica te: 240 6071 telefax: (506) 241-1519

email: dkorish@racsa.co.cr

## TEATRO ABYA YALA

---

que el Lector estaba realizando una tarea pesada al tener que leer una y otra vez la Historia y sentimos que era correcto tomar como modelo esta aproximación para nuestro Lector.

Sin embargo la imitación casi siempre engendra frustración e insatisfacción y pronto necesitamos demarcar nuestro propio territorio. Para poder distanciarnos de nuestro modelo, para encontrar la luz en una pieza aparentemente oscura, necesitábamos encontrar nuestras propias herramientas de trabajo. Los temas con los cuales nos encontramos ocupados eran aquellos relevantes al texto en verso: el sonido de la palabra, la imagen de su significado, el balance de la frase, la estructura de pensamiento. Entre más se nos aclaraban los principios de trabajo, más rico y, curiosamente, más personal se hacía la pieza.

El primer salto que tomamos para establecer nuestro diálogo de trabajo fue el descubrimiento de la estructura de acento típica en español costarricense y cómo una sílaba acentuada que cierra una frase tiende a bajar en inflexión. Esto causaba la sensación constante del texto caído y de tener que levantar cada frase cada vez. Típicamente llamado 'botar los finales', pero en español es un problema agudo ya que tantas palabras tienen el acento grave y si esa sílaba cae, toda la frase se hace pesada. El primer problema a atacar era un asunto de cadencia, una cadencia constantemente en caída que creaba no una pesadez intencional como en el modelo de la interpretación de Warrilow sino una soñolencia textual contraria a la energía de la experiencia. Una vez que empezamos a atacar técnicamente la cadencia de finales caídos y descubrimos cómo elevar una palabra y por lo tanto una frase, empezamos a sentir la posibilidad de una liviandad en el contar de la historia. Sabíamos que la historia del Lector, en su esfuerzo por aliviar el sufrimiento del Escucha, no podía ser oscura, pero nunca imaginamos que la liviandad fuera una de las cualidades que debía contener. A medida que empezamos a trabajar directamente en un ajuste de inflexión, empezamos a sentir la suspensión que el texto podía tener.

Curiosamente, este descubrimiento nos llevó al problema subsiguiente, el tema del balance. Pelear por el balance de la frase se convirtió en el guía principal a medida que empezábamos a escuchar como emergía nuestra manera de hacerlo. Beckett frecuentemente pedía una lectura sin color. Sin color no implica vacío y así uno de los grandes retos fue llenar el significado sin sobreenfatizar el lado de la inflexión. Descubrimos que cuando una frase, larga o corta, estaba sobreenfatizada ya sea al inicio o al final, lanzaba toda la frase fuera de balance. Así empezamos a escuchar que para no guiar la frase en una dirección interpretativa no deseada, era necesario mantener el equilibrio en la inflexión, un equilibrio construido sobre la resistencia.

Este principio operador se hizo crítico no tanto en que generó una lectura original del texto sino en que empezamos a encontrar un diálogo personal con la obra y con el otro en términos del tratamiento de las palabras. Y a medida que empezamos a nutrir nuestro propio vocabulario, empezamos a distanciarnos de nuestro modelo. Entre más nos separábamos de su oscuridad y peso, más nos encontrábamos trabajando en una interpretación hacia la luz. La idea nos emocionó, que la pieza no cierre en una nota de peso y oscuridad sino en la celebración del fin. El Lector termina el cuento no de manera opresiva sino con la sensación de alivio y liberación de que quizá ha leído la historia por última vez, que cerrará el libro y se

## TEATRO ABYA YALA

---

irá y se le permitirá no regresar nunca más. El viaje de la pieza y el viaje del proceso empiezan a reflejarse mutuamente en tanto en ambos casos, lo que empieza con pesadez y oscuridad pasa por un estado de turbulencia, duda, y descubrimiento hasta que llegan al estado del silencio, quietud, y luz.

Por supuesto, en el universo dramático de Beckett, la liberación es ilusoria ya que sigue el apagón y el ritual debe ser repetido de nuevo:

-*Vámonos.*

-*No podemos.*

-*¿Por qué?*

-*Porque estamos[somos] esperando a Gódot.*

### ***Arrurrú, o Ninguna Pieza Lograda con más Esfuerzo***

El texto que le escribió Beckett a la actriz británica Billy Whitelaw, es casi imposible de realizar. Una mujer en una mecedora escuchando sus propios pensamientos y únicamente pidiendo 'más'. Era obvio que el autor deseaba una manera de hacerlo y lo plasmó en ese monólogo y, no contento con eso, le dió a Whitelaw un cassette con su lectura para que ella le imitara. Esto es paralizante. Sabiendo que ya se ha hecho algo de la manera exacta como deseaba el autor y queriendo hacer la obra tal cual Beckett quería, el no tener acceso al susodicho cassette, era tener la certeza que la batalla estaba perdida. Sin embargo había que pelear.

Teníamos claro que al ser una traducción, la música, la cadencia, el tempo de cada frase no pueden ser los mismos por lo que intentamos traducir las palabras también por su música. Sabíamos además que la obra duraba quince minutos.

Empezamos por varios frentes a la vez: un análisis de tema, variación y repetición; contamos las veces que aparecían diferentes palabras; analizamos los cuatro temas introducidos en cada uno de los cuatro diferentes movimientos y cómo se planteaban y desarrollaban. Nos dimos cuenta que alrededor del 85% de las palabras en inglés son agudas y ese mismo porcentaje en español son graves por lo que la música es diferente y debíamos resolverlo. Así "pare, mecía, persiana, mecedora, vida" por ejemplo, corresponden a "stopped, rock, blind, chair, life". Tuvimos que decidir cuanto tiempo hay entre frase y frase, cuánto dura cada pausa y cada silencio y cual es la cadencia del decir de cada frase. Teníamos que resolver el tono en el cual habla la Voz grabada y cómo decir la única frase en vivo que dice la Mujer: "más".

Resolvimos que para no decir un texto tan relacionado con muerte y soledad con el mismo tono vocal lo haríamos al revés: un tono alto, liviano y muy bajito. Esto fue una lucha porque Grettel tiene como tono natural una voz media-grave y una relación complicada con sus agudos a pesar de que tiene una bellísima voz de canto. Ella sabía que la escogencia del tono alto era correcto pero igual requería que le fuera orgánico. Cuando lo hacía sentía que era un abismo, una línea que la llevaba hasta el final, lo sentía humano, liviano, exacto y fue esa certeza de percepción la que llevó a la actriz a lograr sostener el texto en el tono elegido. Ese tono da una pureza y la sensación de que es la voz del monólogo interior de la Mujer.

## TEATRO ABYA YALA

---

Leyendo el texto sólo con la intención de que durara quince minutos nos hizo darnos cuenta de que había que hablar muy lento, o dejar enormes pausas entre frases o eternos silencios. Durante un tiempo intentamos ser fieles a eso pero lo deshechamos. Tampoco nos pareció que había pausas entre cada frase sino, casi, un continuum en cada uno de los cuatro movimientos entre sí. Nuestro *Arrurrú* quedó de 10 minutos, es quizá el único cambio con respecto al original.

Para resolver lo de la acentuación de las palabras, luego de muchísimos meses decidimos que la única opción era que la sílaba final, al no poder ser acentuada porque no se entendería la palabra o le daría un acento extraño para Costa Rica, durara dos tiempos en vez de uno. Esto nos llevó mucho trabajo para que pareciera natural y el efecto da la sensación de algo que no termina, que guía, aunque uno no quiera, "allende la luz no llega".

Para iluminar la repetición de las palabras clave, elegimos algunas, muy pocas frases, con una cadencia diferente al resto y siempre las hacíamos igual. Esto permite que el escucha recuerde, días después, breves fragmentos o frases aisladas que se le conviertan en los desencadenantes del recuerdo total de lo ocurrido cuando era acunado por esta pieza.

Los otros elementos tenían que ver con los dos movimientos: el mecerse de la mecedora y los ojos abiertos o cerrados. Con respecto a la velocidad del mecerse que era igual de principio a fin, la encontramos en la función número quince; si bien antes había estado bien, ese tiempo exacto hacía que ella 'flotara' en escena, algo casi surrealista para algunos observadores. Con respecto a los ojos, elegimos cuáles palabras debían, estar abiertos y cuáles sería interesante que estuviesen cerrados. Logramos que, por la posición de la luz, nunca la veíamos abrir o cerrar los ojos. Los ojos, tan esenciales en esta pieza, se descubrían abiertos o cerrados y al cerrarlos, el único contacto que teníamos con esa mujer nos era negado. Es enormemente impactante.

Sabíamos que habíamos trabajado a conciencia, cuestionando lo que sabíamos, proponiéndonos metas concretas de trabajo pero aún así creíamos que muy pocos responderían al trabajo. Estábamos seguras que mucha gente se saldría del teatro, aburrída, o, se dormiría en sus sillas. No pudimos estar más equivocadas. Es una de las piezas que la mayor cantidad de gente y de la mayor diversidad imaginable (adolescentes que nunca habían ido al teatro, intelectuales que habían visto Beckett en sus montajes originales, personas de la tercera edad que se veían reflejados allí) dijeron les había golpeado más.

Claramente estábamos equivocadas porque, de manera muy pedante, aunque no fuera así como lo verbalizábamos, supusimos que sólo nosotras entenderíamos los diminutos resquicios, los 'profundos de la mente' de Beckett, que todas las sutilezas de la genialidad de este autor, que amamos tanto, escaparía para los otros. Por algo Beckett es quien es. Es sólo hoy que lo entendemos. Sólo después de haberlo visto encarnado.

Muchos elementos mencionados no son ajenos a otros montajes; lo iluminador fue confiar tan poderosamente en la forma que permitió que el contenido y la respuesta humana fueran más impactante.

### *Los Beckettitos*

Nos dimos cuenta empezando el proceso que íbamos a necesitar algún tipo de tejido conector entre las obras aunque fuese sólo para reducir el parecido a un examen de teatro, en el cual, escena tras escena son ofrecidas sin unión dramática. También necesitábamos cambiar la escenografía y nos parecía que el espectáculo como un todo no aguantaba hacerlo de la manera usual. Finalmente, sentimos la necesidad de balancear el tono de la noche con algún material que no fuese tan serio y pesado para ayudar a aliviar la carga de la noche.

Originalmente los intervalos iban a ser una burla de nosotros mismos cuidadosa y sutilmente creada a partir del material que estábamos generando. Al crear pequeños trocitos tomados de acciones escénicas de las obras mismas y pararlos de cabeza, trataríamos de balancear la noche y declarar, a la vez, que no nos tomamos a nosotros mismos muy seriamente. Por ejemplo, burlándonos de los toquidos en *Impromptu de Ohio*, alguien se queda dormido cuya cabeza golpea la mesa...bonc; o las tres mujeres sentadas de *Ir y Venir* formando un nudo con sus brazos y manos, burlándonos del elegante tejido que forman al sostenerse las manos al final de la pieza. Todo esto era graciosísimo y nos moríamos de risa al inventarlo.

Afortunadamente la duda empezó a infiltrarse. Tal vez sería gracioso sólo para nosotros. Tal vez en vez de aliviar la noche, estaríamos minimizando la visión teatral de Beckett al burlarnos intencionalmente. Tal vez sólo sobresaldrían estas escenas fragmentarias de burla, borrando de la memoria a lo que se estaban refiriendo. Tal vez al burlarnos de nosotros y consecuentemente de Beckett, no era una buena idea.

A medida que descartábamos esta idea, aún nos quedaba la necesidad: ciertos cambios de escena debían ocurrir y seguíamos buscando por estética y tono una variación entre las obras. Sin embargo si rechazábamos la dirección de auto-burla, ¿cómo podíamos generar material que perteneciera al universo de Beckett pero que de alguna manera tuviera un color diferente, el otro lado del espectro de Beckett?

Empezamos a imaginar unas figuras (que luego fueron bautizados los Beckettitos) quienes han existido únicamente en los confines, o más específicamente, en la periferia, de las obras que estábamos presentando. Tomando la referencia de *Kaspar*, nos preguntamos ¿cómo sería la gente que hubiese sido expuesta únicamente a estas obras, cuyo comportamiento sólo pudiese estar modelado por *Impromptu de Ohio*, *Arrurrú*, *Qué Dónde*, y demás? Era una pregunta mucho más compleja que cómo nos burlábamos concientemente de las obras. ¿Cómo podemos crear personajes útiles cuya existencia ha sido totalmente definida por ser guardianes de las obras que han tenido que observar? A medida que construíamos el vocabulario de acciones utilizables limitándolas a los gestos y la comunicación física de las obras en las cuales estábamos trabajando, creamos una especie de metadiálogo con las obras mismas, al tenerlas en citas constantes por los Beckettitos. Sin embargo la cita de las acciones tomada fuera del contexto en el cual está creado vacía la acción del significado con el que originalmente fue investido. Es como cuando una niña meneaba su cabeza porque ha observado ese comportamiento pero aún no sabe que significa 'no'. Y así los Beckettitos se

## TEATRO ABYA YALA

---

comportan basados en el universo observado aunque no están exactamente claros por qué se comportan de la manera que lo hacen.

Con respecto a su contenido, este es otro elemento en el vacío existencial de estos personajes. Saben que deben hacer ciertas tareas concretas relacionadas a los objetos y el espacio performativo, pero no están seguros exactamente de qué deben hacer. Confrontados con esta ausencia de causa, cada nueva acción que hacen se convierte en la solución, una resolución a este dilema existencial esencialmente beckettiano: debo estar aquí en el escenario pero no estoy seguro de por qué. Cada nueva acción provee un fragmento de claridad, pero ese fragmento dura sólo lo que la interacción con esa acción particular. Y así el dilema de por qué estoy aquí--en el escenario, en la vida--es un estado constante de reevaluación y resolución, la pregunta central de Beckett sin embargo en este caso preguntado por personajes que él no ha creado directamente sino engendrados por lo que él ha escrito.

Dos preguntas nos confrontaban durante el proceso de creación de los beckettitos: uno de identidad y otro de comportamiento. El asunto de identidad había surgido del vestuario que nosotros, como directores, habíamos elegido para los Beckettitos. Desde el inicio los habíamos visto como como una amalgama extraña e irreconciliable de visitantes a un *spa*, trabajadores de fábrica y celadores. Con ese propósito, habíamos imaginado que sus vestuarios serían batas blancas de paño gruesas, junto con unas botas de cirujano y gorros de trabajador como los de lugares que deben mantenerse estériles. Esto último era bastante obvio de para dónde queríamos llevar el trabajo--las obras de Beckett son intocables y sólo si uno está preparado para utilizar vestimentas libre de gérmenes las puede alcanzar. Los Beckettitos como celadores o guardianes serían de hecho los que 'tocarían' las obras, literalmente en que serían los mismos actores los responsables de cambiar el espacio de una obra a otra y figurativamente en que el vocabulario del comportamiento ha emergido del contacto con las obras mismas; su ser es un acto de 'tocar' las obras. Así que los trabajadores libres de gérmenes nos funcionaba.

Nos preguntamos también qué era *Cenizas* para ellos, qué hacen en los confines de las obras y sólo pudimos imaginarlos en estado de descanso. Los Beckettitos vivían dentro del universo beckettiano como en una burbuja idílica. El placer y el deber eran uno aunque no pudieran definir ni uno ni el otro. Acción significaba el disfrute pleno de no saber que hacer pero hacerlo con alegría. Todo su ser era la metáfora del hacer teatro. Parecía apropiadamente beckettiano y nos divertía la posibilidad que emergieran al escenario como si estuvieran descansando, como si para ellos Beckett fuera un sabroso *spa* de vacaciones. Por eso la bata. El contraste entre la bata blanca y los gorritos de fábrica nos parecía bizarro, la contradicción irracional y, como dijimos, algo irreconciliable.

Los actores, desde que empezamos a trabajar estas escenas cortas, habían comenzado a luchar con quiénes eran. No estando seguros de la naturaleza de sus personajes, se habían permitido ser guiados por la acción pura: ellos son lo que hacen y cómo lo hacen. Confrontados con seres sin razón clara para su existencia y un comportamiento circunscrito por el contacto con las obras mismas, para cada actor, un personaje empezó a emerger, un clown personal. Aún no estaban seguros de quiénes eran estos seres pero empezaron a estar

## TEATRO ABYA YALA

---

más seguros de la naturaleza de su comportamiento y subsecuentemente de la naturaleza de su existencia escénica.

El vestuario propuesto los lanzó a una crisis. ¿Por qué la bata? ¿Por qué burgueses asiduos a *spa*? ¿De dónde sale esto? El sombrero y botines eran imaginables, pero ¿por qué la bata? La duda era profunda y a pesar de nuestros esfuerzos por aclararla, se mantuvo intensa. Debemos ser sensibles a esta extrema resistencia (nos acordamos del adagio ruso: si cinco personas te dicen que estás borracho, es mejor irte para la casa) y estábamos preparados a escuchar contrapropuestas. Ellos debían habitar estos personajes que todos estábamos inventando y la escogencia de vestuario propuesta era tan opuesta a lo que se imaginaron que eran estos personajes, que debíamos permitirles un espacio creativo para generar una contrapropuesta sólida.

Sin embargo, hay un peligro implícito en tener que explicar y justificar las decisiones creativas, una de las trampas que aún tenemos que negociar a medida que continuamos trabajando juntos. A veces las razones no son buenas; a veces no hay razones. A veces una decisión debe ser hecha porque esa es la manera en que la vemos-y no tenemos un buen por qué. Tal vez en esos momentos es bueno no saber. Así como es bueno saber cual es el curso de acción. Tener que explicar intelectualmente cada escogencia creativa puede alejarnos de lo que es un ingrediente esencial de la creatividad misma, que puede venir de lugares desconocidos y tomar direcciones imprevistas e inexplicables. Las batas blancas estaban en el centro de la batalla entre lo inexplicable y lo inaceptable.

La otra pregunta tuvo que ver con cómo habíamos creado las escenas versus cómo nos gustaría finalmente que fueran las escenas. Primero sobre esto último. Habíamos sentido desde el inicio que estas escenas debían sentirse como música física; que además de estos personajes habiendo absorbido las acciones físicas de Beckett, también habían, por ósmosis, tomado la musicalidad de sus obras finales. Como si las construcciones musicales de esta obras hubieran permeado su ser y su manera de comportarse. Con ese fin, imaginamos que las escenas eran composiciones rígidamente compuestas en donde la línea musical de un personaje calza y ofrece la armonía a la partitura de otro; que las acciones en corcheas de A hablarían perfectamente a las acciones en semi-corcheas de B; que las escenas serían música corporal.

Sin embargo, entre nuestro deseo y nuestras habilidades, se abrió un abismo insondable. Acabábamos de empezar un trabajo sobre el vocabulario de Jaques Dalcroze y su teoría de la Euritmia, y estábamos sólo en las etapas preliminares del aprendizaje de algunas de las técnicas básicas de entrenamiento, aquellas que presentan el uso de principios musicales de ritmo y su aplicación a una acción actoral. Frente a nuestra inhabilidad para trabajar directamente desde un punto de vista musical, lo que nos queda es trabajar con lo que sabemos hacer, que es la construcción de las escenas partiendo de acciones teatrales y la confluencia subsiguiente y el unir las líneas de acción. Es lo que hemos aprendido a hacer en nuestro trabajo: construir material escénico físico que está tejido densamente y finalmente musical en sus interrelaciones; sin embargo 'musical' esta vez no era el objetivo; buscábamos una relación más directa con la música. La pregunta que emergió fue una de proceso: si uno

## TEATRO ABYA YALA

---

empieza con las acciones, ¿el moverse en la dirección de una composición musical es posible? ¿Cuando un actor ha construido su partitura basado en una serie de acciones que lo impulsan hacia adelante, puede ese trabajo convertirse en parte de una composición escénica que requiere de una composición idéntica a la de una partitura musical? Sabemos que creamos las relaciones entre las acciones, puesto que el tejido debe satisfacer nuestro sentido musical como un todo, sin embargo buscábamos un juego distinto. ¿Qué pasaría si empezáramos desde la música y diseccionáramos una partitura a sus componentes y tuviéramos los hilos individuales como el material guía del cual los actores iban a iniciar su proceso? ¿Qué si hubiésemos empezado con la música misma, permitido el exceso escénico que esto hubiera atraído, y luego tratado de guiar la interacción hacia las necesidades que las escenas contenían?

Esto trae a colación asuntos de proceso, y cómo estamos muchas veces encerrados en un resultado porque somos incapaces de acceder a un proceso que ofrecería una alternativa. A medida que nos movíamos hacia adelante en la construcción de los Beckettitos, era claro el trabajo que debíamos hacer--crear la relación física que deben existir en el espacio, el tempo, los contrapuntos, la puntuación; crear de hecho la música de la cual somos incapaces de partir. Hicimos eso porque sabemos cómo. Incluso introdujimos la música como una herramienta para generar el tempo y fraseo. Sin embargo hay una cierta tristeza al saber que estábamos trabajando de una manera que era sabida para nosotros y cuyos resultados anticipábamos por encima de la imagen de la música que teníamos en nuestra mente pero que éramos incapaces de desentramar por falta de las herramientas adecuadas.

Así que los actores luchan con batas y nosotros con falta de herramientas. Los Beckettitos, esos inocuos seres nacidos y criados en la periferia del universo de Beckett, causaban estragos adonde sea que fueran.

### *No actúe por favor*

Las últimas piezas de Beckett son escritas, de manera clara, musicalmente: tema y repetición, sonido y silencio prevaleciendo como los elementos de trabajo de la composición. Sin embargo si uno trata de atacar el material independientemente de los pensamientos que generan las palabras, rápidamente se encuentra trabajando sobre el sonido sin la sustancia, un divorcio de forma y contenido mas que una unión armoniosa. Con cada pieza tuvimos que retar muchos si no todos los principios de trabajo con los que habíamos atacado los textos anteriormente: las rutas que usa un actor para generar una palabra hablada de manera sostenida.

La última obra que Beckett escribió, *Qué Dónde*, provee quizá el reto más intenso en relación con la tensión entre idea y música. La pieza está estructurada alrededor de la voz grabada del personaje de Bam entretrejida con una secuencia de diálogos con los personajes Bom, Bim y Bem. Los diálogos se refieren a un evento ocurrido fuera de escena sobre la extracción de información:

Bam: ¿Y?

Bom: Nada.

Bam: ¿No dijo algo?



## TEATRO ABYA YALA

---

Bom: No  
Bam: ¿Usted le pegó?  
Bom: Si.  
Bam: ¿Y no dijo algo?  
Bom: No  
Bam: ¿Lloró?  
Bom: Si.  
Bam: ¿Suplicó por piedad?  
Bom: Si.  
Bam: ¿Pero no dijo algo?  
Bom: No.

Claramente, está usando dos estrategias de manera inseparable: el contenido del diálogo con su sugerencia implícita de una interrogación en el presente sobre un acto de tortura ocurrido en el pasado; y la naturaleza de un intercambio a alta velocidad. Sin embargo, descubrimos que si privilegiábamos una por encima de la otra, la pieza no funcionaba. Esto es, si nos concentrábamos sobre todo en el entendimiento del texto--la comunicación del evento fuera de escena y la relación entre las dos figuras en cuestión--la música de la interacción sufría, casi siempre convirtiéndose en demasiado pausada y pesada; y si, por el contrario, si nos concentrábamos exclusivamente en la velocidad del diálogo, este se vaciaba de significado, y la tensión dramática desaparecía. La pieza final de Beckett puede ser vista como un punto de llegada en términos del vínculo inextricable entre forma y contenido en relación con la acción dramática.

Para poder expresar al máximo este nudo, Beckett requiere inteligencia sin psicología, musicalidad sin sobreinflexión. En cada pieza hablada, teníamos que negociar entre la música y el ritmo del texto y la necesidad de comunicar algo lleno sin exceso, trabajar hacia lo 'gris' o 'sin color' que Beckett propone, sin vaciar el texto de humanidad. Curiosamente, a medida que nos encontramos eliminando inflexiones no deseadas, nos trasladábamos hacia un panorama vocal más rico, de alguna manera más lleno; como si entre más nos moviéramos de la "actuación", más cerca llegáramos a lo profundo de la música de la pieza.

Esta exactitud musical, metronómica, nos hace preguntarnos adónde yace la tensión, pues botó las convenciones teatrales del pasado--desarrollo de la trama, crecimiento del personaje, puntos de giro, clímaxes y decrescendos--pero de ninguna manera quitó la tensión. De hecho la oposición que esa ausencia de crecimiento puede generar emerge más intensa, aun más intolerable. Y así una de las cosas sobre las cuales nos encontramos trabajando con estas obras ha sido la constancia rítmica del texto mismo. La tensión emerge de no permitirle crecer y cambiar y hacerse más rápida y más interesante, como mantener las riendas de un caballo constantemente tiradas, la ansiedad aumenta a medida que esperamos la liberación.

Y esta liberación es lo que Beckett nunca ofrece. No hay abandono. Ni siquiera, o más bien, sobre todo, en los silencios que están tan cuidadosamente escritos en las obras: *silencio, pausa, larga pausa, largo silencio*. Aquí yace la esencia de estas obras y deben ser construidas en la música de la acción. Y, como Shakespeare antes que él-- "*nada vendrá de*

## TEATRO ABYA YALA

---

*nada, habla de nuevo*", El Rey Lear advierte--Beckett sabe que en la ausencia de sonido existe la más rica expresión, que el drama mismo depende de los momentos donde las palabras están abstenidas, suspendidas. Donde Nada es lo que se ofrece.

*Nada vendrá de Nada, habla de nuevo.*

Pero Cordelia insiste en el Silencio, en Nada. Hace la más difícil decisión de su vida dramática, sale de su universo como un personaje shakespereano, aquellos siempre listos a poner en palabras sus intenciones, y se desliza al mundo moderno de Beckett, donde el silencio prevalece, donde la acción está en la inacción, donde Todo está en la Nada.

Como Cordelia antes, y como todos aquellos que enfrentan las "manchas sobre el silencio" de Samuel Beckett, lo más difícil ha sido y siempre será el no decir Nada.

---

enero, 2007