

Fenómenos atmosféricos

Por Sebastián Ruiz

Mayo de 1991, programa de Fenómenos atmosféricos.

Hay un “estar en el tiempo” fuera del provecho o la desgracia, en la cuerda de otra atmósfera, quizá la del que suicida por naturaleza, madura sin cometer el acto y entra en la divinidad adquiriendo volición sobre su “estar en la vida” y ejerciendo la ironía en vez de la miserable misericordia de los frustrados.

FENOMENOS ATMOSFERICOS precisa estas imágenes en escena. Asistimos a una compleja trama de atmósferas donde cada acto cuenta por sí solo, pero coexiste con otros en una sucesión que nos moviliza en tiempo presente. No asistimos a una demostración teatral, presenciamos la vida.

¿Qué quieres decirme cuando te paras delante y me miras fijamente? No importa que retengas, en la sucesión está el sentido. Así el “om de metal”, descuartizado luego por la sumisión del espíritu a la lógica de la materia, en estos tiempos de “sentirse bien” por mandato, cuando dentro, achacado de ruina, el cerebro se desgrana en la indecisión narrativa de siempre el mismo discurso.

Muchos se preguntan por la sustancia de los actores en los trabajos de ARENA, aquí se nos muestra clara y precisa, ha caído la máscara, paradójicamente en el teatro; participarían entre los hombres de la condición de los no-natos, los ángeles, seres de limbo, son para la escena una especie nueva que ya no tiene miedo a los objetos; los domina (este es el ejemplo que podemos retener). Pero aún así a unos y a otros, actores y espectadores, nos quedará siempre, no temamos, el “dogma de la memoria”, ahí está el péndulo-TV echando leña sobre el pasado con su caudal de imágenes, las nuestras, en un intento de dominar el espacio, no sólo el tiempo.

© Sebastián Ruiz.

Dramaturgia de la atmósfera, del actor

Antoni Tordera, Mayo de 1991.

Programa de Fenómenos Atmosféricos.

En gran medida la mayoría de prácticas artísticas hoy vigentes, son deudoras de conceptos científicos que aunque siguen en circulación son ya anacrónicos. En efecto, por hablar de teatro, muchos de los procesos que circulan los sentimientos de un espectáculo, remiten a nociones científicas, por ejemplo la causalidad o la jerarquía de la materia según un orden establecido y preciso de tipos de partículas y de fuerzas, que hoy sólo son válidas en los manuales o en ese saber común que la gente tiene como supuesto, pero que en realidad todo ello pertenece a una visión del mundo que científicamente ya está periclitada o, como mínimo, es insuficiente. Eso explica también el hecho de que muchas escenificaciones de textos dramáticos del pasado son doblemente viejos, “anticuados”: el mismo texto procede de cosmovisiones de otra época y su lectura actual no ha sabido hacerlo desde los conocimientos que hoy se empieza a tener sobre el espíritu o la materia (si es que esta división es válida aún).

Pero en la investigación punta, esto es, en las exploraciones que se arriesgan (movidas no por la simple temeridad sino por el método de prospección que guía la aventura de nuevas hipótesis), la ciencia y el arte coinciden o, cuando menos, se plantean los mismos interrogantes. De hecho, lo que podría distinguir la auténtica vanguardia de la gratuita mezcla de formas, que suele caracterizar muchos viejos productos ofrecidos como vanguardia novedosa (no basta poner un vídeo en escena para asegurarse la modernidad), sería el mayor o menor grado de acercamiento a lo que la vanguardia científica está explorando, buscando, aventurando.

Después de decir todo esto me veo obligado a avisar que, por supuesto, no es mi intención proponer, ni siquiera brevemente, una teoría científica del arte, ni mucho menos pretendo dar como nuevo el viejo sueño (fue un sueño y está ya viejo) de un arte científico. A lo sumo me apropio de la ciencia como lenguaje, aunque en realidad lo que intento es moverme según la convicción de que las preguntas necesarias hoy son las mismas en arte, en ciencia y en cualquier otra manifestación humana, si bien la terminología o los procedimientos sean diferentes.

Aunque sería más honesto y más exacto decir que lo que estoy haciendo es mirar fotos de los espectáculos de ARENA TEATRO, recuperar mis experiencias como espectador de esas producciones, rememorar muchas conversaciones que he mantenido durante los últimos diez años (en un aeropuerto, paseando por la huerta, sentido durante un ensayo, a través del teléfono o bebiendo sin medida en la madrugada) con Esteve Graset.

Algunas lecturas recientes, aquellos espectáculos y toda esa clase fragmentaria de conversaciones, me han llevado a elegir, entre las múltiples opciones posibles, la noción de *inestable*.

Lo inestable en la materia que constituye el cosmos (por ejemplo en los *fenómenos atmosféricos*), lo inestable en la construcción de personajes que persigue Esteve Graset.

Suele aceptarse en ciencia que la materia está formada por sólo dos clases de partículas elementales (los leptones, el electrón por ejemplo, y los quarks, que son los constituyentes del protón, del neutrón y de otras muchas partículas análogas). Esas partículas, según la acepción científica actual, estarían en interactividad según cuatro tipos básicos de fuerzas: la gravitación y el electromagnetismo para magnitudes macroscópicas y la fuerza débil y la fuerza fuerte, que sólo son observables en sucesos subnucleares. Pero a mí me fascina una hipótesis reciente: a un alcance de 10^{-29} centímetros, el mundo

puede ser muy simple, con sólo una clase de partículas elementales y una fuerza importante. Lo que fascina de esa propuesta es que, según ella, toda la materia es inestable, y única.

Algo de eso percibí hace unos años, cuando un amigo arquitecto me dijo que toda la materia actúa como un líquido, y me lo dijo señalando a una gran ciudad: “incluso el cemento armado de esos edificios tiende, con un tiempo inmenso por delante a derramarse igual que un vaso de agua lanzado al aire”.

De manera que, pensé, resulta que lo más sólido y robusto es sólo materia suspendida, sólo suspendida, en el tiempo.

Lo mismo he vuelto a pensar, aunque desde otra sensación, recientemente, contemplando el vuelo del manto de mármol en el ESTASI DI SANTA TERESA, de Bernini, que se conserva en la iglesia romana de S. María della Vittoria.

Lo mismo estoy pensando ahora, mirando las fotos de los espectáculos de ARENA TEATRO.

Y de pronto (por cierto, de súbito y como por casualidad, me acuerdo de Heráclito, el viejo filósofo y griego, también llamado “el oscuro”) entiendo (o creo entender) lo que Esteve Graset pretende conseguir con los actores y los personajes. Me lo ha explicado varias veces, a menudo de manera oscura (creo que, en la medida que es una meta aún no alcanzada, él mismo no lo tiene claro de modo meridiano); incluso para este texto durante una conversación tomé notas (pero las he perdido). A pesar de todo ello, la teoría unificada de la materia me es útil cuando afirma que dicha teoría no pretende ocultar las diferencias, sino sólo decir que éstas no son fundamentales.

El desarrollo de esa afirmación me permite mirar lo que Esteve Graset supone en teatro y para el asunto de los actores y los personajes. En síntesis diré lo que pienso que este hombre persigue cuando trabaja, con los actores, en este momento, de ARENA TEATRO: las diferencias entre los actores y, esto es,

entre ellos y con respecto a los personajes, son visibles, son evidentes, porque el escenario está frío y se trabaja con energías bajas; pero si pudiéramos realizar los espectáculos a energías sumamente altas, la unificación se revelaría en toda su simplicidad.

Se trata, pues, de la cuestión de la energía. Pero para el arte la energía no basta (una máquina sumamente potente bastaría, ni tampoco un grito sin más es artístico). Ahí interviene el gesto creativo que es la dramaturgia.

Sin embargo, con la dramaturgia (y por tanto con el montaje) se puede reintroducir en el manejo de la energía escénica lo que al principio decíamos, esto es, viejos modelos ya anacrónicos. En efecto, la energía potencial de un texto o la del cuerpo de un actor, puede ser domesticada, y por tanto desvirtuada, si la sometemos a viejos modelos de dramaturgia. Se puede dar así que una situación o un tema podría ser apto para hablar de lo verdaderamente contemporáneo (esto es, hablar del futuro), pero al ser tratado con una dramaturgia caduca, resulta inservible. En España tenemos una manera inequívoca para describir este proceso. Me refiero a la moda actual de valorar y ensalzar la “carpintería teatral”, esto es, el modo que en otra época ya pasada, había para construir un texto, un espectáculo. En efecto, la carpintería teatral (equivalente a escribir teatro “con oficio”, a la “*pièce bien faite*”), que era consecuente con una determinada visión del mundo (la artística, la cultural o la científica) es diferente. Igualmente, el uso acertado de “montaje” que, por ejemplo, Brecht practicaba, ya no es útil para explicar la actual percepción de las contradicciones y del (des)orden contemporáneo.

Ahora entiendo porqué Esteve Graset para hablar de dramaturgia o montaje, habla del mar.

No el mar en su movimiento evidente de las olas o las mareas, sino el paisaje del mar visto desde una altura: El mar como un recipiente de agua cercano al infinito; el mar, como un conjunto amplio de matices, coloraturas; el mar

como un montaje de fuerzas por definición inconmensurable y, por lo mismo, un buen maestro del montaje.

Lo diré con palabras de Prigogine: "un tema que todavía está en sus comienzos es el de la comprensión de los mecanismos que seleccionan las estructuras que en última estancia surgirán del turbulento océano de las fluctuaciones. Lo que, sin embargo, está claro es que en condiciones muy alejadas del equilibrio estos mecanismos selectivos tienen una presión de un orden de magnitud diferente que en condiciones cerca del equilibrio". Prigogine está hablando del segundo principio de termodinámica, pero podemos aplicarlo para describir lo que Esteve Graset y ARENA TEATRO están intentando ahora (doy por supuesto que algún otro creador también): muy lejos del equilibrio, el arte empieza a "percibir" su entorno, a distinguir entre pequeñas diferencias que serían insignificantes en el equilibrio.

En efecto, trabajar sobre el actor no significa trabajar sobre el cuerpo, ni significa manipular a los actores como marionetas.. Se trata más bien de hacer teatro con unas condiciones que permitan un modo acertado de hablar del mundo contemporáneo.

© Antoni Tordera, Mayo de 1991.