

INFORME PARA UNA ACADEMIA

Un acto teatral de Diego Starosta basado en el cuento homónimo de Franz Kafka.

La destrucción de un espectáculo:
Apuntes sobre un proceso de construcción

EL MUERERÍO TEATRO

Av. Córdoba 5520 C.P.1414 Ciudad de Buenos Aires

Telefax : 01- 773-4443

PRÓLOGO

En Enero de 1998 estrené el espectáculo INFORME PARA UNA ACADEMIA, un unipersonal de mi autoría basado en el cuento del escritor checo Franz KAFKA. Utilicé, casi por completo, el texto original de dicha obra. Mi objetivo fue llevar a escena (crear un dispositivo escénico y un desarrollo actoral de características particulares) mis visiones e interpretaciones del relato.

Un espectáculo es un proceso. Es un camino desbordante de obstáculos y ventanas que nos enriquecen y reorientan ese trayecto muchas veces. No hay un final para ese camino. La construcción creativa no finaliza en el momento en que el trabajo se encuentra con el público por primera vez , continua indefinidamente, manifestándose de diferentes maneras en distintos estadios de la vida del mismo.

Pero para que exista un proceso, en la manifestación artística, debe existir (antes, durante o después) la posibilidad, y su concreción, de un registro y de una reflexión de ese camino, una conciencia que determine su artificialidad, su legitimación como obra de arte.

Escribo, entonces , estos breves apuntes primero para entablar una relación dialéctica entre la teoría y la experiencia en el desarrollo de mi propio trabajo como actor y luego para aportar un grano de arena a la relación dialéctica entre yo-individuo-actor y vosotros-sociedad-teatro.

Puse como título *La destrucción de un espectáculo* pues considero que en cierto nivel, el mágico nivel donde se encuentran un actor y un espectador, un espectáculo puede ser destruido cuando se lo explica, cuando se lo devela racionalmente. Sin embargo, en otro u otros estadios, esta palabra **destrucción**, encierra una riqueza enorme, como por ejemplo, arribar a los fines que me propuse con estos escritos. El tiempo dirá.

Diego Starosta.
Buenos Aires, Agosto de 1998.

1-INTRODUCCIÓN

Breve reseña del cuento

Franz Kafka escribió este relato en 1917. Según los investigadores de la cronología literaria kafkiana durante la segunda semana de abril de ese año, para ser más preciso. Fue publicado por primera vez junto a otro relato, Chacales y Árabes, del mismo autor en la revista *Der Jude* (El Judío) editada por Martin Buber bajo el título común, propuesto por Kafka, de *Dos historias de animales*

Este cuento es un monólogo de un hombre que *informa*, frente a los *señores* de una Academia, como de mono se convirtió en ser humano. Es un recuento de su paso de la animalidad a la humanidad y de su relación con los seres humanos en dicho proceso.

El encuentro

¿Cómo me encontré con Kafka o más precisamente con el Informe para una Academia?

Creo que se podría constituir en un claro ejemplo de esas situaciones que se originan muy espontáneamente y muy fugazmente y cuajan o decantan tiempo después. Generalmente, mucho tiempo después.

En mis comienzos teatrales, un actor de un grupo para el cual yo trabajaba como asistente técnico, luego de haberme visto actuar en una de esas muestras de principiantes, me sugirió que yo debía hacer un monólogo que él consideraba muy interesante. Era un breve relato de Franz Kafka. Ese relato era, por supuesto, Informe para una Academia. Esto sucedió a mediados de 1991 y recuerdo que ese comentario me llenó de entusiasmo. Todavía hoy no sé si esta persona vio en mí cierta potencialidad o cualidad especial para llevar a escena dicho cuento, o simplemente me lo propuso como se lo hubiera propuesto a cualquier otro. De todas formas, yo lo tomé, en uno de esos arrebatos de ego que me pueblan, como algo que era especial para mí.

En ese momento no pasó de una idea. Luego, diversos trabajos y nuevas ideas que fui gestando la fueron postergando y guardando en el archivo más inconsciente de mi persona. ¿Por qué digo inconsciente ? Porque esta idea reapareció, siete años después, repentinamente y con una fuerza inusitada en momentos en que yo deseaba crear un trabajo nuevo para llevar al encuentro de teatro que organizaba El Séptimo(red de teatro) en Humahuaca, Pcia. de Jujuy.

Obviamente desde un punto de vista podríamos hablar de un hecho casual, sin embargo me interesa pensar mi historia, también, en el sentido de esos hechos que siguen una lógica , seguramente muy coherente, pero que está más allá de mis decisiones y que no puedo explicar.

Diversas lecturas e interpretaciones del cuento

Max Brod, escritor, biógrafo y amigo de Kafka desde su juventud, calificó esta narración como *la sátira más genial jamás escrita sobre la asimilación de judíos*. Esta podría ser una interpretación verosímil del relato, sobre todo en el momento en que fue escrita y divulgada.

En efecto, Kafka, pudo haber pensado en la situación de la comunidad judía en la ciudad de Praga a principios de siglo : La progresiva desaparición de la lengua yiddish, o su progresiva reducción al ámbito familiar y a los círculos artísticos; el hecho de que el culto en las sinagogas, ya en tiempos de Kafka, se hubiera convertido en poco más que una costumbre rutinaria; y la evidente y muy extendida asimilación de los profesionales judíos por parte de la burocracia alemano-parlante. Estos factores son más que elocuentes para respetar la interpretación de Max Brod, quien si por un lado exageró el peso de la religiosidad judía en la obra de Kafka, no deja de poseer el mérito de haber señalado una conexión muy frecuente entre la obra de este autor y diversos aspectos de la cultura judía en la Praga de sus años.

Pero esta narración podría tener un sentido más general, no sólo vinculante a la cuestión de los judíos y su asimilación en Centroeuropa, sino a la asimilación de cualquier individuo por parte de la *sociedad adulta* constituida como legalidad y orden colectivo. Es decir, la narración podría ser entendida no sólo desde el punto de vista filogenético de la historia de los judíos en Europa, sino, sencillamente, desde el punto de vista ontogenético de la evolución personal de Franz Kafka. De hecho, el dilema que presenta el texto entre los conceptos de salida y libertad se pueden encontrar en textos autobiográficos del autor.

La *simiesca vida anterior* que describe el protagonista podría ser, también, una metáfora de aquel estado naturalmente contenedor pero *culturalmente* libre que caracteriza la infancia de cualquier ser humano. En la medida que Kafka fue consciente de la reducción de libertades que constituye la entrada en la vida adulta y la vinculación a la vida social y laboral, pero también del imposible retorno a la inocencia y la fundamental ausencia de culpabilidad que preside aquellos años, este relato podría entenderse como la elaboración literaria de esta nostalgia, como la descripción de los sentimientos y la lucidez de alguien que recuerda su antiguo bagaje de libertades desde el presente de su vida educada y moldeada por lo que llamamos *sociedad adulta*.

Por último, la narración podría ser una simple fábula en la que se compara la libertad de los animales y el cautiverio, o por lo menos, la ausencia de plena libertad a la que obliga la convivencia entre los hombres.

Mi visión del cuento : Determinantes de una dramaturgia particular

Este cuento produjo en mí varias resonancias que determinaron la forma y el contenido de lo que es mi puesta en escena.

En primer lugar la relación de los conceptos de libertad y salida especialmente en su interacción con la necesidad de vivir como metáfora máxima de la voluntad de acción. Concepto que está, para mí, estrechamente ligado al desarrollo de un *ser humano* en el plano más general, y por consiguiente, a la posibilidad de desarrollo de un actor.

Luego algo que impactó profundamente en mí es el hecho que el personaje no elige transformarse en humano. ¡ Necesita ! devenir hombre, es la única opción que le queda a parte de la muerte. Y esto me lleva a ubicar a la *necesidad* como uno de los conceptos más esenciales del hombre al punto, y utilizando otro de los conceptos que nos ocupa ahora, que no elegimos la libertad sino que la necesitamos. Y otra vez vuelvo al teatro y a la vida pues creo que muchas veces no elegimos los caminos a tomar en nuestra vida sino que, mucho antes, los necesitamos para no morir.

Otro punto que para mi elaboración dramaturgística fue fundamental, fue considerar que si bien la transformación hacia la vida humana se lleva a cabo, el personaje no pierde elementos de su *simiesca vida anterior* planteándose así una lucha interna entre el hombre y el simio que se constituye en la metáfora de las luchas internas que lleva adelante un hombre a lo largo de toda su vida.

Para terminar, creo que algo que me atrajo de manera significativa en este relato y otros trabajos de Kafka es su atemporalidad, es decir, la capacidad de este autor de hablar de lo más profundo del ser humano, de lo más primario y arquetípico más allá de las épocas particulares y sus contextos socio-culturales.

2-EL SALTO

Como actor u hombre de teatro creo y me veo involucrado en una historia que evoluciona de forma dialéctica. Un sistema asciende, se desarrolla y decae; pero esa decadencia es el germen para el nacimiento de un nuevo sistema. El sistema decadente es la referencia, es el punto de partida.

Estableciendo una analogía, podría considerar a los espectáculos *sistemas* (esto considerando a un espectáculo como síntesis de una etapa de un actor o grupo en todo su desarrollo teatral) que se suceden creando una línea histórica.

En la línea histórica de mi proceso teatral, INFORME PARA UNA ACADEMIA parte de mi obra anterior DO. Ese espacio entre ambos trabajos es el salto. Y digo salto, pues creo que para que exista un paso hacia otro estadio diferente, deben existir vallas, obstáculos a superar. Y pasar de un estadio a otro o de una etapa a la otra es, para mi, crecer, desarrollarse. En la medida en que el pasaje se realiza sobre el llano aparece, a mi entender, el peligro de volverse reiterativo. Y esto tiene que ver con la búsqueda de la *originalidad*, no en el sentido más banal y colectivo de *lo nuevo*, tan infértil en este paradigma cíclico en el que nos encontramos, sino en el sentido del íntimo encuentro del individuo con su o sus, como diría el ensayista(1), *palabras iniciales*, con sus actos *originales, poéticos*.

En este sentido DO le planteaba nuevas necesidades a mi trabajo teatral. Y yo no quería desaprovechar esta claridad con la que se me presentaban los obstáculos a superar y que, muy posiblemente, me ayudarían a no reiterarme. En primer lugar, y desde mi presente, veo a ese espectáculo como demasiado debelador de *la cocina* de un actor y hoy creo que eso no debe apreciarse en un trabajo espectacular. Esto pesó mucho a la hora de comenzar a trabajar en el INFORME...Me es importante aclarar que esto lo digo desde una óptica objetiva y distante tratando de analizar y no de establecer valores. En su momento yo buscaba esa transparencia en la forma y por lo tanto DO fue un trabajo profundamente coherente a sí mismo y a su relación con mi momento actoral.

Las necesidades que se me plantearon frente al inicio del nuevo proyecto, concretamente, fueron trabajar con un texto completo (en DO utilicé fragmentos de diferentes textos propios y ajenos), una energía corporal más suave y reducida, más sutil (en DO el despliegue físico era muy grande y marcialmente duro), una voz que partiera de mi tonalidad normal (en DO varias voces se sucedían y todas estaban trabajadas a partir de los resonadores clásicos, con un alto grado de artificialidad), y por último, un período breve y establecido para su elaboración como obra. (DO lo terminé en 9 meses y medio).

Es decir, que el proceso de Informe para una Academia se inserta en esta línea histórica antes nombrada, no desde la nada, sino desde la negación, por así decirlo, de varios elementos técnicos y de estructura que había trabajado en DO.

Fue, al principio, sólo una idea. Devino en una experiencia inigualable pues me coloqué frente a nuevas situaciones que sin duda me abrieron las puertas hacia nuevos horizontes en mi trabajo y desarrollo como actor.

3- LA CONSTRUCCIÓN

La creación de INFORME PARA UNA ACADEMIA se puede dividir en dos claras etapas. En la primera fase elaboré, y llevé a la práctica, una serie de premisas arbitrarias que determinarían la puesta escénica y el trabajo actoral. Las llamé arbitrarias pues las diseñé, salvo por alguna excepción, antes de tomar contacto con el texto, es decir, antes de poseer información que pudiera extraer del texto. Todo esto basándome en la idea de que al partir de puntos ajenos a mi objetivo (cual era transmitir o narrar un texto de Kafka y mis interpretaciones acerca del mismo de una forma simple y coherente a sí misma) le daría a aquel una riqueza, en cuanto a tensiones y lógicas entrecruzadas, acorde a mi búsqueda formal como actor y/o director.

En la segunda etapa, y en pos de llegar a concretar esa simpleza y coherencia a la que hice alusión, me dediqué a buscar una unidad a todo el material que tenía, de manera que, las tensiones de las hablé se mantuvieran en una estructura narrativa que, al menos para mí, tuviera sentido.

Premisas arbitrarias

a- La determinación de las trayectorias de desplazamiento del actor dentro del espacio escénico definido : un plano cuadrado de 4m de lado. Para esto elaboré secuencias de caminatas sobre figuras geométricas y luego uní estas secuencias, estableciendo también puntos de reposo. De esta forma trabaje no sólo sobre el espacio, sino sobre el tiempo o el ritmo, si se quiere.

b- Un accionar vocal monótono e intercalado con silencios de considerada duración.

Esta forma estuvo muy ligada a la necesidad de aprender un texto extenso en un tiempo muy breve, memorizando en segmentos limitados por los puntos seguidos y puntos aparte. Los silencios responden a los momentos en que leía en voz baja los fragmentos de texto que iba aprendiendo. Luego decidí incorporar esas pausas de sonido en el decir. Esto dio como resultado una monocorde cadena de fragmentos de tiempo llenos de palabras y fragmentos de tiempo llenos de silencio.

c- Una transformación gradual y sutil de la estructura y la dinámica corporal en relación a una línea de tiempo. Los puntos extremos de este segmento, o su origen y su llegada, para ser más claro, fueron: un cuerpo fresco y dominado y un cuerpo cansado, inconscientemente relajado, respectivamente.

d- La determinación de un plazo de un mes (30 días) para su elaboración como espectáculo u obra.

Creo en el tiempo, en el sentido de las posibilidades que puede brindar trabajar en un lapso prolongado. Un tiempo *paciente* da la posibilidad de una complejidad y un entramado mayor al que puede brindar un tiempo *apurado*. Sin embargo, éste último se constituye en un límite muy palpable y concreto que genera muchas re-acciones y pone en marcha ingeniosas estrategias de resolución a los problemas que plantea un espectáculo teatral.

El hecho concreto es que cuando decidí que no iba a llevar mi espectáculo anterior, DO, al encuentro de Humahuaca, advertí que tenía unos 35 días para crear algo nuevo. Esta premisa

estuvo creada, entonces, desde la *necesidad* pero rápidamente la llevé al plano teórico a fin de desafiar mis propias creencias y oponerme a mis formas.

La búsqueda de la unidad

Cuando hablo de la búsqueda de la unidad en una obra teatral , no me refiero al argumento o a la calificación de un espectáculo en tanto más entendible o menos entendible, más simple o más complejo, sino que apunto a lo que a mi entender es lo que lo define como tal : su homogeneidad, su coherencia a sí mismo, las estructuras internas y externas que sustentan sus acciones y relaciones. Ese color único, esa sinopsis esencial.

Tenía, ahora, que buscar ese color, esa unidad con los elementos que había elegido. Por un lado las premisas arbitrarias, por otro el texto y mis interpretaciones del cuento, que dieron lugar a la extracción de las informaciones que me interesaban para construir las dramaturgias (del actor y del director) de la obra. Al respecto, permítanme abrir un pequeño paréntesis: al trabajar solo, trato de trabajar dividido, elaborando tramas e imágenes o estímulos que sustentan mi accionar actoral por un lado y por el otro, planeando la relación entre los diversos elementos de una obra de teatro y la justificación de esas relaciones. Esto es un ejercicio tremendamente interesante pues me obliga, para usar una metáfora lúdica, a engañarme constantemente, y a tener dos líneas de acción bien definidas y separadas en el trabajo. La clave para actuar y dirigir al mismo tiempo no reside en unificar, sino en colocarse en los dos roles y pensar de acuerdo a cada uno de ellos.

Luego , con todos los elementos en la mesa, comencé la tarea de buscar y decidir las relaciones y asociaciones entre aquellos. Así, mi idea de que el personaje en el mundo de los hombres no es libre congeniaba con el espacio escénico cuadrado, al que le agregué 4 postes en los vértices que daban una noción de encierro. Las secuencias de caminatas tomaron consistencia al asociarlas con el animal que camina en un jaula. Los puntos de reposo, que eran tres (dos al frente, hacia el público y otro atrás) se asociaban con la idea de dos momentos mentales del personaje, uno externo (declamando) y otro interno (pensando). En relación al pensamiento, las pausas originales del accionar vocal representaban mi idea de que el personaje necesita elaborar y meditar todo el tiempo lo que dice pues su humanidad no está totalmente asimilada y el pensar es, para él, un ejercicio que exige mucha concentración. Según la información del texto, el personaje no deja la simiedad del todo y así lo da a entender con algunos pequeños detalles. Esto me inspiró la idea de que a lo largo de la obra, nuestro conferencista, es incapaz de controlar gestos simiescos que son cada vez más evidentes y es aquí donde aparece el cuerpo fresco y el cuerpo cansado de las premisas arbitrarias, que yo utilicé para mostrar una transformación inversa a la propuesta por Darwin. De hombre a mono. Estos, para citar sólo algunos ejemplos.

Describí los elementos y las motivaciones principales en la elaboración del INFORME... , obviamente me queda mucho en el tintero, o en el software, si quieren, pero una obra de teatro es un gran sistema de engranajes. No son sólo dos o tres ideas que por medio de una fórmula matemática, funcionan armoniosamente. La belleza más grande que se encuentra en elaborar (en el

sentido más artesanal de la palabra) un trabajo escénico es la comunión, el eterno juego entre la razón y el devenir.

En este sentido, toda la estructura y el trabajo de relaciones y asociaciones del espectáculo estaba definido. Pero todavía poseía, a mi gusto, cierta dureza o rigidez en el plano actoral y decidí buscar nuevas herramientas para superar esos problemas en una colega, una actriz a quien respeto mucho en todo sentido, Stella Galazzi. La convoqué para que me observara y me hiciera marcaciones de dirección en base a su trabajo y su técnica o forma.

Es importante aclarar que lo que me impulsó a llamar y a trabajar con Stella fue, principalmente, el hecho de que su formación y su manera de trabajar como actriz son casi diametralmente opuestas a las mías. Es una actriz muy entrenada en lo que es llamado por algunos teóricos, *técnica de la inculturación* o espontaneidad elaborada. El actor utiliza su espontaneidad, elaborando lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento y en el medio socio-cultural en el que ha crecido. En este plano, Stanislavski ha dado el más grande aporte metodológico.(2)

La propuesta del trabajo con Stella fue trabajar sobre la expresividad. Y trabajar sobre la expresividad fue para mí, en este espectáculo, trabajar sobre *el decir* del texto, o sea, sobre la transmisión de la palabra no en el sentido de la emisión, trabajo que ya había realizado, sino en el sentido de la intención. Al principio me invadió el temor de que el trabajo se tornara cotidianamente falso o formalmente muy realista, pero la estructura que yo tenía era lo suficientemente clara y sólida, y ese miedo fue rápidamente erradicado por los hechos.

Por último sólo quería mencionar el crecimiento que experimenta el trabajo a lo largo de sus representaciones, a las que considero una etapa más de la construcción y se constituye en un verdadero manantial de respuestas. Sólo hay que estar atento. Todo está siempre allí, hay que aprender a tomarlo.

Como esbocé al principio, explicar es destruir, pero en la acción no todo funciona todo el tiempo separadamente, no todo es planeado primero y ejecutado después, no todo existe, digamos, en un *orden positivista*. Justamente una de las cualidades de *construir* un plan, unas ideas primarias, etc. es la de posibilitar el advenimiento de muchos elementos imprevistos que realimentan el proceso en el que uno se encuentra y lo tornan indefinidamente rico.

NOTAS

(1) La Palabra inicial. Hugo Mujica, Ed. Trotta

(2) Diccionario de Antropología Teatral. Eugenio Barba y Nicola Savarese, Escenología.

DIEGO STAROSTA, AGOSTO DE 1998.