

El analista interno

La mirada del otro será siempre necesaria en mayor o menor grado. No es la voluntad de este trabajo sustituir esa etapa por la que tarde o temprano atravesará la obra, sino establecer un paso previo que le permita al autor hacer una evaluación, tanto cuando ya considere terminado el trabajo como cuando se halle detenido en medio del proceso creativo de su escritura por causas que desconoce. El desarrollo de este autor crítico interno, que conviva disociado del autor creador, es posible y deseable. Para ello, es menester el apego a un conjunto de herramientas técnicas que nos posibiliten fabricar artificialmente esa distancia, esa pseudo-ajenidad necesaria que le permita acceder a la obra desde un punto de vista novedoso. Un proceso que lo faculte como autor a desguazar su obra correctamente, para observar qué cuestión no funciona y debe ser suplantada, modificada o suprimida, de qué carencias adolece y qué desarrollos aún están truncos o incipientes y podrían contribuir a su enriquecimiento. Es saludable entender estas herramientas como tales y, por lo tanto, deseable, que cada autor las organice en su taller del modo que le sea más útil, complementándola con cuanta otra herramienta se le ponga a mano. Esto pretende ser una metodología a completar por el autor y no una creencia, por lo que no está usted ante “el método”, sino un método que le será útil en la medida en

que lo amolde a sus necesidades y posibilidades. Así como no se puede enseñar a construir un texto dramático, sino brindar herramientas (una técnica) para que con ellas aflore la escritura, ese proceso íntimo, privado y misterioso. Del mismo modo, la deconstrucción puede ser guiada con la misma distancia que hay entre el mapa y el territorio. Si esta propuesta llega a buen puerto, debiera lograr que después de mucho ejercicio en el análisis, usted, partiendo de ella, arribe a una metodología que le sea propia. El recorrido que va de la vestimenta por talle, a la hecha a medida.

Ese mismo camino es el que comienza con estas herramientas como tutor externo y aspira a concluir con su internalización personalizada. No se asuste, es cuestión de ejercicio. Cuando aprendimos a andar en bicicleta, hasta disfrutar del paisaje, estábamos pendientes de muchas operaciones que nos parecían imposibles de atender de manera conjunta: pedalear, mantener el equilibrio, el rumbo, frenar. Hasta que logramos a fuerza de repetición y caídas, dominarlas e internalizarlas de manera automática, no pudimos disfrutar de las imágenes que nos ofrece el camino. Con el análisis, el único que puede sufrir algún golpe, es el ego y mal no le viene.

El proceso creativo

La primera tentación que tuve sobre este punto fue escribir lo siguiente: “Nadie sabe a ciencia cierta de dónde vienen las ideas. Es un problema metafísico y no dramático. Por lo tanto, pasemos a otra cosa”. Entiendo que es demasiado

parco y antipático, pero si de todos modos me las ingenié para integrar la frase a este texto, es porque de una forma certera, transmite un concepto clave: mientras las ideas vengan, no se preocupe de dónde provienen, excepto que estén registradas, ya que jamás logrará encontrar su procedencia originaria. Y de hacerlo, presumo que no contribuirá al proceso creativo, ya que recordando los versos de Raúl González Tuñón: “Yo he conocido un puerto. Decir: Yo he conocido, es decir: Algo ha muerto”.

Intuyo que el detonante de nuestra necesidad artística proviene de nuestra imposibilidad de abarcar racionalmente un conflicto que nos conmueve. Hay un misterio necesario de preservar en el exorcismo poético de nuestro conflicto íntimo. Y no importa si la obra es sobre un conflicto existencial propio o una idea impuesta. De todos modos –citando a Abelardo Castillo–, “un buen escritor no es un cuentista ni un novelista: es una persona resignada que escribe lo que puede”. Es decir, sobre lo que conoce (o debería conocer): usted mismo. Su conflicto existencial refleja en las diversas temáticas y en los distintos universos que planteen los trabajos que se le presenten. Decía José Saramago que “como cualquier otro lector o escritor, me busco a mí mismo. Busco encontrarme en páginas, en ideas, en reflexiones, reconocer que somos más que esto que representa como ‘realidad’, ese sigue siendo el mayor deslumbramiento”².

²Entrevista a José Saramago, "La literatura no tiene ninguna función" por Patricia Kolesnicov para *Revista N*, 20 de octubre de 2007.

No todos pensamos igual

Pero si bien no es posible desde la dramaturgia ingresar en esa zona de misterio generador del proceso creativo, sí es útil rastrear cómo se plasma esa necesidad en la simiente, el disparador de la obra. ¿Cuál es el habitual proceso en usted? ¿Cuáles son los estímulos frecuentes que lo llevan a escribir? La neurociencia, específicamente, nos ha revelado que no todos los seres humanos pensamos de la misma manera. Que los generadores de emociones, que funcionan en un ser humano, no funcionan del mismo modo en otro. Y esta cuestión genera un punto que merece ser atendido e investigado en particular por cada autor: ¿Cómo es el inicio de nuestro trabajo? Cada cual tiene su propia receta y en tanto efectiva, valedera. Si conocemos nuestro propio funcionamiento en el proceso de creación dramática, sabremos cómo estimularlo y evitar aquellas cuestiones que pudieran entorpecerlo. Por ende, toda la bibliografía sobre creatividad dramática (hay mucha y buena), debe ser aprovechada, pero previamente despojada de su presentación como recetas infalibles. Estas son estrategias de mercadeo editorial, cuya promesa de éxito cierto, despojan del elemento artístico y esencialmente humano a la cuestión. Si somos estrictos, jurídicamente, estas obras son una obligación de medio y no de resultado. Como la de un médico o un abogado, que pueden garantizar sus esfuerzos pero no el éxito de ellos, aunque sí pronosticar probabilidades. Tomando este recaudo, todo material bibliográfico es menester que sea devorado. Es parte esencial de su nutrición tanto como autor/a que como su reverso, analista de escritura dramática.

El hombre, como ser emocional

Es obvio que cada punto de vista de una realidad es una particularidad. Cada uno ve un mundo distinto, aunque en el mismo tiempo y espacio observemos la misma cosa. Dice Eraldo Fullone: “Todos sufrimos cierto grado de distorsión de la realidad. Ello sucede porque la criatura humana no es un ser racional con emociones, sino un ser básicamente emocional con uso de razón. Las emociones se despliegan como la primera respuesta humana frente a cualquier estímulo, externo o interno”.

Siento, luego existo.

Y para permitirnos una más cómoda existencia le construimos, a esa emoción que nos abordó, una explicación racional que nos contenga y satisfaga.

Pongamos como ejemplo esta respuesta de un niño pequeño a su madre:

—¿Por qué le pegaste a tu hermanito?

—Porque me sacó el juguete.

Lo cierto es que el niño ejecuta el golpe como brazo armado de la ira que lo aborda y no como conclusión final de un plan represivo hacia su hermanito.

Primero nos emocionamos y luego racionalizamos. Así es que puestos a escribir un drama, buscamos denodadamente el epicentro del volcán que nos proporcione la conmoción, la emotividad necesaria que nos sirva de materia prima, para ser luego elaborada mediante la racionalización en una “concatenación inexorable de la acción” (más adelante me explayaré sobre esta definición de estructura). La forma de acotar este grupo de emociones contradictorias como primer paso organizativo del

caos al cosmos, es generando un mecanismo de reproducción de dichas emociones, que nos permita controlarlas: el conflicto. A través de él podremos recrearlas y transmitir las de manera meramente aproximada. Por ejemplo: salvo a sujetos altamente sádicos, la suerte de Romeo y Julieta entristece a las personas.

Es entonces el conflicto el motor evocativo de estas emociones encontradas, contrarias, simultáneas, paradójales, que dan origen al drama. Y como ya dijera, esas paradojas no pueden ser explicadas por la palabra racional de manera suficiente como para satisfacernos, ya que el corsé socrático de nuestra idiosincrasia occidental, “el ser es y el no ser no es”, nos lo impide, puesto que en el conflicto habita la contradicción. En el drama, se “es” y “no es” al mismo tiempo. Así, un personaje se promete adelgazar mientras come toda una torta de chocolate y crema. Y ambos polos del conflicto, el deseo estético y la gula, son verdad esencial de ese personaje. Es por ello que ante la impotencia racional para describir lo que dicha contradicción nos provoca y conmueve, el ser humano recurre a la poética, en nuestro caso a través de las imágenes o la palabra que provoca la acción.

Para la dimisión de conflictos, los romanos entendían que había dos caminos posibles: el racional, que es el derecho, y el poético, que es el teatro y por analogía, proyectado a nuestros días, todo el drama.

Todos los dramas clásicos dan cuenta de un conflicto universal que reverbera en nuestra vida cotidiana. ¿Qué niño no ha atravesado como Hamlet, la disyuntiva de saber si quiere más a mamá o a papá? ¿Quién, como Antígona, no se ha encontrado

ante el dilema de tener que optar por lo legal o lo justo cuando ambos términos no caminan de la mano por el mismo sendero?

El drama contiene una cualidad única: nos permite comprender poéticamente el sostén de dos valores antagónicos. Es por ello que afirmamos que todo conflicto importa una pugna de valores. Nuestra tarea al analizar un texto dramático, es custodiar y facilitar que este apareamiento no pierda puntualidad, claridad, tensión, urgencia de resolución, verosimilitud y empatía. Y para cumplir este objetivo, nos valdremos de herramientas técnicas que nos permitan apartarnos –en la medida de la posibilidad humana– de la subjetividad ideológica y su consecuencia estética.

El lenguaje narrativo y la dramática como parte de él

Explica Jerome Bruner que hay dos maneras diferentes de conocer en términos de manera de pensar, y cada una de ellas nos entrega modos característicos de construir la realidad. Estas son el modo de pensamiento paradigmático y el modo narrativo.

La modalidad paradigmática o lógico-científica intenta ser un sistema matemático, formal de descripción y explicación. Con este pensamiento es que resolvemos la mayoría de los problemas prácticos de la vida cotidiana.

El pensamiento narrativo, en cambio, consiste en contarse historias propias a uno mismo y a los otros. Al narrar estas historias vamos construyendo un significado con el cual nuestras experiencias adquieren sentido. Un sentido que compensa el misterio trágico de la vida. La construcción del significado

surge de la narración, del continuo actualizar nuestra historia, de nuestra trama narrativa. El pensamiento narrativo se opone y complementa al pensamiento lógico. Contiene imágenes metafóricas de poder explicativo, es decir, una mítica.

Señala Bruner que esta necesidad de contar y contarse, “se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencia que marcan su transcurso”.

El contar historias es un procedimiento opuesto al pensamiento paradigmático, ya que la historia surge de lo que es absolutamente particular, de lo que es sorpresivo, inesperado, anómalo, irregular o anormal.

La abstracción del pensamiento narrativo surge de las imágenes y, por lo tanto, de la observación particular. El pensamiento narrativo es un pensamiento de imágenes que no sigue una lógica lineal, sino que es analógico, funciona por analogía, por semejanzas.

La analogía

Podemos aventurar, entonces, que el proceso que lleva adelante un dramaturgo, sea cual fuere el medio para el que escribe, se inicia con una improvisación imaginaria que registra a través de la palabra escrita y/o el dibujo (si fuera un story board), a través de un pensamiento analógico.

Y decimos una improvisación en el sentido teatral, actoral de la palabra, porque el dramaturgo combina esas imágenes poniéndolas a accionar de manera contrapuesta, a diferencia del novelista, quien también utiliza el proceso descriptivo. Algunos

autores sostenían que esta improvisación imaginaria debiera comprometer a todos los sentidos, pero esta línea de pensamiento es anacrónica a la luz de los recientes descubrimientos neurocientíficos ya comentados.

Este proceso consistente en aparear intuitivamente de manera kinética, es decir, a través de acciones, a las imágenes que nos han asaltado, plasmándolas y reduciéndolas a un texto escrito, es el primer hecho catártico del autor.

Esta instancia primera, la podemos describir y comprender, pero no la podemos fabricar. Su origen nos está vedado. El punto de partida es un misterio. Mas una vez originado ese detonante que generó la conmoción emotiva que concibió ese grupo de imágenes, es a través del oficio, ese grupo de herramientas técnicas guiadas por la experiencia, que podremos proceder a una más fidedigna delimitación del hecho que nos conmueve, utilizando al lenguaje como sistema de clasificación de dicho pensamiento. Esto deriva en que a mayor prodigalidad de vocablos, más oportunidad de precisión tendremos. Y cuanto más y mejor delimitemos el contorno del objeto irracional a comunicar a través del drama, mayor será su exposición.

Y me refiero al contorno, porque eso es lo que nosotros fabricamos.

Decía Berkeley, frecuentemente citado por Borges, “que el sabor de la manzana no radica en la manzana sino en el choque de la manzana contra el paladar”. Por lo tanto, podemos fabricar la manzana, el paladar e impulsar a través de acciones su encuentro.

Ese choque, el hecho artístico, nos excede; se produce en el espectador.

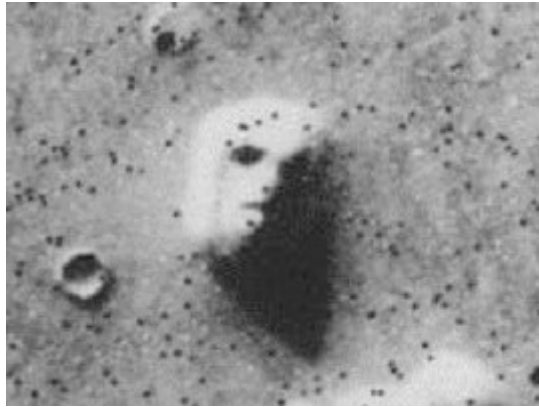
El hecho catártico, si bien origina la escritura, no la constituye. Escribir es corregir.

Este trabajo pretende ser una herramienta de ayuda en la corrección.

El análisis en medio de la catarsis, del caos creativo, es restrictivo y, por ende, contraproducente. El análisis es un proceso reflexivo y, por ende, una consideración de la acción ya realizada. El análisis en la catarsis es abortivo. Su uso comienza a brindar utilidad en la reescritura. Por supuesto que un dramaturgo de mucho oficio, tiene incorporadas estas herramientas y la frontera entre una y otra etapa rápidamente se desdibuja, pero para quien se inicia, es recomendable no entorpecer la generación del primer esbozo.

La Pareidolia o la organización del caos

Una vez obtenidas las imágenes que se le han presentado, el autor comienza a vincularlas a fin de empezar a encontrarle sentido. Esto lo lleva a cabo mediante un proceso de acercamiento a formas conocidas llamado Pareidolia. La misma es un fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio, habitualmente una imagen, es percibido erróneamente como una forma reconocible. Los clásicos ejemplos son la visualización de nubes o cerros, a los que atribuimos formas corpóreas previamente conocidas.



Pareidolia de rostro en la superficie lunar.

Esta capacidad de descubrir forma y sentido en patrones vagos y aleatorios, es de lo que el dramaturgo se vale para hacer confluir y condensar las imágenes. El autor percibe una imagen o un grupo de imágenes claramente y genera una analogía a través de la narración kinética, inicialmente caprichosa. Y decimos “inicialmente” porque luego, esta narración se regirá por su propia lógica. El análisis comienza cuando el cosmos se constituye, es decir, cuando la narración kinética ya está organizada cuanto menos en su faz inicial. Empezar el análisis en el proceso creativo, en el caos de imágenes –vale la reiteración– pudiera ser paralizante.

De la imagen a la idea

Una forma de iniciar la escritura dramática es partir de una o varias imágenes que conmueven sin conocer ni entender