

La alquimia del arte

Por Ricardo Iniesta

Si en España ha sido siempre difícil que prosperara la investigación en cualquier ámbito, debido a la falta de apoyo, hablar de investigación teatral en estos tiempos de crisis económica y de tiranía del arte comunista, es casi una quimera.

Vivimos tiempos pragmáticos de recesión ideológica. En el campo artístico son muy pocas las innovaciones creadoras y muchos los trabajos de oficio para poder sobrevivir. Dentro del teatro han pasado a mejor vida la era del teatro de grupo o de la experimentación, y cada vez más aflora la comedia musical descafeinada o el teatro a manera de lucimiento de las estrellas televisivas.

Se podría decir que el hecho de que este congreso aborde un tema como la «investigación» es algo insólito; sería interesante conocer el dato de cuántos entre los directores aquí presentes están interesados en la práctica por la investigación teatral. Es evidente que cualquiera que versiona un texto clásico, puede hablar de investigación, pero dejémoslos de eufemismos y vayamos al núcleo del teatro, que no es ni más ni menos que el actor.

El actor es sin lugar a dudas el único elemento imprescindible en la escena para que se pueda realizar el hecho teatral. Pero el actor hoy por hoy, en nuestro país, está más preocupado en la inmensa mayoría de los casos —con honrosas excepciones— porque la compañía para quien trabaja cumpla los convenios de su sindicato, o por su posible aparición en un programa televisivo (que por otra parte va a cumplir menos que nadie dichos derechos) que por su participación creativa en un proceso artístico. Se echan en falta en las escuelas teatrales de nuestro país asignaturas que profundicen dentro de la ética y la ideología artística. Sería bueno en tal sentido cotejar los planes de estudios de la enseñanza teatral en otros países europeos, donde sí se imparten esas materias.

En lo que respecta a los directores, encontramos una ausencia de búsqueda, de riesgo, de investigación, en la mayoría de los colegas —de nuevo con honrosas

excepciones—. Es evidente que lo primero para poder llevar a cabo esa tarea es contar con un equipo estable que desarrolle una labor permanente, como es el caso actual de creadores como Mnouchkine, Barba, Brook, Terzopoulos..., lo que supone un encarecimiento muy grande de la producción; pero también es cierto que hay una especie de conformismo con el teatro de consumo que rige en las carteleras y que piden los programadores teatrales.

La investigación supone no pensar directamente en el producto final, sino más bien en el proceso, y esto es algo demasiado caro para nuestros centros de producción. A ningún gestor de la administración pública en nuestro país se le puede pasar por la cabeza que un director necesite más de dos meses para realizar un espectáculo: el año que puede tardar cualquiera de los directores europeos antedichos es puro capricho... Si se aspira a recibir ayuda para una producción por parte de la administración hay que saber que no puede uno «irse por los cerros de Ubeda». «El teatro tiene que ser un negocio como otro cualquiera, que genere beneficios», es la frase favorita de estos gerentes cada vez más expandidos e influyentes —cuya procedencia es ajena por completo al mundo artístico—. No son éstas, pues, las mejores circunstancias para que prospere la investigación teatral en nuestro país.

Sin embargo toda esa legión de mercenarios que prolifera en el mundillo teatral, que considera el teatro como negocio o modo de ganarse la vida, se une a quienes únicamente lo plantean como divertimento y a los que se acercan a él desde un punto de vista frívolo para amortiguar complejos de inferioridad o satisfacer afares narcisistas. El resultado es que una gran mayoría de los distintos profesionales que vivimos —o sobrevivimos— a costa del teatro, son ajenos a la idea de que el teatro por encima de todo es un ARTE...

* * *

Sería lamentable no obstante plegarse a estas condiciones adversas y pensar

que ya no es necesaria la investigación artística en general y la teatral en particular. El arte y la investigación van unidos y todos los hallazgos que se han producido en el mundo artístico van emparejados a una intensa labor de búsqueda por parte de sus artífices. Resultaría muy banal por otro lado restringir la investigación a la aplicación de las nuevas tecnologías, a los avances científicos. La diferencia entre la investigación artística y la científica es que en la primera los nuevos hallazgos no «superan» ni «envejecen» a los anteriores, sino que en lugar de tratarse de una proyección en sentido ascendente lo es en forma de espiral: se vuelve a pasar por los mismos procesos pero en un plano diferente.

Si bien con la investigación artística —como en otros campos— se puede enriquecer no sólo quien la realiza sino cualquiera que aplique sus logros, no cabe asimilar descubrimientos ajenos sin investigarlos a su vez. La investigación teatral es una labor cotidiana, sin resultados predefinidos, sin fórmulas preestablecidas, como dijera Antonin Artaud «tanto la alquimia como el teatro son artes virtuales, por así decirlo, que no llevan en sí mismas ni sus fines ni su realidad». Pero en ese proceso alquímico son elemento esencial los actores. En el arte no hay cabida para los mercenarios o los diletantes; si el actor ansía más el éxito del resultado que la coherencia del proceso, no podremos convertir en «oro» su trabajo, sino, todo lo más, darle un baño más o menos creíble y resistente; pero con el tiempo perderá esa capa superficial, quedando en evidencia su poca consistencia.

El director es en realidad un alquimista que busca seducir al espectador con la magia que se transmite desde el escenario. Conseguir que se produzca esa química entre la escena y el público es la piedra filosofal del arte del director. Pero volviendo a Artaud, «no basta con que a ese espectador lo encadene la magia del espectáculo: ésta no lo encadenará si no sabemos dónde apoderarnos de él. No más magias azarosas, no más poesía que no encuentre apoyo en la ciencia. En el

teatro, y de ahora en adelante, hay que identificar poesía y ciencia. Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la densidad voltaica. Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos. Y de esta invaluable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace tiempo. Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica».

Todos los grandes hombres de teatro de nuestro siglo han volcado sus esfuerzos en la investigación, bien en torno al actor fundamentalmente —Stanislawski, Meyerhold, Vajtangov, Brecht, Artaud, Kantor, Grotowski...—, o más bien dirigida a otros elementos escénicos —Gordon Craig, Piscator, Appia, Bob Wilson...—. Sin ellos el teatro sería hoy día menos arte. Quienes ejercemos la profesión de director somos sus herederos y haríamos bien en no perder de vista cómo fueron sus procesos de búsqueda, más que sus

propios resultados -no siempre materializados-. Las recetas no sirven en la creación artística. Cada creador ha de ir desarrollando su propio lenguaje. No se trata de buscar la originalidad, sino de reconocer dónde están las fuentes de cada uno. La investigación no es sinónimo de invención original: puede investigarse siguiendo una determinada línea abierta por alguien que nos ha precedido; lo importante es elegir, quién...

Al respecto de la herencia y de las tradiciones, Eugenio Barba afirma que «el teatro moderno, el de nuestro siglo, es un híbrido de las pequeñas tradiciones de los creadores individuales como Stanislawski, Vajtangov, Meyerhold y Artaud, por citar algunos. La pregunta a formularse en Occidente no es qué es la tradición sino quién es la tradición, porque las mejores son anónimas pero se encarnan en personas concretas. El anonimato de las tradiciones permite desplegar el narcisismo del creador, que piensa que acaba de inventarla, pero como nuestro oficio tam-

bién tiene un "ethos", es mejor creerse un heredero que a su vez deberá transmitir su propia tradición».

La pérdida de la memoria histórica es peligrosa para un país, como lo es para un artista el desconocimiento de sus propias tradiciones. Redundando en mi referencia a la formación de los actores en nuestro país, mucho me temo que la mayoría de ellos no supieran explicar los fundamentos del actor biomecánico de Meyerhold, o del actor metafísico de Artaud, la supermarioneta de Gordon Craig, el actor santo de Grotowski, el actor pre-expresivo de Barba, o el actor épico de Brecht. Cómo entonces convencerlos de que además de presentarse a tortuosos «casting», y los más afortunados subirse a un escenario con cierta asiduidad, o grabar una serie televisiva de vez en cuando, deben entrenar, como un músico, un bailarín, o un deportista; han de continuar formándose, investigando sus propias capacidades.

Gran parte de culpa de esa carencia en los actores de nuestro país, la tiene nuestro gremio de directores. Somos los directores —muchos de los cuales intervenimos en la formación de aquéllos— quienes, en una sociedad como ésta, tenemos que propiciar las condiciones para desarrollar la investigación. Parafraseando a Meyerhold en un discurso sobre la Metodología creadora «Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento, entrenar la palabra. Es una empresa grandiosa, que sólo puede realizar un teatro especial, un centro de investigación científica, que cuente con un laboratorio, que tenga una atmósfera propicia para hacerlo».

Esa atmósfera es muy difícil crearla en los tiempos que corren. Aunque haya intentos tan loables como el que ahora está poniendo en marcha con la Abadía nuestro compañero José Luis Gómez, a quien le deseo todo lo mejor en su empeño; o en otro nivel más modesto los centros que pretendemos poner en marcha La Fura dels Baus en Barcelona, Moma en Valencia y Atalaya en Sevilla. El futuro es muy incierto...

Si el teatro, en su sentido más genérico, se encuentra en la periferia de la sociedad actual, el teatro de investigación se puede decir que se mueve «al filo de lo imposible». Pero ahí radica la verdadera emoción del creador; como diría Tadeusz Kantor —y pido disculpas por esta última cita ajena—, ese genio de nuestro siglo que vivió y murió inmerso en la investigación teatral: «La realización de lo imposible es la suprema fascinación del arte y su más profundo secreto».



"Así que pasen cinco años", de F. G. Lorca. Dirección: Ricardo Iniesta. Cía Atalaya. (1994). (Foto: Luis Castilla).