

Teatro y música: poniendo en escena a Pirandello¹

Alberto Vega Salvadó

actor titulado P.U.C. y Magister en Artes (c) con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Se desempeña como Director de la Escuela de Teatro de esta Universidad, fue Secretario Académico de la Facultad de Artes y es el coordinador del Programa de Arte y Fe de la Dirección General de Pastoral. Actualmente ha sido invitado por la Cía. La Calderona para remontar **El castigo sin venganza**, de Lope de Vega.

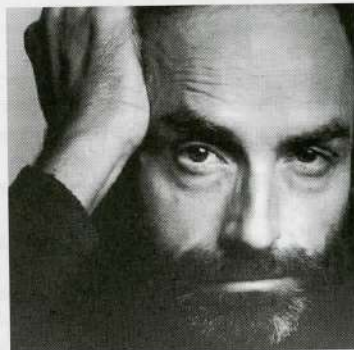


Foto: Luis Poirot

A los siete años.
Soy lobato del grupo scout del colegio.
Una tarde de juego. Visto atuendo clásico, con pantalón corto.
Tengo las mejillas coloradas.
Transpiro.
Es el atardecer.
Mi padre me ha estado observando, al parecer, porque en un momento en que estamos físicamente cerca me comenta:
-¿Así estás contento, verdad?
Se refiere a mi vital agitación.
Sigo jugando.
Un breve paso de tiempo.
Oscurece.
Han armado un fogón en un patio.
Todos alrededor.
Se cantan canciones, juguetonas, graciosas, alguien baila.
La luz del gran fuego se ve reflejada en rostros y cuerpos de los que allí estamos.
Una luz parpadeante, móvil.
Aunque pareciera que esos momentos estuvieron carentes de tiempo, así los recuerdo; parece que

el tiempo pasó y llegó la hora de terminar.
No recuerdo si mi padre se fue o me esperó.
El clímax del recuerdo viene ahora:
De pronto todos estamos en círculo, algo va a pasar.
Un silencio.
Voy sintiendo una intensa emoción, desconocida, nueva.
Una cierta angustia, se me aprieta la garganta.
Sigue la luz y los rostros, pero junto a la alegría de los juegos aparece una palabra:
Adiós.
Es como si fuera la primera vez que la escuchara.
De esa manera al menos.
Acompañada de un silencio previo y con lo que más adelante sabría que se llama *melodía*:
Llegó la hora de decir Adiós
Decir Adiós...
Fui traspasado por ese conjunto de palabras y canto.
Como si en ese acto, en ese ritual de luz, fuego y aire, se me estuviera

dando a conocer un misterio de la vida: esas palabras con melodía que emergían de la boca de todos, me hablaban de algo que yo desconocía.

Era la música la encargada de contener en ese fugaz momento el ansia de la separación de aquel día de mejillas encarnadas.

Su recuerdo perdura hasta hoy.

Desde el silencio

Consideramos al teatro como una posibilidad de *ver* y *elaborar*, a través de un lenguaje artístico, de un *espacio* físico concreto, mental y abstracto a la vez, los asuntos que como especie nos superan, incapaces de encontrar una explicación empírica o racional consistente.

A la música, como un lenguaje abstracto sustentado por las tensiones entre los diversos sonidos a través de sus cualidades de tono, timbre, cantidad e intensidad.

Hemos sospechado y vivenciado desde siempre, tal vez por compar-

1. Mis agradecimientos a la Prof. Soledad Lagos de Kassai por el estimulante espacio compartido en el curso de tesis del Magister en Dirección Teatral de la U. de Chile.

tir su desarrollo en el tiempo, una vinculación íntima entre ambas manifestaciones, sea en la puesta en escena, sea en la creación de personajes, sea en la estructura de muchas obras musicales.

Se comparte la búsqueda de un *universo* sonoro-espacial, pero fundamentalmente las tensiones, el *conflicto* entre caracteres en un caso, entre sonidos en el otro.

Se comparte un lenguaje: en teatro hablamos de *in crescendo*, de *ligado* y *staccato*, de *tempos*, de *planos* y fundamentalmente, de *respiración* y de *ritmo*. En música de *clímax*, de *carácter*, de *drama*, de *tensión*, por nombrar algunos términos.

Pero, aparte de estos y otros muchos aspectos compartidos que pudiéramos juzgar de formales, existe un aspecto más profundo, también más inasible, que guarda relación con lo que oímos o vemos cuando escuchamos música o cuando vemos teatro.

Me interesa rescatar lo que al respecto señala el filósofo Jorge Eduardo Rivera:

¿Qué oímos entonces cuando oímos música? Oímos ciertamente sonidos y también instrumentos sonoros. Pero no nos detenemos en ellos, sino que pasamos a través de ellos hacia la música misma. Y la música misma, ¿qué es? Es el sonar del ser, el sonar del tiempo y el sonar de los estados anímicos².

Ser, tiempo, estados anímicos. ¿No estamos refiriéndonos a aspectos

consustanciales al arte teatral?

Nuestro trabajo en el teatro, ¿no está íntimamente ligado a la búsqueda del *ser* de un mensaje a través de un colectivo de personas, de un mensaje contenido en una obra y también en la red de relaciones que forman los personajes, en el *ser* de cada personaje, a través de un tiempo determinado, el tiempo del ritual de la presentación, y todo esto imbricado en una realidad emocional presente en un aquí y un ahora compartido por actores y espectadores?

Luigi Pirandello

¿Que por qué Pirandello?

Porque lo tenemos como amigo desde la adolescencia.

Desde aquel tiempo en donde comenzamos a buscar identidad.

A buscar la realidad...

¿Que de qué realidad estamos hablando...?

Pirandello es un visionario.

Cuestiona la vida del teatro y el teatro de la vida desde sus mismas esencias.

Hace poesía y filosofía.

Y es valiente para entrar en el dolor:

Quien entiende el juego de la vida ya no puede engañarse a sí mismo, nos dice.

Con esto nos reta a ampliar nuestra mirada.

Y a rescatar lo mejor de la vida.

A eso queremos invitarlos a ustedes.

Estas palabras debieron estar incluidas en el programa de mano

del montaje de **El hombre de la flor en la boca**, de Luigi Pirandello. El estreno tuvo lugar en la Sala 3 de las nuevas dependencias de nuestra Escuela de Teatro, dentro del espacio que hemos denominado Laboratorios Teatrales y como uno de los requisitos para optar al grado de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

El proyecto fue denominado **Motivos teatrales y musicales; tiempo y silencio para una puesta en una puesta en escena** y sus objetivos se explicitaron del siguiente modo:

-Sistematizar la profunda unión existente entre el universo sonoro, el motivo musical, el *ser* de la música y el tiempo de la misma con el trabajo teatral. Este último entendido desde la búsqueda de los objetivos de un personaje, la formulación de una premisa de dirección y la puesta en espacio de la misma.

-Rescatar las propias experiencias en el campo de la actuación, de la interpretación musical y de la conjunción de ambas en el ánimo de consignar una metodología que pudiera incorporarse a futuras puestas en escena: integración en la búsqueda de la *esencia* de un personaje, vinculándola a la *textura* musical de determinadas obras.

-Revisar las teorías expuestas por Adolphe Appia (1862-1928) durante los primeros veinte años del siglo pasado, quien, a través del rescate de un nuevo sentido del espacio escénico y de la música como núcleo central del hecho teatral, produjera una trascendental revolución, plena de vigencia

2. Jorge Eduardo Rivera, **Qué oímos cuando oímos música**, en Revista Resonancias N° 1, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, noviembre de 1997.

en nuestra contemporaneidad.

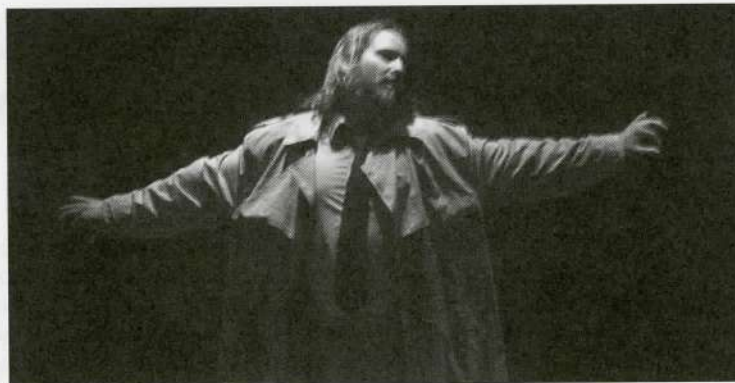
–Aportar en el camino hacia una integración, no supeditada, de las artes que intervienen en la puesta en escena.

En cuanto a la metodología que se usó, que pretendió reunir teoría y práctica, queremos rescatar a Alberto Mediza³, quien hace referencias particulares respecto a la unión de los ámbitos señalados:

*Nuestro concepto, en lo fundamental, alerta contra ciertos criterios retóricos al uso, que tienden a reducir la práctica creadora al mero cumplimiento de un plan trazado esquemáticamente... Se trata, pues, de combatir toda forma de abstracción que dificulte la fertilidad del acto creativo. Y la a-temporalidad es una de ellas. Cuántas veces hemos escuchado decir que alguien ha conformado un esquema interesante, pero que luego no sabe cómo cumplir las distintas etapas que hacen a su desarrollo. Es que no se trata de un esquema a rellenar, sino de un bosquejo a completar a través de sucesivas re-elaboraciones que, en su propia dialéctica espacio-temporal y también existencial, pueden, incluso, llegar a cambiar radicalmente los presupuestos iniciales que le sirvieron de punto de partida.*⁴

Estos bien intencionados objetivos habrían de encontrarse con aquel Pirandello que expresara:

...cuando uno vive, vive y no se



El hombre de la flor en la boca. Dirección: Alberto Vega. Autor: Luigi Pirandello.
En la foto: Pablo Ausensi

ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones, poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar y, si reía, no puede ya reír. De esto deriva a la postre, forzosamente, una desventura. En tal desventura consiste mi teatro.

Él mismo llamó a su teatro *Teatro del Espejo* como sinónimo de *verse vivir a sí mismo*. Los personajes no se conocen, ni se entienden, y a pesar de todo sus esfuerzos por comunicar el uno al otro sus intenciones, terminan allá donde empezaron en un malentendido radical humano:

Su dramaturgia trata del profundo choque entre el ser y el conocer, entre lo que el hombre conoce y lo que las cosas son en

*realidad. Y una de esas cosas que conoce, o trata de conocer, es su propio yo y el de los demás*⁵.

La puesta en escena

Y se va acercando el tiempo de realizar la puesta en escena, el tiempo de *traducir*, en el sentido de sustituir una realidad por otra. Entran en juego aquí la función metafórica de nuestro lenguaje hablado –sustitución de una realidad por otra– y la función metafórica del lenguaje teatral que permitiría elaborar el gran y único tema que es el de la muerte. La riqueza y complejidad del tema deberemos tratarla en otro momento⁶.

La obra ya había sido elegida desde hacía tiempo.

Pirandello, **El hombre de la flor en la boca**.

¿Se puede elegir una obra no más que por su título?

Siempre en el intento de conju-

3. Alberto Mediza, poeta, periodista, crítico teatral y literario. Nace en Uruguay en 1942. Exiliado en Buenos Aires, crea una serie de talleres dedicados a la producción e investigación artística literaria. Tras su muerte en 1978 deja una vasta producción aún en estudio.

4. Alberto Mediza, **Metodología de la creación**, Rev. Mascaró, Buenos Aires, dic.1985–mayo1986, p. 189.

5. Radoslav Ivelic, **La vida que te di**, Centro de Investigaciones Estéticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1966.

6. Entrevista con el psicólogo psicoanalista profesor Roberto Aceituno, abril de 2004.

gar el dramatismo teatral y musical, dos acotaciones de Pirandello satisfacen nuestros propósitos:

1. *Nota. Hacia el final, cuando se indique, asomará dos veces la cabeza, desde la esquina, una sombra de mujer vestida de negro, con un viejo sombrero de plumas lloronas.*

2. *Es un poco después de medianoche. A intervalos, se oirá lejano el sonido tintineante de una mandolina.*

Aquella mujer vestida de negro, esposa del protagonista, personaje silencioso que deambula por la obra en busca de su marido, se constituye a nuestro entender en la personificación de la muerte que, amorosa, acecha a aquel hombre que tiene los días contados.

Quiere ayudarle a morir, pero sus deseos se ven frustrados por el horror que produce su presencia al



El hombre de la flor en la boca. En la foto: Pablo Ausensi y Raimundo Guzmán.

Hombre de la flor en la boca. Como ocurre con frecuencia en Pirandello, las intenciones de un personaje son interpretadas de forma equivocada por su interlocutor, percibiéndolas de las formas más diversas.

Ella se constituye, para el protagonista, en aquella flor que da el título a la pieza.

Y para nosotros se constituye también en la portadora del espíritu de la música, de aquella mandolina en el fondo de la escena, en aquel motivo que canta entre dientes el hombre al terminar la obra, en la música misma...

Y así decidimos que la música salga de las manos de la mujer de negro pulsando las notas de un arpa.

Ella y el instrumento, la música, convertidas en el tercer personaje de la obra.

Se constituye el equipo de trabajo: los actores Pablo Ausensi y Raimundo Guzmán, el diseñador Koke Véliz, el compositor Rafael Díaz, el ingeniero de sonido Juan Pablo Villanueva, la arpista María Eugenia Villegas y la productora Maureen Boys.

Numerosas vendrían a ser las reflexiones y encuentros con diversos autores en el proceso de puesta en escena y en el intento de relacionar al teatro con la música:

Y el anterior encuentro con Adolphe Appia, quien expresara aquella sentencia que nos resonaría vivamente:

La música en la puesta en escena... vendría siendo el núcleo central del hecho escénico... la

música da la duración... es el verdadero artífice de nuestro espíritu conmovido... "es el tiempo mismo".

Nos serían también útiles los aportes teóricos de Patrice Pavis, quien intenta describir una propuesta de sistematización de la semiología teatral y de su aplicación concreta en el análisis e interpretación de su configuración discursiva (texto dramático) y espectacular (representación, puesta en escena). En el caso del teatro, la concretización actúa a partir de la lectura que hace de una obra el director escénico. Pavis piensa que

*la concretización del director escénico que lee el texto y hace el análisis dramático del mismo, sólo tiene resultado y existe a partir del momento en que es concretizada en el trabajo escénico, con el espacio, el tiempo, los materiales y los comediantes. Eso es la enunciación escénica: una aplicación, en el espacio y el tiempo, de todos los elementos escénicos y dramáticos que se consideran útiles para la producción del sentido y para su recepción por el público colocado así en cierta situación de recepción*⁸.

Los ensayos

Revisando los apuntes tomados durante el trabajo del montaje nos podemos dar cuenta de la complejidad de las interacciones entre los

7. Appia, Adolphe: *La música y la puesta en escena* (1899). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, Serie: Teoría y práctica del Teatro N° 14, 2000.

8. Patrice Pavis, *Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular*, Criterios, 21-24, I-1987 - XII-1988, p. 78.

integrantes del grupo de trabajo; por una decisión respecto de la forma de trabajo se integró a todo el grupo desde el inicio del proyecto. No interesaba de ninguna manera crear una música *incidental* para la obra sino que ésta fuera constitutiva del trabajo de la misma manera que lo serían los aspectos visuales.

El diseñador propuso remitirnos como referente visual al artista Edward Hopper⁹, como una manera de traducir la atmósfera de esta obra pirandelliana donde la ciudad, al igual que en el citado pintor, aparece como un lugar vacío, no continente, frío, en contraste con los deseos de comunicación del personaje de El Hombre.

El café solitario que propone el autor vendría a constituir un lugar donde sería posible conversar: se hace preciso encontrar un lugar donde la obra ocurra, un espacio que contenga a los tres personajes... ¿o va a ser la música también este espacio continente?

Aparece la necesidad de *hacer sonar* aquellas atmósferas de Hopper, y es así como el compositor sugiere el concepto de la transparencia como elemento presente en la textura musical de su trabajo; esta idea es tomada a su vez por el sonidista, quien propone trabajar con un programa computacional que va permitiendo la aparición *in situ* del sonido de la obra a través de la mezcla de las diversas bandas de sonido. De esta manera, el sonido pasaría a ser un elemento interactuante con los actores en el momento y no como un aspecto rígido y envasado como se suele usar

en las puestas.

Se va forjando una serie de propuestas que van constituyendo una banda de sonido que se combina con las circunstancias dadas de la obra y con la interioridad de los personajes.

El apasionante tema de la *realidad escénica*, aspecto central de la obra de Pirandello, aparece como tema de discusión permanente en el trabajo; en este sentido rescatamos las opiniones del dramaturgo y director alemán Heiner Müller:

...en el teatro no existe ni pasado ni presente ni futuro. Es otro tiempo, otra unidad temporal y lo que ocurre en el escenario, ocurre siempre, si es bueno, en contexto con otras cosas que ya han sucedido, que ya han sido hechas. Y nunca es suficiente.

La insuficiencia respecto del mundo, la insuficiencia acerca de la realidad es la fuente de toda inspiración, ya sea del teatro, las artes plásticas o la literatura. Si el mundo te gusta tal como es, no necesitas hacer nada, puedes descansar. Uno quiere un mundo diferente, uno quiere que todo suceda de acuerdo a los cantos dorado...¹⁰.

Motivos

El inicial *trabajo de mesa* incluyó la separación y distinción de *unidades y objetivos* de los personajes y nos encontramos con lo que llamamos *motivos* en esta obra de Pirandello. Vamos descubriendo cómo éstos son muchos y muy variados, cómo estos

motivos van haciendo avanzar la obra y cómo pudiéramos ir encontrando un símil o comentario sonoro que se conjugara con la palabra.

Fundamentalmente estos motivos vienen a ser, entre otros, la mujer, los envoltorios, la sala de espera, la locura, el café, la vitrina, el placer de la observación, la ciudad...Y se añaden otros, producto de los primeros ejercicios en el escenario: el transcurrir del tiempo, los trenes, un vals antiguo...

Es así como se van originando trozos musicales a los que se les pondrá un nombre, del mismo modo que sugiere Stanislavsky hacer con las unidades: *relojes del caos, casa loca, respiración de flauta, metrónomo, interiores, damascos, vacío...*

Interesantes discusiones se producen cuando las propuestas sonoras se tornan *literales* en el sentido que estarían conduciendo la interpretación de determinado pasaje de la obra hacia un sentido predeterminado, el que correría en forma paralela al del texto; esta situación produciría una saturación, a diferencia de otros momentos en que el sonido o la música comentan lo sucedido aportando un nuevo punto de vista.

Fue preciso también definir cuándo el texto precede al sonido, cuándo van simultáneos, cuándo es el sonido quien precede al texto.

Concluimos, por ahora, con una cita que nos representa en el sentido de una búsqueda incesante que alberga, para nosotros, el interés del arte teatral y musical. Tal vez el de toda manifestación artística:

...Aquí, justamente, radica la

9. Edward Hopper (1882-1967), pintor estadounidense representante de la escuela realista americana.

10. Heiner Müller (1929-1995), entrevista realizada por Ute Scharfenberg el 16 de octubre de 1995. Traducción: Dra. María Soledad Lagos-Kassai.



Equipo de trabajo de izq. a der.: Koke Véliz, Pablo Ausensi, María Eugenia Villegas, Raimundo Guzmán, Juan Pablo Villanueva. Sentado: Alberto Vega.

esencia más honda de la música. Porque la música no es, en definitiva, sino silencio articulado. Todo lo sonoro de la música no viene a ser, en el fondo, otra cosa que un modo de hacer escuchar la infinita riqueza del silencio. La figura musical que se yergue en nuestro oír, no se levanta para quedarse en él sino para desvanecerse y dar lugar a una nueva articulación de sonidos, la que a su vez también se desvanece... hasta que en definitiva venga a reinar el silencio. El silencio reinante es precisamente lo que constituye el tremendo poder de la música, es lo sobrecogedor de ella. Pero no se trata de un silencio muerto, sino de un silencio

plenamente activo y siempre redivivo. Para que el silencio pueda mantener su dinamismo, es necesario que se renueve constantemente, que nazca una y otra vez de sus propias cenizas. Y eso es lo que sucede con el transcurrir de la música: el transcurrir de la música es el constante desvanecerse de los sonidos en el silencio. Y ese silencio es, por consiguiente, un

silencio eminentemente diferenciado y, por lo mismo, un silencio activo en grado sumo, un silencio que nace y renace siempre de nuevo hasta llegar al silencio final del final de la obra...¹¹.

Transfiguración.

Cerca de los siete años.

Verano.

Viña del Mar.

En las afueras del *Cap Ducal*.

Se anuncia una función de títeres.

No recuerdo nada del contenido, de la fábula narrada.

Mi recuerdo es antes de la función.

Luz de día, ¿once, doce de la mañana?

El frágil teatro sobre las gradas

de la entrada.

La presencia del mar.

Voces al natural, sin amplificación.

Al estar la boca del escenario en un plano superior al de las cabezas de los niños podíamos ver¹² bien.

Una cortina de color púrpura tapaba aquella boca.

La función está por empezar...

Crece la agitación.

La vista clavada en aquel diminuto cortinaje, en contraste con la gran expectativa.

Ocurre algo inolvidable...

Un pequeño movimiento detrás de la cortina...

Un bulto acusa su presencia, se prepara detrás del cortinaje.

Allí atrás hay una vida que no pertenece ni a la luz imperante, ni a los que estamos ahí, ni a las gaviotas seguramente presentes, ni a la mano de la nana que seguramente me sujetaba, ni al tiempo de vacaciones en la casa de la abuela...

Alguien estaba preparándose entre bambalinas.

El corazón dio un salto.

Ese alguien oculto, pequeño, estaba absolutamente vivo.

Ahora podría decir: una vida transfigurada, un personaje.

El recuerdo se centra allí, en la presencia, en el ser testigo de la existencia de aquel otro nivel de existencia. ■

11. Jorge Eduardo Rivera, op. cit.

12. Los griegos usaron el término *theáomai*: veo, para designar el lugar desde donde se contemplaba la representación; Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires: Losada, 1954, Vol. I, p. 9

Resumen

Se intenta dejar una huella de lo que fue el proceso de montaje de *El hombre de la flor en la boca*, de Luigi Pirandello, como parte de la tesis de un magister teórico-práctico transdisciplinario entre el teatro y la música. Se elige esta última manifestación por su carácter *inmaterial* y *evocativo*, como forma de indagar en los tópicos que propone el autor dramático. Se incursiona en el diálogo entre los *motivos* musicales y los *motivos* teatrales, y en la manera de aplicar programas computacionales de sonido en el trabajo de puesta en escena.