

CARLA ACHIARDI

Directora

EJERCICIO DE REFLEXIÓN

Como directora, pienso que una de las obligaciones fundamentales del artista, y particularmente del director (a), es, sin duda, observar, descubrir, develar y revelar, comprender y reflexionar (reflejar), permanentemente, acerca de la realidad en toda su complejidad e imbricación, por una parte, y por otra, acerca de su propio quehacer. En consecuencia, mi principal interés es hacer aquí una reflexión responsable y con sentido autocrítico de mi trabajo y, específicamente, del montaje **"Sonata de otoño"** (guión original del realizador sueco Ingmar Bergman), no sólo en sus lineamientos de dirección, sino también tratando de comprender cómo surge, cómo se justifica y cómo se instala en una escena teatral chilena dominada por la postmodernidad.

SONATA DE OTOÑO de Ingmar Bergman

Estrenada el 12 de noviembre de 1999 en la Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho.

Ficha técnica Dirección: Carla Achiardi
 Diseño integral: Carola De-Negri
 Musicalización: Miguel Lara
 Iluminación: Carola De-Negri y Carla Achiardi
 Producción: Lorena Goncalves

Reparto Gloria Münchmeyer: Charlotte
 Francisca Gavilán: Eva
 Rodolfo Pugar: Viktor

Obra financiada con el aporte del Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación 1999.

Auspiciada por el Centro Cultural Estación Mapocho y la Universidad Finis Terrae. Patrocinada por la Embajada de Suecia.

Es para todos evidente que las últimas décadas han sido décadas de cambio en la escena teatral chilena, y que si bien la transformación, lejos de haberse detenido, continúa —y a una velocidad que hace difícil un análisis global y de fondo—, la estética postmoderna se erige como predominante y hegemónica hoy en el teatro nacional.

Según Juan Carlos Montagna¹, la propuesta postmoderna ha venido a transformar el carácter de tres de los eslabones más importantes de la cadena de la creación teatral moderna:

- a. El director, cuya función, en la modernidad, podría definirse como la de ser un intérprete del dramaturgo y sus premisas autorales (y mientras mejor intérprete, mejor director), y como traductor de una obra, cuyo código exclusivo es la palabra, a una puesta en escena que además de la palabra contiene otros doce códigos (gestual, kinésico, vocal, escenográfico, lumínico, etcétera), ha devenido en la postmodernidad en un autor. Autor en tanto, generalmente, determina la génesis e identidad de un proyecto (todos sabemos lo que vamos a ver cuando decidimos ser espectadores de un montaje de Ramón Griffero, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Fernando Villalobos o La Troppa, por ejemplo). Y esto porque hoy día predomina la puesta o dramaturgia escénica por sobre la dramaturgia entendida desde la perspectiva moderna, importando no tanto el texto escrito como el texto espectacular y las claves

EL QUEHACER TEATRAL

- propias que de él se deducen. La cultura de la imagen invade la escena nacional desplazando a lo que podríamos llamar la cultura de la palabra.
- b. El actor, cuya función en la modernidad es la de ser, al decir de J.C. Montagna, un portavoz, desde el escenario, de la creación de un autor dramático, bajo la forma de un personaje que contiene la visión del hombre moderno como "sujeto que accionaba sobre el mundo en función de ideales globalizantes" (visión deslegitimada por la postmodernidad), deviene en signo de una escenificación; ya no es más la base sobre la que se sustentaba una puesta en escena y en cuyo refuerzo venían el resto de los códigos escénicos, sino un código más de la escritura escénica, una más de las claves para la lectura de esta nueva dramaturgia. "El actor deja de constituirse en instrumento de los significados de la palabra: se erige como una palabra significante". Esta nueva praxis de la actuación, que dicho sea de paso aún no se halla sistematizada o metodologizada, se ha dado en llamar la dramaturgia del actor.
 - c. El drama, fundante y determinante de la teatralidad moderna, es, en la postmodernidad, deslegitimada. Los grandes relatos son deslegitimados. El texto moderno se transforma en un pretexto postmoderno. El conflicto dramático pierde primacía. El personaje, antes agente dramático fundamental, deja de simbolizar la condición heroica propia de la modernidad, quedando cuestionada la idea tradicional que de él teníamos, adquiriendo ahora su sentido en función de su condición lingüística al interior del texto escénico. La premisa dramática, que antes presidía el texto conteniendo la visión del mundo del autor, también pierde validez para la creación dramática. La construcción aristotélica con su concepción del tiempo, lugar y acción, ya no satisface como instrumento para exponer una historia y pierde terreno a favor de la construcción dramática vertical; la palabra deja de ser usada exclusivamente en tanto productora de significados y adquiere relevancia su significante, su soporte material, en la composición escénica. El estilo realista queda desplazado.

Según Montagna, lo que importa a la postmodernidad es la definición de un material que será la base de un espectáculo. Y estos espectáculos tomarán su material deconstruyéndolo o reformulándolo; confluyendo, incluso, en un mismo espectáculo materiales provenientes de fuentes diversas, muchas veces: textos de teatro clásico o contemporáneo; textos narrativos; textos poéticos, etcétera.

Para Anne Ubersfeld² el trabajo de la puesta en escena contemporánea consiste, fundamentalmente, en opacar los signos. Existen, según señala, signos que parecen transparentes y signos que parecen opacos, entre los signos de la representación.



Un signo es transparente cuando no dice más que su sentido y, por lo tanto, desaparece ante nuestros ojos, se vuelve invisible. (Ubersfeld ejemplifica, señalando que “nadie va a reparar en que hay sillas cuando se ven personas sentadas alrededor de una mesa”). En cambio, un signo se vuelve opaco cuando en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro.

El signo en el teatro se vuelve transparente, ya que en la ficción el signo es construido para ser invisible, trabajando con la transparencia o con la ilusión de ésta: lugares y personajes que parecen sacados de la experiencia cotidiana. El espectador es remitido a una aparente coincidencia entre el signo ficcional y el mundo (al cual alude), como si se interpretara un teatro-verdad. Ilusión teatral. Se trata de hacer olvidar que se está en el teatro gracias a los procedimientos de la mimesis. Por el contrario, el trabajo de opacación del signo insiste sobre la materialidad de la escena, es decir, sobre el signo-teatro más que sobre el signo-ficción.

Ubersfeld observa que, en la experiencia de la puesta en escena contemporánea, la transparencia juega una opacidad y que lo esencial es volver opacos tales o cuales sistemas de signos, existiendo en los mejores casos, una circulación de la opacidad, que pasa de un sistema de signos a otro. Por ejemplo, transparencia del discurso hablado, contra la opacidad del discurso gestual, o bien, opacidad del significante escénico visual frente a la transparencia gestual. En cualquier caso, la oposición transparencia – opacidad juega siempre en forma dialéctica con otras oposiciones: la de la ficción y la representación, la de la mimesis y la teatralidad.

Cabe señalar que la búsqueda sobre la materialidad de la escena, la cual se manifiesta de las más diversas formas (es muy distinta la dramaturgia de Griffiero de la de Castro y la de éste, de la de Pérez), y que caracteriza la postmodernidad (primacía del montaje sobre el texto, el actor como un signo más de la escritura escénica, la primacía del significante sobre el significado de la palabra, en síntesis, la primacía del cómo se cuenta más que lo que se cuenta), comienza en Europa, a principios del siglo XX, con creadores como Gordon Craig, Appia, más tarde Meyerhold y finalmente, en la década del treinta con el más visionario y profeta del teatro actual: Antonio Artaud.

“El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras...; importa averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión”.³

“Sonata de otoño”: un montaje de síntesis

“Sonata de otoño” fue un montaje que suscitó los más diversos y dispares comentarios (dicho sea de paso, la polémica hace de su objeto, un objeto interesante, a mi juicio, en tanto ese objeto ha provocado movilidad y reflexión): comentarios complacientes, que hablaban de una puesta en escena de teatro-teatro (supongo que eso significa “teatro” en su sentido tradicional), o del rescate de la emoción, o del actor como protagonista del montaje y con todas sus facultades de emocionar restituidas; comentarios derechamente deslegitimantes, que hablaban de una puesta en escena “realista” (esto significa “anticuada” para los militantes postmodernos) e incluso, y esto sí que me causó sorpresa, algún es-





pectador que se preguntó dónde estaba la directora o su punto de vista en la puesta (probablemente haciendo referencia al carácter autoral del director en la postmodernidad, que pone el énfasis en la imagen más que en la palabra); y por último, comentarios asertivos, asertivos porque fueron capaces de leer con claridad y en relación a las claves de dirección que yo había manejado: la mesura escénica, la sutileza, la proxémica, la emoción en su máxima intensidad, la composición en el espacio que “permite configurar miradas que se deslizan como una cámara en torno al desplazamiento de los personajes”⁴, entre otras.

Al parecer, la postmodernidad en su estado más puro, ya no es capaz de dar cuenta del hombre y sus actuales manifestaciones creadoras.⁵

La postmodernidad, como fenómeno filosófico, social y cultural, nos ha dejado huérfanos de modelos, verdades e ideales (científicos, políticos, sociales y artísticos) al deslegitimar su carácter universal, y esta orfandad nos obliga a buscar, también en el quehacer teatral, una verdad personal. El carácter autoral de la dirección, con su consecuente ruptura de la cadena de responsabilidades en la creación (ruptura que fue propuesta por Antonin Artaud, en la década del treinta, y plasmada en “El teatro y su doble”), nos deja, a los directores, más que nunca en la desnudez; nos obliga a buscar un estilo personal a través del cual plasmar nuestra mirada particular. Antes, en la modernidad, los directores podíamos decir que éramos, simplemente, intérpretes y voceros de la verdad de un autor. Así mismo, los actores podíamos decir que éramos, simplemente, intérpretes o voceros de un director.

Si no queremos ser simplemente reproductores de modelos (cosa que ya no es posible, creo) o de lecturas aceptadas, sino creadores capaces de imponer una manera personal de ver, cada montaje se transforma, entonces, para nosotros, en un eslabón más en la búsqueda de un estilo, en un laboratorio de investigación, un ejercicio de reflexión.

“Sonata de otoño”, sin duda, nunca fue ni quiso ser un montaje “postmoderno”. Lejos de eso, su planteamiento inicial fue declararle abiertamente la guerra a la postmodernidad con su costumbre de des-dramatizar la vida. Y a pesar de eso, era imposible escapar del todo a la sensibilidad contemporánea (de la cual mi ironía y mi escepticismo son deudores) o retroceder, en algunos planteamientos, ciertas conquistas postmodernas de la teatralidad. De esta forma, a mi juicio, “Sonata de otoño” se transformó en un montaje de síntesis, a pesar, incluso, de todos sus aciertos y sus desaciertos.

La obra relata el reencuentro entre una madre (Charlotte, pianista de fama internacional) y Eva, su hija (actualmente casada con Viktor, pastor de una pequeña parroquia del pueblo). Han transcurrido siete años desde la última vez que ambas se han visto y, por lo tanto, la carga de anhelos, añoranzas y expectativas es enorme. Sin embargo, dichas expectativas comienzan a romperse casi enseguida, cuando Charlotte se entera de que su otra hija (Helena, discapacitada mental), que ella creía internada en un sanatorio para incurables (donde ella misma la había abandonado), se encuentra en la casa bajo el cuidado de Eva y Viktor. La enorme carga de la culpa inconsciente (manifestada en la pesadilla) de la madre y los rencores, fortalecidos con el tiempo, en la hija, desatarán entre ellas una tormenta, durante la cual se develarán una a una las humillaciones y constantes abandonos que han conducido, a Eva, a la infelicidad.



Me planteé el desafío de montar “Sonata de otoño” (guión cinematográfico escrito por Bergman, en el año 1977) con el objetivo de recuperar para el teatro la posibilidad de poner en escena una gran historia (pues, como directora y espectadora, las historias mediocres atiborradas de imágenes no siempre felizmente encontradas, me tenían cansada y decepcionada), generando “renovado” interés por los grandes temas que afectan a la persona e invitando a los espectadores a presenciar, al decir de psicoanalistas, la “eterna escena interior” que nos obsesiona. Objetivo ambicioso ya que sabía que un gran texto requería imágenes simples para no sobrecargarse, así como un texto simple requiere imágenes potentes, situación que lo ponía en desventaja frente a un espectador postmoderno acostumbrado a la fuerza de las imágenes más que de las palabras. Sabía que la posibilidad del montaje de repercutir en el espectador, se concentraba entonces en su carga emotiva, en su capacidad de conmover a través de la identificación y que eso me obligaba, de alguna manera, a recurrir al realismo en las actuaciones. Realismo entre comillas, pues hice lo posible por despojar de objetos a los actores, con el objetivo de evitar que cayeran en su uso naturalista y concentraran su actuación en las acciones físicas (postulado stanislavskiano), provocándolos a concentrarse sobre el trabajo en torno a la emoción, como verdaderos atletas de la afectividad (postulado artaudiano) y sobre los desplazamientos en el espacio y sus relaciones, como una manera de narrar escénicamente.

Por otra parte, el hecho de que se tratara de un guión cinematográfico (la carencia de textos nuevos que corresponden a una sensibilidad contemporánea, me ha hecho recurrir, como a la mayoría de los directores en la postmodernidad, de manera muy frecuente, al cine y a la literatura, más que a la dramaturgia), imponía sus propios obstáculos y desafíos: la fragmentación espacio – temporal que le es propia (pues en el cine simplemente se pasa de un plano a otro). Tenía en mis manos un guión que se concentraba básicamente en los diálogos y monólogos de los personajes y que, excepto la alusión general de que la acción ocurre en la casa parroquial, no aludía al lugar donde cada uno de ellos ocurría; incluso, algunas escenas acontecían tanto en el interior como en el exterior de la casa simultáneamente (Eva se encuentra en la escalera, frente a la ventana, a través de la cual ve a su madre bajar del auto y pararse indecisa ante el portaequipajes). Yo quería, entonces, tomar del cine esa fragmentación espacio – temporal que, en contrapunto con el realismo de las actuaciones, podía rescatar la puesta en escena del realismo tradicional y experimentar, además, con la posibilidad de acotar la mirada del espectador en el teatro, tal como el realizador cinematográfico lo hace con la cámara, con el objeto de conducir a una lectura muy precisa de aquello que, como directora, deseaba que leyera.

A raíz de esto, comprendí que los elementos protagónicos de la puesta en escena iban a ser: el espacio y la iluminación. La elección del lugar en el que iba a desarrollarse la historia y su estética, eran de vital importancia para el montaje: ¿qué lugar era capaz de contener esa textualidad y de posibilitar una narración, de alguna manera, cinematográfica, como lo quería yo? Después de mucho dar vueltas sobre el tema (al principio en base a algunas imágenes obsesivas, como el piano que representaba la presencia insistente de la infancia de Eva, de su madre pianista, del motivo por el cual tantas veces fue abandonada; o el pozo que había en el jardín de la casa, en el cual su pequeño hijo se había ahogado llevándose la esperanza de amor verdadero, de compañía permanente, de rectificar su propia infancia; o incluso, la tumba de su hijo, visitada todos los sábados) y en conjunto con la diseñadora, decidí respetar la idea de que la acción ocurre en la casa parroquial en la que viven la protagonista y su esposo. Y esto,

atendiendo a la imagen de que la casa es el "ser" y la multiplicidad de lugares que hay en ellos, pues necesitaba escaleras, pasillos, cuartos y rincones, en los cuales los personajes pudieran acurrucarse, agazaparse, refugiarse y espiar. Pese a ello, quería evitar que fuese un espacio completamente realista, que remitiera al espectador exclusivamente al mundo al que aludía (la casa parroquial), ya que necesitaba que aludiera también el mundo interior de Eva. De esta forma, el espacio fue diseñado como una prolongación del alma de la protagonista: una estructura fría (fierro), pesada como puede ser la depresión, árida y sin adornos, abandonada, pero también fuerte. Abandonada como si no estuviera habitada, pues la melancolía hace de Eva una habitante del pasado, de su mundo interno estremecido por el abandono. Eva no "vive" allí, simplemente "existe" allí, deambula como un fantasma, como la sombra de sí misma. Un espacio abandonado por ella como ella por su madre. Y también respondiendo a esta idea de una espacialidad desde la perspectiva de la protagonista, como si viéramos tal como ella ve, el color gris se hizo inevitable, gris como su vida, monótono y sin vitalidad, sin movimiento. El único color que irrumpe en este espacio es el rojo del vestido de Charlotte, de alguna manera más vital que su propia hija.



Ya tenía el espacio. Ahora había que narrar en él. Y para esto, la iluminación iba a cumplir un rol fundamental. Deseaba que el espectador deslizara su mirada, a la manera de una cámara, por los lugares de la casa que los personajes iban habitando, que la historia se contara a través de este desplazamiento, que se iluminara el espacio a medida que iba siendo habitado, acotando en muchos momentos la mirada del espectador, circunscribiéndola, cerrándola, delimitándola para que pusiera atención allí "donde y cómo" se estaba escribiendo la escena. La iluminación debía ser a ratos naturalista, describiendo el amanecer, el mediodía, las primeras horas de la tarde, el atardecer, el anochecer y la noche; a ratos poética, describiendo un transcurso de tiempo concentrado en pocos segundos, cambiando la atmósfera de realidad a irrealidad, iluminando sólo el rostro de un personaje (cabe señalar aquí que la tecnología de punta en Chile es prohibitiva para las compañías independientes, razón por la cual el sueño de iluminar sólo pies o la mitad de un rostro, por ejemplo, se hizo imposible); a ratos, tan cinematográfico como iluminar con luz de atardecer un espacio reducido (y no toda la casa), como la pieza de Eva o de Charlotte, por ejemplo; a ratos, eran los propios actores los encargados de iluminar al otro, no como algunas formas teatrales orientales en que, para desaparecer de escena, los actores ponen sus ojos en blanco, sino girándose, dándonos la espalda cuando la atención debía centrarse en el otro. Quería contar la historia del que escuchaba. Las palabras de Bergman me parecían tan claras, tan evidentes, que lo que me interesaba contar era cómo el otro recibía esas palabras, cómo reaccionaba, porque el daño que se nos hace no siempre está en lo que se dice, sino en cómo se interpreta lo que se dice. Y aun existiendo una responsabilidad evidente de Charlotte en la infelicidad de Eva, no es menos cierto que muchas de las palabras de Charlotte no tenían intención de dañar o que fue inevitable, a veces. Quería iluminar ese punto de vista.

Podría describir, a manera de ejemplo, la secuencia inicial de la obra: la llegada de Charlotte. En el oscuro, entra la música. Luego de unos segundos, entra lentamente una luz cenital sobre Viktor, quien se halla de pie en el pasillo. Habla de Eva y entra una luz de atardecer por la ventana del dormitorio de ambos, en donde ella se encuentra escribiendo una carta a su madre. Al final de la introducción, él entra al dormitorio y la lámpara se enciende: el atardecer ha dado paso a la noche. Ella lee para él la carta que ha escrito, y para facilitar la transición al pleno día de una semana después, parte de la carta se escucha grabada mientras comienza

a clarear al mismo tiempo que Eva baja las escaleras, indicando el transcurso de los días. Cuando ella ya está abajo, la luz indica mediodía y el primer piso de la casa se halla iluminado completamente.

Más adelante en la obra, por ejemplo antes de la pesadilla de Charlotte, la luz de las lámparas de los dormitorios del segundo piso y la que está sobre el piano, en el que se encuentra Eva, van encendiéndose alternativamente, mostrándonos en qué está cada personaje, antes de volver a la pieza de Charlotte, donde se desarrolla la siguiente escena.

Así se compuso en el espacio y con la iluminación. Así se compuso la poética de "Sonata de otoño", mi particular mirada sobre una de las obras más bellas del genio cinematográfico de Bergman. Podría referirme a otros códigos del montaje, referirme al trabajo que se hizo con la música de Chopin, cómo una misma sonata, intervenida inteligentemente por quien musicalizó, me sirvió para acentuar atmósfera, para realizar transiciones y pasos del tiempo; referirme a la proxémica, cómo las distancias entre los personajes daban cuenta de sus estados internos (no siempre evidentes) o del pasado de sus relaciones, o de su jerarquía; referirme al vestuario, o a los quiebres y distanciamientos introducidos, o a la adaptación. Pero mi objetivo no es describir un montaje, sino comprender y reflexionar sobre la sensibilidad que anima ese montaje, una sensibilidad ecléctica, ni moderna del todo ni postmoderna del todo, sino de síntesis, y que no es un fenómeno aislado, sino un fenómeno emergente en el teatro chileno actual. La materialidad de la escena, sus aspectos físicos y plásticos, vuelven a reunirse con los grandes temas que afectan al hombre, aun cuando ya no desde una perspectiva ideológica o filosófica regente.

- 1 Juan Carlos Montagna, "Teatro chileno postmoderno: definiciones, conquistas y preguntas". Apuntes N°111, otoño-invierno 1996. En dicho artículo, el actor, director e investigador teatral aporta un análisis de categorías respecto al tema, bastante clarificador, en el que me apoyo.
- 2 Anne Ubersfeld, "La escuela del espectador". Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España. La autora es profesora de la Universidad de la Sorbonne - Nouvelle (Instituto de estudios teatrales) y crítica teatral.
- 3 Antonin Artaud, "El teatro y su doble". Edhasa, 1978.
- 4 Eduardo Guerrero. Crítica teatral aparecida en la revista "El Sábado" de El Mercurio. 4 de diciembre de 1999.
- 5 En relación a la caracterización de este proceso de síntesis, me remito al texto en la nota 1.