Cómo Trabajan el Artista y el Escritor

El Proceso de la Creación Artística

Carmen Silva

PARA comenzar, hay ciertos días —que a veces se prolongan por semanas— en que todo lo que miro, lo que me rodea, lo veo ya en forma de dibujo, lo hago caber con el ojo en el cuadrado del papel. Lo enmarco. Miro, suprimo, agrego, compongo mentalmente. Hay otros días, que asimismo se prolongan por semanas, en que me basta mirar, gozando o sufriendo sólo con el espectáculo de los objetos —rostros, árboles—, sin que sienta la necesidad urgente de grabar la emoción, de detener el instante, sin que sienta siquiera la capacidad para transmitirla.

Para mí el pintar está relacionado con los actos de la vida diaria. Por ejemplo, estoy en mi pieza, viviendo —comiendo, leyendo—. Necesito una mezcla de paz y de excitación. Comienzo a mirar a mi alrededor. Me emociona una silla, la forma en que interrumpe el espacio, la madera con todo lo que sugiere: el árbol, el trabajo del hombre, el reposo del hombre, la idea de silla, el mimbre (su calidad y textura), de qué manera se entrelaza cada trozo con el otro, la forma del espacio que dejan entre sí, etc. Miro una taza blanca, simple en su redondez, su superficie pulida, el hueco que encierra, cómo se sienta en el platillo, el asa rompiendo el aire, las curvas y sombras tiernas; lo simple, misterioso y dramático de cada objeto: la losa, la madera, la humilde lana, un pan, una fruta, las flores, el rostro de un niño, un niño, la curva de la nariz, la sombra bajo los labios, la forma de un párpado.

Comienzo, a veces, con la forma de un párpado y me detengo ahí mucho rato. Después las otras facciones vienen a completar la cabeza, la boca semiabierta, cada cabello con su caída y juego, su enredo y el espacio alrededor, con su vibración y vida, siendo interrumpido por este cuerpo. La casa en que vive el hombre, construida madera con madera, clavo por clavo, ladrillo por ladrillo, con todo lo que sugiere cada ventana, escalera o teja. La cortina blanca detrás del vidrio, los detalles tiernos y a la vez ridículos, la tierra donde se afirma el aire, lo que perdura, lo que va a morir, el hombre a través de la taza, la silla, la cama, la estufa. El hombre y su huella, triste, alegre, angustiada; lo misterioso, dulce, cruel o ridículo de su existir. Y luego, las formas en sí, el juego de curvas y líneas, cómo se prolongan los colores en el espacio.

Frente a todos estos problemas comienzo con un lápiz fino. Dibujo minuciosamente cada detalle, me detengo en cada vuelta, hueco, respetando casi exageradamente la realidad, insistiendo en cada línea. Luego, sigo con pluma y tinta china. Al comenzar, con temor y excitación, marco algunos colores con sepias grises y blancas. Empiezo a rayar sobre los colores nuevamente. Ya no miro el modelo; juego y rayo y me apasiono con los elementos que ya tengo en el papel. Busco los ritmos, la relación de cada cosa, la unidad de los detalles. Pinto con minuciosidad al comienzo, pero luego también los colores comienzan a jugar y a desordenarse. Barnizo. La pluma se *desliza más suave sobre el barniz. Me interesa que todo dentro del cuadrado del papel se mueva, viva, juegue. Un espacio, un rincón muerto me desespera.* Busco la vida, el ritmo de cada huequito, ya sea en el objeto mismo, en los objetos entre sí, o en los espacios que dejan. Si hay algún espacio muerto ni titubeo en usar la tijera.

Vuelvo a barnizar. Cuelgo el dibujo o cuadro recién terminado. Corrijo, agrego, suprimo. No logro comprender cómo sucedió todo el proceso, en que los ojos, la mente, la mano, captaron, encontraron el detalle, el color, los ritmos, la unidad, o bien, se equivocaron y deformaron.

Se trata, creo, de mirar, oír, oler, sentir, tomar conciencia de cada momento, objeto, lugar y ser humano y tratar de transmitir la emoción de estar vivo.

Carmen Silva. Pintora chilena, 1929. Retratos, grabados, paisajes, interiores y naturalezas muertas.

Sergio Vodanovic

EN mi caso, resulta difícil y hasta peligroso referirse al proceso de la creación artística, pues soy un autor teatral de reciente iniciación, con sólo tres obras estrenadas y que, consecuencialmente, estoy recién experimentando en el campo de la creación y buscando, aun a tientas, mi método de trabajo.

Pero hay un hecho cierto. Mi calidad de comediógrafo está siempre presente en mí, constituyendo una especie de deformación profesional. Inconscientemente voy registrando día a día los hechos, las situaciones, los personajes y hasta las frases que se me presentan y que me pueden servir de materia teatral. Hay veces que me sorprendo diciendo: "Esto puede ser una buena situación de comedia", o "este rasgo de Fulano puede servir de base a un personaje interesante". No anoto. Simplemente registro mentalmente la materia susceptible en ser transformada en texto de teatro. Después, cuando escribo, mediante un proceso que psicólogos o biólogos podrían tal vez explicar, aflora la situación, los personajes o la frase que meses o años atrás registré y que preciso para la comedia.

De lo anterior, queda dicho que los elementos con que construyo mis obras son frutos de la observación directa, convenientemente deformada o reformada para que adquieran la necesaria calidad dramática.

Una vez determinada la situación teatral o dramática, de la que siempre parto, trato de individualizar a los personajes. Ellos nacen de características de diversas personas que conozco. Determinadas sus personalidades, trato de familiarizarme con ello sen forma íntima, si de mis personajes mucho más que lo que ellos tendrán que expresar en la comedia, única forma de que sus parlamentos y hechos mantengan una línea unitaria. Además de esta familiarización con los personajes, hago otro tanto con el lugar de acción, no entendiendo por tal exclusivamente el escenario en que transcurrirá la comedia, sino sus alrededores. Así, por ejemplo, si el escenario representa el salón de una casa he de saber cómo es el total de ella; el barrio en que está situada, especialmente de sus lugares más próximos. Esto tiene una gran importancia para el desarrollo de la acción, ya que me permite la entrada y salida de personajes en forma natural, al tener presente donde han estado ellos antes de entrar en acción y adonde van en el momento del mutis.

Precisada la situación teatral o tema que explotaré, familiarizado con los personajes, conocido perfectamente el medio en que ellos se desenvolverán, estoy en condiciones de escribir.

El primer acto —que es de exposición— se hilvana fácilmente con los elementos que ya tengo. Confieso que al empezar a escribir una comedia tengo sólo un vago conocimiento de la forma cómo se desarrollará la acción en el segundo acto y, generalmente, desconozco su desenlace. Esto va contra todas las reglas de la técnica dramática expuesta en los libros especializados. Sin embargo, si obro así, es porque la experiencia me ha indicado que los personajes principian a autodeterminarse de tal modo, que las más de las veces rechazan un desarrollo preestablecido. Es necesario, pues, seguirlos, limitándose uno a servirles de consejero y acompañante. Por otra parte, el placer de escribir reside en mí en ir descubriendo paso a paso los acontecimientos. Si escribiera sobre una pauta rígida, determinado previamente el contenido de escena tras escena, me resultaría un trabajo eminentemente técnico y limitado en el agrado que produce la labor creativa. No creo posible pretender interesar y entretener si uno, a su vez, no se interesa y se entretiene al escribir.

Por esta misma forma de trabajo, siempre me ha resultado difícil la gestación del último acto. Generalmente pasa un prolongado tiempo antes de que inicie su redacción. Es necesario descubrir en las situaciones y en los personajes, ya completamente trazados en los actos anteriores, el desenlace verdadero y justo que, a su vez, tenga interés dramático.

Estoy aprendiendo, igualmente, a escribir teniendo presente a los posibles actores que interpretarán la pieza. Esto, que es una limitación para la labor creadora, es completamente necesario en el teatro, especialmente en nuestro medio de reducida actividad.

El dramaturgo, a diferencia del novelista o el poeta, necesita de otras personas para llegar hasta el público y, de la misma forma que un escritor que estuviera obligado a imprimir sus libros en una imprenta en que faltaran determinadas letras o signos, trataría de no emplearlos, el dramaturgo que cuenta como imprenta, para llegar al público, a los actores, debe tener presente sus modalidades, virtudes y limitaciones.

Para obrar así hay que tener la modestia de comprender que la obra teatral no nace en el momento en que el autor termina de escribirla, sino cuando se abre el telón de la representación. El texto es una parte —la más importante— del espectáculo teatral, pero el creador final de la comedia es un conglomerado formado por el autor, los actores, el director, el escenógrafo, los asistentes técnicos y el propio público.

De ahí que el autor teatral sea un creador a medias que necesita de "recreadores" para que su obra cumpla con su función.

Sergio Vodanovic. Chileno. Autor de teatro, "El Senador no es Honorable", "Mi mujer necesita marido" y "La cigüeña también espera".

El Tropel de Las Naranjas

La mano del colonizador removió las tierras bajas, escudriñó por entre el follaje de la selva tropical, y empezó a descubrir otras frutas como la piña y la papaya, que marcan un gusto nuevo y alegran un poco el paladar. Pero lo que fué decisivo para la formación de un concepto diferente en el banquete y postres de estas tierras fué la aparición de las naranjas. Es algo así como la irrupción que hicieron aquellas dos mujeres célebres —las tonadilleras de la crónica santafereña—: la Jerezana y la Cebollina. Hay que ver las canastadas de naranjas, el cordón de oro que va trepando en las vísperas del mercado por los flancos de la cordillera, por los sonoros caminos de herradura, sobre los morenos lomos de los indios, que —al subir— no parecen sino un ejército de hormigas arrieras cargando pétalos dorados: hay que ver esto para saber de la alegría tropical.

GERMÁN ARCINIEGAS
("América, tierra firme")

Claudio Giaconi

I

VIENE una idea. La pongo a prueba. Veo si es digna de ser realizada. La acepto. No trabajo de inmediato, ni siquiera tomo notas. Toma forma por sí sola. Le doy libertad, como el pescador da cuerda al pez para asegurárselo mejor. Crece más de lo previsto. Es el momento indicado: materializar la idea antes que se desvirtúe su intención. Personajes, composición psicológica, situaciones, diálogos, ocupan la siguiente etapa. No siempre sigo este proceso. A veces, se presenta un tema posesivo: no queda más remedio que escribirlo de una tirada. Entonces se siente alegría: el trabajo se hace más fluído. El tema lo escoge a uno. He escrito cuentos en pocas horas. En otros, he tardado meses. Trabajo en la noche, o de 3 a 7 de la tarde.

II

Escribo a máquina, rápido, para no perder la intención primera. Anoto a pluma lo omitido en la elaboración. Escribo ardiendo y corrijo con la sangre fría de un pez. ¿La inspiración "a priori"? Rilke la esperó diez años para continuar "Las Elegías de Duino". Escribiendo se siente una excitación casi mágica. La inspiración sale a mitad de camino. Generalmente, me resisto a escribir. Y si no escribo experimento insatisfacción. La creación es una aventura, un lecho de Procusto: falta o sobra. Nunca se está contento. Surge un tema; me empeño por escaparle, por rehuirlo. Si lo consigo, quiere decir que el tema no me interesa, y acepto este veredicto. No vale la pena. Este barómetro nunca me engaña.

III

Comienzo por el final, por la mitad, por donde me encuentro más fuerte, sin un orden preestablecido. Describir o narrar es más fácil que componer personajes: hay que hacerlos vivir con naturalidad. Deben estar vivos para que el lector los sienta. Demanda semanas de concentración. Escribo en dos "frentes": a máquina y manuscrito. Pero, ¿existe una ley fija para escribir? La carilla manuscrita contiene diálogos, descripción de gestos, caracteres, escenas yuxtapuestas. Para la novela necesito sistema. Para un cuento, el impulso inicial me basta. En terminar mi nuevo libro tardé un año y he trabajado (escribiendo en él) no más de tres meses.

IV

La memoria —residuo del tiempo— juega un papel importante. A veces me pregunto por determinados gestos, por algún tono de voz, por cierto personaje. ¿Dónde lo he visto? ¿Dónde he contemplado tal escena? ¿Cuándo he oído esta o esa frase? Probablemente en la niñez. Conscientemente me olvido. El plano inconsciente lo recuerda.

V

El escritor habla de sí mismo. Es esencialmente autobiográfico. A este término le doy su sentido más amplio. Recuerdo una anécdota de Flaubert. Decía: "Madame Bovary soy yo...". El escritor habla de sí mismo, sobre lo que piensa, lo que pensaría, lo que no piensa, lo que no pensaría. Puede abarcarlo todo: se identifica con una paloma, con un tractor, con un río, acaso con una nación entera. Está realizando, de continuo, una autobiografía íntima.

VI

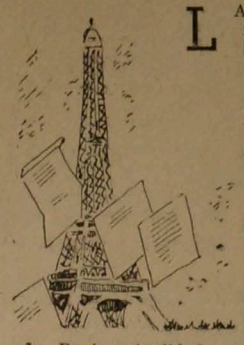
La solución a un problema técnico viene sola. Viajando en trole, viendo una película, paseando. Hago una anotación alrededor de una palabra o circunstancia que contenga el significado total. La música me estimula, de diferentes maneras. Hay compositores (Corelli, Vivaldi, Purcell, Locatelli) que me han sugerido pasajes serenos. Otros, mis predilectos (Bruckner, Mahler) me llevan a la exaltación expresiva; así me siento más a gusto. Fumo en gran cantidad. También me auxilio con café cargado, antes de entregarme al trabajo. Pero el excitante ideal es la música. He escrito capítulos enteros siguiendo mentalmente una determinada línea melódica; salgo de un clímax para preparar en seguida el próximo. La lectura de un párrafo de un gran poeta me dignifica el trabajo; generalmente, un trozo de Shakespeare o Dante. Terminado un cuento o un capítulo de novela, lo someto a diversas revisiones, diez, veinte veces. Las carillas mecanografiadas, corregidas a pluma, quedan prácticamente ilegibles.

Claudio Giaconi, escritor chileno, 1927. "La Difícil Juventud". Premio Municipal.

Crónica Teatral Parisiense

Por

Francisco Walker Linares



LA TEMPORADA parisiense está interesante en materia de arte dramático, aun cuando hayan sido pocos los estrenos recientes de auténtico valor; cabe recordar al efecto que las creaciones teatrales se lanzan generalmente en París en otoño o invierno, y que las obras que triunfan permanecen en el cartel durante muchos meses, y a menudo más de un año. En la actualidad se siguen dando varias de estas producciones, como asimismo se presentan reposiciones de obras de temporadas anteriores y buenas piezas extranjeras.

Entre las novedades señalaremos el reestreno de "La Machine á écrire" ("La Máquina de Escribir"), de Jean Cocteau, hoy día académico a la moda, y antaño escritor de vanguardia y malabarista de la pluma y de la escena; la pieza se basa en un acontecimiento ocurrido en una pequeña ciudad de provincia, donde se desencadena un verdadero flagelo de innumerables cartas anónimas que trastorna la vida apacible de los habitantes; es necesario hacer venir de París a un alto jefe de la policía, y nos vemos ante el caso insólito de que tanto una muchacha fantástica y extravagante, como un joven histérico o simulador, confiesan ambos separadamente ser cada uno el autor de los anónimos; sin embargo, quien los ha escrito no es ninguno de ellos, sino la señorita del correo. Según Cocteau, no es inverosímil la actitud de esos jóvenes, pues tal especie de mitomanía corresponde a una cierta psicosis que lleva hoy a la juventud a acusarse de delitos no cometidos, como si la inocencia le pareciera insípida e indigna. La obra, psicológica y policial a la vez, interpretada a la perfección por la Comedia Francesa, está bien escrita, su intriga interesa vivamente, pero no nos parece de lo mejor de Cocteau; el tercer acto no es satisfactorio, era superior en la primera versión de la obra.

El Teatro Antoine presenta uno de los espectáculos más originales de París, el de la Compañía de Jacques Fabbri, acertada mezcla de arte dramático, mimo y danza; esta Compañía da ahora "La Famille Arlequin", serie de animados cuadros sobre el origen de la Commedia dell'Arte y sus personajes típicos en la Italia renacentista; nos muestra la llegada de los cómicos italianos ambulantes a Francia en el siglo XVII, las persecuciones de que fueron objeto; hay escenas mudas magníficas de mimos y piruetas; el espectáculo, de mucho colorido, refleja rumbos nuevos en la orientación teatral, y ha recibido unánimes elogios de la crítica; además, tiene valor documentario, siendo una verdadera lección de historia del teatro.

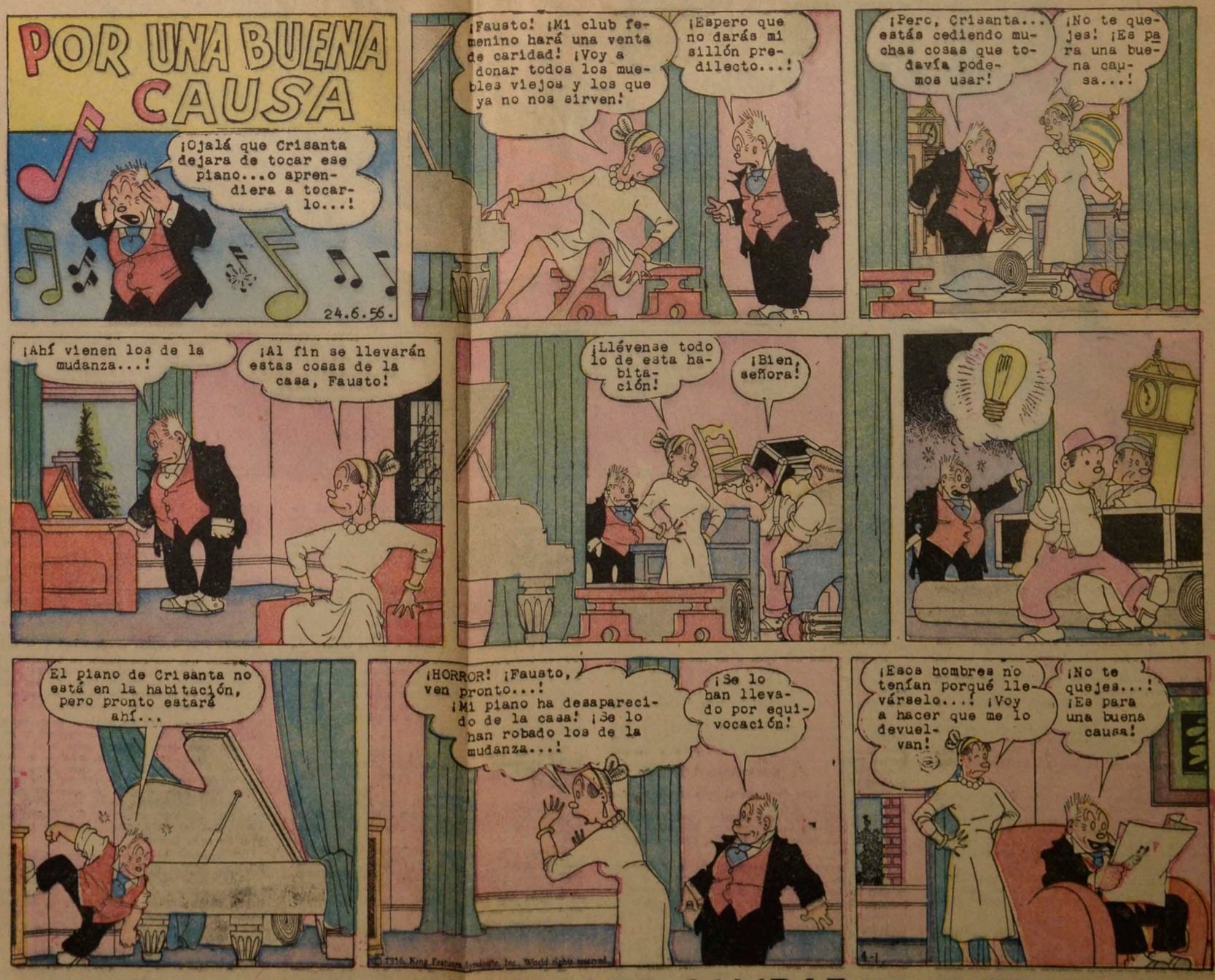
"L'Amour fou ou la Premiére Surprise" ("El Amor Loco o la Primera Sorpresa"), última comedia de André Roussin, no está a la altura de otras producciones del ingenioso maestro del actual teatro de boulevard; esta obra, que lleva, sin embargo, más de 250 representaciones, se basa en el amor apasionado, ingenuo, casi de un Romeo, que estalla en un cincuentón por una mujer casada, madura, madre de dos hijos, de 20 y 19 años; hay escenas divertidas en tal pasión otoñal, porque el galán solicita la mano de la amada a su propio marido y a su hija. Roussin conoce la técnica de su género, y sus piezas se ven con agrado, aun aquellas cuyo mérito es escaso.

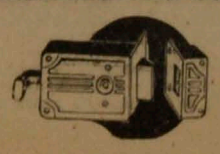
En el campo del teatro cómico hace reír y nos evade de problemas y preocupaciones, "Les Enfants d'Edouard" ("Los Hijos de Eduardo"), graciosa comedia de Sauvajon; su trama gira alrededor de una notable conferenciante que tiene tres hijos de padres diferentes, y a los cuales es preciso dar un nombre; para ello convoca, después de más de veinte años de haberlos dejado, a los tres respectivos padres, que son un aristócrata inglés flemático, un grotesco pianista polaco y un aventurero francés, y los tres quieren casarse con ella. Sauvajon es asimismo un buen adaptador de piezas inglesas, entre otras, "El Amor de los Cuatro Coroneles", de Peter Ustinov, que tiene ahora un gran éxito en París y se representa desde hace dos años.

Con motivo del Festival Internacional de Arte Dramático, el espléndido conjunto del Teatro Nacional de Bélgica dió en París "Barrabás", de Michel de Ghelderode, notable dramaturgo belga, creador de un teatro negro, infernal, de pasadilla.

La obra ha sido justamente atacada por la crítica parisiense; resulta grotesco ver a Poncio Pilato vestido con un uniforme moderno rojo de un oficial de la guardia británica, a su mujer en traje de baile, a Herodes de frac, todo acompañado con una música de vals vienés. El tema es evangélico, podría ser interesante, pero desmerece por los contornos de farsa; el protagonista, Barrabás, bandido feroz y sanguinario, monstruo orgulloso de sus crímenes, está encarcelado en la noche de la Pasión, junto a los dos ladrones, el bueno y el malo; a la prisión llega Jesús; Ghelderode ha sido poco feliz al mostrar a Cristo en la escena; a pesar de que no habla, la figura del Redentor aparece como disminuida. Barrabás siente la santidad de Jesús, y cuando a su gran sorpresa queda libre, él, que es ante todo un rebelde, intenta levantar al pueblo para salvar a Cristo, pero nadie lo sigue, ni siquiera los apóstoles. Barrabás muere apuñalado por la espalda; tal vez sin darse cuenta, ha sido el primer cristiano; así lo dice la Virgen María, que vuelve del Calvario. La pieza no es blasfematoria, pero sí de mal gusto y pesada.

París, 1956.




CERRAJERIA DE ALTA CALIDAD
FABRICADA POR INDUSTRIAS SOGECO
EN VENTA EN LAS PRINCIPALES FERRETERIAS DEL PAIS
dimsa