

## *El pan nuestro: Bruno Bert en el teatro independiente argentino*

HORACIO MONTENEGRO

Buenos Aires es una ciudad que produce anualmente una considerable cantidad de espectáculos teatrales, tanto en los ámbitos oficiales y comerciales como independientes. El año 1977 fue especialmente rico en materiales. La mayoría de ellos tuvieron su respectiva difusión y despertaron ecos desiguales en relación a calidad, ubicación, etc. De este material es relativamente fácil encontrar antecedentes en las publicaciones periódicas, tanto de la prensa diaria como especializada. Hubo uno, sin embargo, que llamó profundamente la atención de los pocos que tuvimos la oportunidad de presenciarlo. Se trata de una experiencia encarada por un grupo—Centro de Cultura Experimental—que tiene varios años de formado (desde 1972, para ser preciso) y que siempre trabajó a los márgenes de los carriles habituales, dentro de una estructura que hace más a lo que entendemos como teatro laboratorio. De allí la poca difusión de sus puestas, dado que, por lo general, las confrontaciones (así las llaman ellos) se realizan dentro de los locales que son alquilados por el grupo como taller.

En 1977, el director-fundador, Bruno Bert, fue invitado a presentar el trabajo que en ese momento lo ocupaba—*El pan nuestro*—en un festival internacional en Italia, INCONTROAZIONE 77, en el mes de abril. En agosto hubo otra invitación para asistir al Coloquio sobre Pedagogía Teatral que se realizó en Bérgamo organizado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI), bajo la dirección de Eugenio Barba y auspiciado por la Unesco. También en esta oportunidad se pidió la participación del espectáculo mencionado para incorporarlo a las distintas muestras de trabajo del Atelier.

Obviamente esto nos habla de un determinado nivel que, sin embargo, continúa prácticamente desconocido en la Argentina. Hubiera deseado no caer en el lugar común de mencionar el proverbio de los que no son profetas en su propia tierra, pero, inevitablemente, me viene a la mente.

Todo esto no significa que Bruno Bert siga en su labor por carriles absoluta-

mente inexplorados. Por el contrario, a través de la visión del espectáculo, recordamos perfectamente las propuestas de Stanislavski en lo que hace a metodología, y los desesperados gritos de Artaud en ciertos aspectos de sus concepciones. Podría, asimismo, mencionar a Grotowski—al menos como punto de referencia—respecto a la concepción del actor y a . . . Pero no, realmente, eso no quiere decir absolutamente nada. Una simple enumeración de los grandes



Actor José Romero en *El pan nuestro*, escena II

teóricos del teatro cuyas influencias son rastreables no significa nada por sí sola, si no se da asimismo una síntesis creadora por parte de los que hacen uso de las enseñanzas de los ilustres antecesores. Y éste sí es el caso a tratar. Yo diría que aquí hay una excelente digestión de los materiales propuestos por la historia y el agregado de las necesidades personales-sociales del Centro de Cultura Experimental, que aporta así su propia originalidad.

Es habitual que los grupos latinoamericanos con seriedad de trabajo se dividan en dos tandas (siempre hablando de teatro independiente, se entiende): los que, aferrados a la necesidad de una perentoria expresión de sus problemas políticos, hacen del teatro una plataforma de lanzamiento de encendidas proclamas revolucionarias, carentes de una solvencia artística. O bien aquellos que, encerrados como en una caparazón aislante del medio, se proponen una minuciosa búsqueda formal—no siempre ni mucho menos conseguida—olvidándose del contexto que les es hostil. De ambos hay ejemplos abundantes entre los numerosos exilados “políticos” directos o indirectos que Latinoamérica posee en gran abundancia por distintos países europeos.

El caso del Centro de Cultura Experimental parece ser una especie de excepción a la regla, ya que—al menos en el caso concreto de *El pan nuestro*—reúne en sí la honesta propuesta investigadora a una visión comprometida de su entorno. Tal vez cabría profundizar sobre esto. De todas maneras están allí, trabajan, hemos visto su trabajo y lo que ahora nos importa es comentarlo. Digamos que si ellos son callados, nosotros, los destinatarios del mismo, tenemos la obligación de hablar cuando encontramos en el producto ofrecido lo que siempre hemos deseado ver en el teatro: la “crueldad” que proponía Artaud, con un básico creativo nada despreciable. Nos gustaría, para poder hablar de la obra con conocimiento del material por parte del lector (dado que el trabajo en sí difícilmente tendrá oportunidad de presenciarse) que ésta estuviera al alcance de cualquiera en una librería. Eso es imposible, porque *El pan nuestro* carece casi de textos, no posee una base literaria. No es un producto tributario de la literatura. Las pocas palabras que hay en el trabajo—no más de un centenar—están pensadas y expresadas más como uso del sonido que como texto. Salvo aquellas fundamentales que dan la clave de ciertos momentos, como el final mismo.

Hablando con Bruno Bert le formulé el deseo de poseer algún tipo de material soporte, digamos una especie de guía que sirviera al lector de la nota para orientarse respecto a lo que es *El pan nuestro* desde el ángulo de visión del autor. Nos ofreció una síntesis escrita que juzgo valiosa porque es la misma que dispusieron los actores y que fue creada luego de la primera etapa de improvisaciones. De todas maneras, si bien creo que esa “propuesta en nueve situaciones y alguna reflexión” es trasmisora parcial pero importante del espíritu de la obra, ciertas escenas—como la seis, por ejemplo—fueron posteriormente transformadas en sus aspectos estructurales—si bien conservando su significación—ganando substancialmente sobre la propuesta inicial.

A pesar de la carencia de textos, de escenografía o utilería, es decir, de los soportes habituales a un hecho que se narra en teatro, *El pan nuestro* es una parábola de meridiana comprensión. Basta la gestualidad de los actores y la limpia concreción dramática de sus movimientos en una síntesis que se hace absolutamente comprensible, no sólo en su significación intelectual sino también,

y sobre todo, en su aprehensión orgánica. Creo que, en realidad, no “leemos” la obra, sino que la vivimos desde adentro en un plano que nos rescata de la pasividad habitual del espectador sin caer en el recurso fácil de la interacción directa. Un brazo que se mueve, un rostro que se inclina, y esos dos trazos de croquis nos reconstruyen toda una vivencia profunda; muchas veces risible en su ridícula desnudez que reconocemos como propia, casi siempre dolorosa y desgarrante. Probablemente el hecho de que Bert, además de director y autor, sea también actor es lo que hace posible que su gente logre ese determinado nivel de transmisión. Es como si, juntos cada uno de sus integrantes y más allá de los roles, hubieran vivido y transmitido entre sí, con su lenguaje teatral, el cúmulo de experiencias creadoras que ahora se nos proponen.

Doy algunos elementos externos de juicio: el trabajo se presenta en una pequeña sala desprovista de asientos—el público debe ubicarse en el suelo sobre alfombras—las paredes están pintadas de negro y no hay, como ya dije, escenografía alguna. Sólo podemos notar un par de pequeñas tarimas blancas bajo las cuales penden capas violáceas. Ambos elementos serán usados por los actores, como casi único vestuario, durante la representación, sobre un uniforme negro de polera y pantalón. Todos van descalzos.

Cuando entramos, los actores se encuentran acucillados y en posición de semicírculo, rodeando a uno de ellos, desnudo y en posición fetal. Un haz de luz destaca esa presencia, demarcando un espacio indefinido y aéreo, casi sin gravedad, como el interior de una placenta. Los demás están ubicados al borde de la penumbra. Nosotros somos como una continuidad de los personajes que rodean al que va a nacer. Comienza a oírse el sonido de un latido de corazón. . . .

Esta tónica se mantiene durante todo el espectáculo. La luz nunca cumple un mero efecto complementario, sino que, por el contrario, está insertada con plenitud dramática: define situaciones, las caracteriza hasta cobrar, varias veces, una densidad corpórea. En la situación V, cuando cada uno de los que desearon asimilar su vida al valor de una casa propia, la construyen como un tubo que se transforma progresivamente en su propia tumba, la luz es la que define las paredes de cristal de ese espacio restringido y etéreo. La rutina, la neurosis, la pérdida de las posibilidades humanas de los que se encerraron a sí mismos—con una innegable porción de ayuda ajena—se nos muestran como vistas a través del cuerpo y la mente de los que la sufren. El último personaje que queda encerrado y en total inmovilidad, símbolo de todos los anteriores, es una perfecta estatua a la que la luz cubre como un manto de yeso o de sal.

Cuando, por el contrario, en la situación IX, todos se sumergen en el plano de las posibilidades y el tiempo se desdobra perdiendo su linealidad, cuando lo hecho puede volverse atrás para comenzar de nuevo, la luz se hace roja y titilante transformando el espacio en una pesadilla intermitente donde cada paso truncado y en cámara lenta parece asentarse en la densidad misma del aire. Es que la carencia absoluta de elementos en escena obliga a tres componentes a su máximo desarrollo: la luz, la expresividad de los cuerpos y el sonido.

Sin duda la escena II es la más escalofriante en lo que hace a la expresión orgánica y total de los cuerpos. En ella predomina absolutamente una gestualidad medida a niveles de síntesis. O la lentitud de los movimientos provoca una especie de exacerbación emocional o, por el contrario, se aceleran restallando en

soluciones móviles continuadas que provocan en el espectador un estado de ansiedad, cortada bruscamente en los momentos de mayor tensión. La atención se fija en el actor-niño que, desnudo, juega con el rayo de luz que lo ilumina. Los otros actores ya no se ven y hay un descenso emocional donde nos encontramos como a solas con imágenes que son nuestras y que se condensan en el juego de esas manos que se alzan y reconocen el espacio o partes del propio cuerpo que intenta posturas aún imposibles. El silencio dura el tiempo de la relajación del espectador. Luego comienza a ser levemente perturbado por un ronroneo que se filtra al principio imperceptiblemente en nosotros. Es una fuerza que viene de la oscuridad y que puja por quitarnos el foco de atención. Empieza a inquietarnos. Por atrás las sombras van tomando formas indefinidas y apenas intuidas. Es una masa lenta e informe, como una enorme ameba que se desplaza lentamente emitiendo sonidos que quieren ser palabras pero no pasan de entonaciones arrastradas. El sentimiento de inquietud se va ampliando mientras el sonido aumenta y el movimiento se acelera. Entonces un haz de luz se enciende dejando ver al resto de los actores que ahora se hallan a espaldas del niño pero varios metros más atrás. Visten túnicas amarillas con mangas en forma de alas de murciélago, cruzadas de líneas negras que nos recuerdan las telas de araña. El grupo está pegoteado entre sí, unos surgiendo entre las piernas de los otros. Es una masa con infinidad de extremidades que fija los ojos, golosamente, en lo que ahora se transforma en una evidente presa que continúa indiferente en lo suyo ignorando lo que hay a sus espaldas.

Ha habido tres etapas. En la primera nos entregábamos con el niño, dejando aflorar nuestra propia posibilidad de juego y sanidad. En la segunda comenzaba a infiltrarse en nosotros una inquietud creciente que es como el calco mismo de la incomprensión curiosa que el chico siente frente a lo desconocido. Así como habíamos tomado la posición del niño a niveles orgánicos y no intelectuales, así, de a poco, comenzamos a despegarnos de eso, pero con la conciencia del hecho: una parte nuestra continúa indefensa y desnuda bajo la luz blanca. Hubo un esfuerzo por reconocer lo que sentíamos como un peligro. Ahora entramos en la tercera etapa: la luz se ha encendido, el peligro es claro y la mostración evidente. Extrañamente, más allá de nuestra voluntad, algo de nosotros se funde con la nueva imagen. Ya el grupo crece y se agiganta. El movimiento se hace rítmico, orgiástico, los cuerpos se frotan, las manos se acarician con brutalidad, los rostros se vuelven un rictus mientras las palabras se hacen comprensibles en su conceptualidad, aunque aparentemente no tengan nada que ver con el contexto ni con la entonación utilizada: "No hagas pis . . . no hagas caca . . . no hay que tocarse . . . no hay que desnudarse . . . cuco, . . . cucoo . . . dame un besito. . ." Son letanías frenéticas donde significante y significado parecieran desvinculados entre sí. Todos se arrastran, zigzaguean, y llegan al punto mismo del orgasmo cuando rodean al niño que los mira entre azorado y temeroso. Tanto intenta reír como tocarlos, pero ellos se alejan y se acercan como una boca succionante que lo engloba. Ya casi no se ve al cuerpo desnudo. Todo es un grito y un movimiento ondulante como una marea. Vemos entonces que el grupo se repliega de nuevo hacia las sombras, pero al dejarnos el espacio vacío el niño ya no está: ha desaparecido junto con ellos.

Como espectadores estamos funcionando esencialmente a niveles de diafragma.

Las consignas son recibidas por debajo de la línea intelectual, pero también más abajo de la emocionalidad superficial que permitiría un estado catártico. Intuimos la relación entre la ambigüedad de los que dieron a luz y las formas amebóticas que acaban de perderse en la oscuridad, y sentimos que nos estamos comiendo a nosotros mismos. El silencio se hace compacto y podemos "oírlo," perfectamente integrado a la acción.

Tres son los tipos de sonido usados en la obra: la música, la sonoridad de los objetos, y la voz humana. La primera halla su expresión más lograda en las escenas V y última. En la V se nutre de una herencia cinematográfica: la aceleración de la música en los momentos de construcción y juego es una transmisión interior-exterior de la grotesca alegría de los que construyen felices su tumba y juegan golpeándose y cayendo como en los cortos de Chaplin, con la misma dolorosa y aparente impunidad de los actores del mudo. El descenso del ritmo musical va coincidiendo con el acercamiento a la realidad, hasta que un ritmo arrastrado y penoso hace eco a la laxitud de los cuerpos y a la depresión de los que ya no saben bien para qué hacen lo que hacen. Finalmente, un sonido de reloj, constante y obsesivo, ritma la última etapa del trabajo y la llegada de la muerte en unos y de la conciencia en el otro.

En la escena IX se da, por el contrario, un juego de contrastes. El "Estro armónico" de Vivaldi sirve, con sus sonoridades barrocas y alegres, a una macabra danza de corte donde los bailarines se van transformando en fieras que devoran a su víctima. La metamorfosis se hace más repugnante y profunda cuanto más viva es la partitura musical: el sustrato de relación cultural adherido a la música se vuelve punzante. En todos los casos, al igual que lo que dije para la luz, el sonido cubre siempre la función de actor partícipe, de elemento comprometido en la acción dramática, fusionada con la reacción de los cuerpos y el espíritu de esos personajes sin nombre, y nunca como mero elemento decorativo o ilustrador de la situación vivenciada.

Al final de cada espectáculo los actores se sientan junto al público y lo escuchan. Los aplausos, habituales en los trabajos teatrales, aquí no existen. Nadie tiene ganas de aceptar esa convención porque el trabajo rompe justamente con varias de ellas, no sólo en el plano estético sino en uno más complejo y profundo en el espectador mismo. Sólo hay un gran silencio cuando los actores desaparecen y, al encenderse las luces, una quietud tensa está en el rostro de todos, que no se mueven. Nadie se levanta a pesar de que la charla que se dará después no ha sido anunciada previamente. Es un tiempo de recomposición donde cada uno de nosotros mira al otro como si esperase algo de él. El regreso de los actores, el sentarse y guardar un tiempo de silencio, profundiza aun más la sensación inicial. Finalmente los actores explican que el trabajo está en mutación permanente. Después de cada confrontación se espera la expresión del público para luego discutirla en privado y modificar así la obra misma, haciéndose hincapié en que lo pedido no necesariamente debe ser una elaboración intelectual de lo vivenciado. Ver el trabajo un mes después es encontrar situaciones que no existían o notar la ausencia de otras. ¿Por qué no fijar la obra?: "Cuando lo hagamos ya no tendremos motivos para darla. Se habrá muerto para nosotros." Significativamente, el grupo deja de dar su trabajo allí donde, por lo general, los demás comienzan a hacerlo. El diálogo a posteriori—que está medido dentro de un tiempo prefijado

—se da entre los espectadores. Los actores callan y escuchan. Cada tanto responden a una pregunta o sonrén. Jamás entran en discusión, jamás explican nada que no sea estrictamente externo a lo actuado.

Finalmente se hace una invitación a participar un día a la semana—como espectador con voz—al proceso de elaboración de las propuestas o críticas. Cualquiera puede presenciar, dentro del ámbito del taller, cómo se recrea lo discutido al final de cada función. Es como ver las propias sensaciones lanzadas a la arena y reelaboradas creativamente. La visión de este trabajo, y por ende del grupo y su director, nos recuerdan las teorías expuestas con frecuencia por Eugenio Barba (por lo que no me extrañó el enterarme que Bert había sido invitado a un Coloquio de Pedagogía Teatral dirigido por el fundador del Odín) sobre el tercer teatro: “Islas sin contacto las unas con las otras, que se reúnen y forman grupos teatrales que se obstinan en persistir.”

Es que, obviamente, se necesita una absoluta convicción en la tarea para poder continuarla a pesar de todo, carentes casi de estímulo y marginados no sólo de una gratificación económica, que les permitiría una dedicación “full time” al teatro, sino también casi del público básico mismo que justificaría su existencia. La reflexión sobre un trabajo teatral—visto casi por casualidad—se vuelve por la fuerza del mismo, en una reflexión antropológica que excede los marcos originales de una obra. ¿Cómo pueden, un director y un grupo, persistir seis años en un medio que los ignora? ¿De dónde extraen los elementos de recarga creativa? ¿Quiénes son estos extraños seres sociales que transforman el marginamiento en creatividad? La respuesta de Bert y su gente está allí, en gestos, sonidos y ese algo intangible y perturbador que nos llevamos después de asistir a su trabajo. La respuesta social está en nosotros.

*Buenos Aires*

## Nota

[N. del Ed.] Este estudio nos llegó adjunto a “Propuesta en nueve situaciones y alguna reflexión” de *El pan nuestro*. Desafortunadamente, por razones de espacio, no ha sido posible incluir aquí el texto mismo.