



Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1993-94

**La Fusión de la Ideología y de la
Estética en el Teatro Contemporáneo**

MARIANNE VAN KERKHOVEN
(Kaaitheater de Bruselas)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

MARIANNE VAN KERKHOVEN

Dramaturga del KAAITHEATER de Bruselas.

Directora de Theaterschrift de Bélgica.

*Dramaturga entre otros de Anna Theresa de Keersemaeker,
Jan Fabre, Jan Lauwers...*



Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1993-94

**La Fusión de la Ideología y de la
Estética en el Teatro Contemporáneo**

MARIANNE VAN KERKHOVEN
(Kaaitheater de Bruselas)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1993-94

AULA DE TEATRO
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Coordinador - Director Técnico
FRANCISCO J. CORPAS RIVERA

Este cuarto cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en Octubre de 1994 en la imprenta IMAGRAF de Málaga

Depósito legal: MA-1.126/1994 I.S.S.N.: 1.134-6.221

Traducción del Texto: ELENA ECHEVARRÍA PEREDA

Introducción

Hay que abordar la realidad con las manos desnudas y abiertamente.

Marianne Van Kerhoven.

No cabe ningún malabarismo. Nos encontramos ante una figura del arte y en concreto de la dramaturgia internacional. Marianne Van Kerhoven nos regaló con su presencia durante unos días en el mes de Marzo de este año 1994, y más allá de su *estar*, nos alumbró con sus *palabras*.

De nuevo, no cabe duda alguna. Ha sido para el mundo del teatro mucho más que una gran oportunidad. Ha sido un alumbramiento vigoroso, un resurgir de la palabra y con ella la reflexión, para toda persona que se interese no sólo por el teatro, sino por la cultura y el arte en general. El mundo académico de nuestra Universidad de Málaga, está agradecido por su aportación.

Marianne Van Kerhoven, en su sencillez como persona y como profesional nos enseña en este texto, que ahora tiene el honor de publicar el Vicerrectorado de Extensión Universitaria a través de su Aula de Teatro, algo que venimos hechando en falta en nuestros días: el compromiso social.

Desde el terreno abonado del conocimiento más riguroso, nos hace un repaso del mundo de hoy, de esa realidad tan cercana y lejana a su vez que debilita e inspira, se diversifica y aglutina. Para ello toma como punto de partida los dos espacios claves de nuestro mundo en desarrollo: la técnica y la ciencia. Y los enfrenta a la vida política y social.

Desde ahí investiga y reflexiona buscando justificar su hipótesis en cuanto al espacio de fusión entre ideología y estética en el teatro contemporáneo.

¿Qué cabe resaltar de su discurso? Lo que ella misma analiza. Su propio compromiso desde el rigor, al plantear una hipótesis de partida que se pregunta si el arte está subordinado o no a los diferentes ámbitos de la sociedad o si hay que adoptar otro punto de vista según qué respuesta.

Y nos cuestiona ¿Qué idea tenemos de la realidad? ¿De qué forma las ideas desarrolladas en el arte pueden adquirir una mayor consideración en el seno de la sociedad?

La respuesta no se deja esperar cuando dice, *no hay que simplificar la realidad sino aceptarla en su complejidad* y responde de nuevo con una grave cuestión *¿Qué ha hecho el sector artístico por la ex-Yugoslavia, por Somalia, por los kurdos, etc.?*

Marianne Van Kerhoven en este texto nos toca y señala. Aprovecha su oportunidad como artista y como persona, llamando la atención de quienes capaces de crecer 'solos' en esta sociedad de mass-media, sean capaces mañana de *reaccionar como individuos* para sentir como 'comunidad'.

El teatro, la manifestación artística de Marianne, deviene ante esta larga reflexión de compromiso y reto en convertirse para ella, en una manifestación no sólo artística y reflexiva, sino también como una personalidad ética.

Para ello hace aflorar a la imaginación como motor de la intuición y viceversa. Imaginación que sabe utilizar la diversidad, la modestia y por tanto la personalidad como elemento activo del compromiso social, en el que cada uno de nosotros deberá desempeñar una función de responsabilidad activa y llena de

coraje frente a ese mundo insolidario y plagado de individualismo que nos cercena y boicotea.

La sencillez nos hará libres. Nos enseña.

Francisco J. Corpas Rivera
Coordinador del Aula de Teatro
Universidad de Málaga.
Octubre, 1994.

La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo

Cuando se empieza a escribir el texto de una conferencia, normalmente sólo hay en el papel una pequeña frase: un título, una especie de mancha creada por uno mismo o por aquellos que han encomendado la conferencia. Los organizadores de este acto me han pedido que hable sobre la ideología y la estética en el arte contemporáneo y, más especialmente supongo, en el teatro. El tema, tal y como yo lo he definido con más precisión, podría ser algo así como la *fusión de la ideología y de la estética en el teatro contemporáneo*, el modo en que los artistas unen hoy estos dos campos.

Se entiende como *ideología*, creo, el conjunto de pensamientos e imágenes que tenemos con relación al mundo y a la vida, pensamientos e imágenes que pueden ser de carácter científico, filosófico, económico, social, político, ético, etc.; pensamientos e imágenes que, tanto de manera consciente como inconsciente, influyen en el trabajo del artista.

Pero, si bien sea ésta quizás una forma anticuada de pensar, tal vez pudiéramos invertir el proceso y afir-

mar que las ideas y nuevas formas desarrolladas por el arte pueden de igual modo ejercer su influencia sobre los demás elementos de la sociedad. Volveremos probablemente a esta cuestión en el curso de esta conferencia. Nos preguntaremos si el viejo esquema de la sociedad constituida sobre una base (eco-

nómica) y una superestructura sigue siendo válida en la actualidad. Nos preguntaremos si el arte está subordinado a los demás ámbitos de la sociedad o si hay que adoptar otro punto de vista diferente a este respecto.

¿Qué idea tenemos de la realidad? ¿Nos fiamos

de los datos que nos procuran nuestros ojos, nuestros oídos, todos nuestros sentidos? ¿Existe una realidad única o bien el mundo y la vida son percibidos de manera diferente por cada individuo? etc. La respuesta a estas cuestiones ha cambiado a lo largo de la historia, incluso probablemente hayan cambiado las preguntas. Herbert Read ha consignado que toda la historia del arte es la historia de las vías y de las diferentes formas de percepción.



Foto 1

Voy a intentar indagar un poco acerca de estas cuestiones, de una parte en el campo de la ciencia y la tecnología -terreno en el que el pensamiento filosófico de gentes tales como Bergson, Wittgenstein, Popper, Heidegger, etc, ha jugado un importante papel-, y de otra parte en el campo de la política, en el que una serie de profundos cambios han trastornado completamente nuestras categorías de pensamiento. Y al final quizás encontremos incluso algunos paralelos en la evolución de esos dos campos.

Primer campo de investigación: Ciencia-tecnología

Desde el inicio de los tiempos el hombre ha tratado ininterrumpidamente de reunir todos sus conocimientos sobre el mundo y sobre sí mismo en un orden general, en un sistema global. Buscaba siempre la coherencia entre las creaciones de Dios y las de los hombres, entre su propia vida y la de las estrellas, entre el pequeño y el grande, entre lo perecedero y la eternidad. Quería a toda costa reproducir y reencontrar en la empresa humana las ideas que tenía sobre el universo. En la base de todos los sistemas así construidos había una motivación clara: un gran deseo de repetición y de conformidad con unas reglas fijas.

Llegar algún día a la comprensión de la totalidad: eso es lo que impulsa al hombre. Quizás la ciencia desaparecería si se abandonara ese deseo y el principio de coherencia que de él se deriva. Pero, por otra parte, esa gran idea de la totalidad de las cosas pone freno al desarrollo rápido de nuestro conocimiento; esa idea nos impide ver lo que verdaderamente sucede, porque cada forma de percepción se ve condicionada por ese gran deseo de coherencia.

por lo que se mima, multiplica y canoniza cada una de las constataciones que parecen concordar más o menos con los hechos. Precisamente porque cada pequeña conquista sobre la ignorancia es tan preciosa, es por lo que se tiende hacia el desarrollo de reflejos conservadores: dejar las cosas como están, ésa es una certidumbre. Esa es la razón por la que los cambios, las renovaciones en nuestro conocimiento y nuestras ideas se definen con una lentitud exasperante. ¿Cuánto tiempo vaciló Kepler, cuánto valor tuvo que reunir antes de osar quebrantar la órbita del hermoso círculo armónico -aceptado por todo el mundo- que los astros describen en el cielo para reemplazarlo por una elipse? ¿Y cuánto tiempo nos hizo falta para creerlo? Desde hace tres siglos vivimos la visión del universo que Newton nos legó, en tanto que las fisuras en esta visión causadas por otros descubrimientos, por otras maneras de pensar se hacen cada vez mayores. Tres siglos de eternidad, tres siglos de certidumbre.

Pero las fisuras son obstinadas; el cambio de los paradigmas en las ciencias se produce lentamente, pero es también irreversible.

La gran certidumbre se ve cada vez más abandonada. Einstein introdujo la subjetividad del observador; Heisenberg formuló el principio de la incertidumbre; Prigogine reintegra el tiempo en las ciencias físicas y demuestra el principio de auto-organización de la naturaleza; hay en general en las ciencias una consciencia mayor sobre la complejidad de la naturaleza; hay menos convicción ingenua en cuanto a la evidencia de la analogía y de la correspondencia.

Este punto de vista nuevo sobre la naturaleza ha de ejercer más tarde o más temprano su influencia sobre los artistas que crean en esta época. Al mismo tiempo podremos preguntarnos si la subjetividad, la incerti-

dumbre, la intuición, la auto-organización en el seno de la creación no son precisamente logros del trabajo artístico. Podemos pues preguntarnos si los métodos que utilizan hoy los físicos, los astrólogos, etc. no se aproximan a las vías recorridas por los artistas durante siglos.

Entre el arte y la ciencia existe hoy un gran muro, si bien la vanguardia de los investigadores científicos es consciente de esa ruptura e intenta remediarla. La obra innovadora del físico Ilya Prigogine y de la filósofa de las ciencias Isabelle Stengers, *Order out of Chaos*, se llama en su edición francesa *La nouvelle alliance*. En la introducción los autores dicen que la dicotomía entre las dos culturas se debe en gran medida al conflicto entre la visión no-temporal de la ciencia clásica y la visión orientada hacia el tiempo que prevalece en gran parte de las ciencias sociales y de humanidades. Esperan que a través del redescubrimiento del tiempo en la ciencia pueda producirse una nueva alianza entre esas dos culturas tanto tiempo alejadas entre sí.

Pero entretanto, ¿cuál es el lugar del arte en la sociedad? ¿De qué forma las ideas desarrolladas en el arte pueden adquirir una mayor consideración en el seno de la sociedad? Creo más que nunca que los artistas

están convencidos de que pueden aportar valores, de que pueden buscar respuestas a las cuestiones que se plantean en la sociedad. Tienen la impresión de estar subestimados, sienten que la revalorización del arte en el seno de la sociedad es una necesidad urgente. La creatividad como tal parece ser un valor muy apreciado hoy en el seno de la ciencia; lo subjetivo, la intuición, la experimentación, la imaginación, han recibido un impulso mayor en las ciencias en el curso de este siglo. ¿Es ése un punto en el que podrían converger el artista y el científico? Es decir, ¿no son esos dos investigadores quienes, cada uno con su propia forma creativa, intentan manipular los datos, los

fenómenos que encuentran en el mundo?

Si tanto el arte como la ciencia se entienden como una de las formas del hombre para aprender a conocer el mundo y la vida, entonces ¿cuáles son las grandes ideas que impulsan al arte y a la ciencia? ¿qué las divide? ¿qué las acerca?

En un ensayo publicado en 1959 -*Les*

deux cultures et la révolution scientifique- el escritor y científico C.P. Snow afirma que los científicos son más optimistas que los escritores. Esta constatación parece hoy seguir siendo válida. Wim Kayzer ha realizado para la televisión holandesa dos series de entrevistas, una con escritores y otra con investigadores científicos: en ellas se aprecia claramente la oposición



Foto 2

que Snow había descrito, la oposición entre una visión desesperada y una visión llena de esperanza en lo concerniente a la realidad. Los científicos creen que van a encontrar soluciones, resultados aplicables. Los autores / artistas continúan como siempre enfrentándose con los mismos problemas humanos insolubles: la condición humana, luchar y perder, el amor, la muerte. También ellos buscan, pero sin apenas esperanza de encontrar.

En una conferencia sobre la relación entre la creatividad científica de una parte y la creatividad artística de otra, Ilya Prigogine ha descrito la noción de progreso como la diferencia fundamental entre esas dos formas de creatividad. La muerte de un investigador, decía, sólo significa un retraso en el trabajo; otro científico descubrirá antes o después lo que aquél investigaba, pero la muerte de un artista es una pérdida irreparable. Lo que une a artistas y científicos él lo llamaba «su asombro de existir». El hecho de que los descubrimientos de la física hayan llevado a comprender que los acontecimientos más pequeños o las fluctuaciones mínimas pueden tener consecuencias enormes y pueden modificar profundamente la estructura a la que pertenecen, significa para Prigogine un elemento suplementario de esperanza porque ello significa que la obra de un individuo minúsculo no está condenada a ser insignificante.

En el arte no existe progreso; no se puede decir que Beckett escribiera mejor que Strindberg o que Strindberg escribiera mejor que Shakespeare o Eurípides. En el fondo, el arte puede compararse un tanto con la naturaleza: ambos son muy simples, vuelven siempre a comenzar de nuevo. Cada año llega la primavera y algunas primaveras son más hermosas que las demás; cada año se producen obras de arte y algunas son más hermosas que las demás. Un artista

no puede depositar su confianza en lo que ha descu-

bierto ya; debe continuar descubriendo cada día. En el arte no existen las posiciones conquistadas; no pueden existir. Es una verdad de base en la ideología del arte.

Esta verdad hace que sea tan difícil el aprender a ser artista, hace que sea tan difícil el describir el arte o el elaborar una teoría del arte.

El físico Werner Heisenberg consignó que hay dos formas de llegar a conocer un paisaje: se puede coger un avión, sobrevolar la zona y desde esta situación evaluarlo todo de manera exacta, o bien se puede recorrer la zona escogiendo los caminos de modo intuitivo: al final del viaje se habrá obtenido también una imagen de ese paisaje; incluso si las dos vías, las dos imágenes son muy diferentes, ambas pueden ser el resultado de un proceso de síntesis y de comprensión del paisaje.

Para la antigua ciencia objetiva un científico era probablemente alguien que en primer lugar medía y extraía sus conclusiones. En la nueva ciencia subjetivizada se aprecia una variación. Cuando se lee *The double Helix*, el libro en el que Watson y Crick cuentan cómo encontraron el primer modelo del ADN, la doble espiral, uno se asombra de su manera de trabajar artístico-intuitiva. Probablemente el científico utiliza hoy una combinación de ambos métodos. En qué orden los utiliza y qué valor concede a cada enfoque no sabría yo decirlo. Cuando miro a mi alrededor, en el mundo del teatro, tengo la viva impresión de que los artistas prefieren recorrer el paisaje a medirlo desde un avión. Lo que no quiere decir que un artista no mida nunca: al contemplar una representación, pocos espectadores son conscientes -sobre todo durante las últimas jornadas de ensayo- de hasta qué punto los artistas miden la duración del conjunto y de las partes, hasta qué punto controlan, so-

pesan y desplazan los elementos a fin de llegar a estructuras, a construcciones que concuerden. Pero en esencia creo que medir viene en segundo término; lo que cuenta en primer lugar son las impresiones intuitivas recibidas mientras se recorre el paisaje.

La fertilidad del método artístico parece hoy definido en gran medida por la capacidad del investigador de liberarse en ciertos momentos de las reglas impuestas, de la analogía, etc.

Se trata esencialmente de una posible transformación de la mirada: ver una cosa, ver que ésta es lo que es y al mismo tiempo ver cómo podría ser de otra forma, leer el mundo de manera inversa: ser consciente siempre de la presencia de una voz en contra, ser consciente de que en cada camino hay bifurcaciones (bi-

furcación es la palabra que emplea el matemático René Thom para indicar los lugares en los que un hecho fortuito muy pequeño puede decidir cuál es el camino a tomar). A través de esa doble mirada se hace posible descubrir no sólo lo que ocurre sino también lo que habría podido ocurrir; se puede descubrir la otra elección

que está potencialmente presente en las cosas, en los acontecimientos, en los fenómenos.

En la mayoría de las ocasiones sólo hay dos posibilidades; en una bifurcación se cruzan varios caminos.

El arte contemporáneo -¿y la ciencia contemporánea?- se caracteriza por un gran pluralismo de métodos. Puede decirse que cada obra de arte desarrolla su propio método. Por supuesto que el artista crea a partir de sus propias nociones y experiencias, pero la materia misma que él ha escogido lo impulsa hacia una cierta dirección. A menudo es como si la materia le dictara cómo quiere ser manipulada, como si la materia le impulsara a volver a empezar desde cero. En lo tocante a la teoría/ciencia del arte, todo ello quiere decir más que nunca que ésta debe ser libre para poder adoptar un enfoque individual de cada obra de arte que quiere describir o sobre la que quiere edificar una teoría. El método de análisis escogido es a su vez dictado por la naturaleza del objeto a estudiar.



Foto 3

Una de las más importantes perturbaciones aportadas a nuestra visión sobre el mundo por los nuevos descubrimientos de las ciencias físicas es probablemente que el desequilibrio es la naturaleza normal de las cosas y no el equilibrio, como siempre hemos aprendido y pensado. El equilibrio es un estado excepcio-

nal en la naturaleza; el estado de desequilibrio es capaz -en algunas condiciones determinadas- de reproducir un orden, un sistema; después vuelve a desaparecer y -más tarde- puede reaparecer si se dan otras condiciones.

En el pasado, el ideal clásico de belleza se basaba en el equilibrio y la simetría. Uno de los aspectos del arte moderno más difícil de aceptar por el público es precisamente la ruptura entre la simetría y el equilibrio. Ni el artista ni el espectador escapan a la obligación de la analogía; también ellos son víctimas de la necesidad de «volver a ver lo que ya han visto». Hoy en el arte podemos encontrar dondequiera situaciones de desequilibrio, acciones inacabadas, personajes fragmentarios, textos desestructurados; el público debe abandonar sus antiguas ideas, su antigua percepción, sus antiguos códigos para poder mirar con ojos nuevos.

Al final de esta primera parte de la conferencia quiero darles ejemplos, quiero aportarles material de prueba sobre lo que acabo de decirles. La influencia de la nueva ideología científica se localiza tanto en el empleo de algunas técnicas como en la asunción de pensamientos o de teorías científicas.

1. La técnica:

La técnica tiene una influencia sobre el arte que en esencia no se diferencia de la influencia que ejerce sobre otros ámbitos de la sociedad. En este caso, igual que en otros, los logros técnicos se integran en el trabajo y pueden desembocar en renovaciones artísticas. Sobre la invención de la luz eléctrica, por ejemplo, se basa la renovación en el pensamiento escenográfico, que con posterioridad -órgano de luz, proyectores diferentes y especializados- pudo desarrollarse. En el sector del arte en el que las motivaciones artísticas no están sometidas a necesidades comerciales, la introducción de nuevas técnicas o de nuevos materiales se hace de forma orgánica y consciente y puede aportar por sus características específicas nuevos elementos a la expresión del artista.

Algunos ejemplos:

- Liz Lecompte del Wooster Group de Nueva York ha podido enriquecer notablemente la dramaturgia de sus espectáculos gracias a la forma en que ha introducido los adelantos del vídeo en su trabajo teatral. Imágenes de mundos exteriores, puntos de vista simultáneos por medio de cámaras colocadas en diferentes lugares del escenario, diálogos entre personajes en escena y personajes en vídeo, etc.: el número de parámetros con los que crea sus representaciones ha crecido considerablemente al introducir el vídeo.

- la invención de un tipo de vinilo con el que se puede fabricar por metros una alfombra utilizada corrientemente en espectáculos de danza ha aumentado las posibilidades coreográficas de la danza moderna. Ciertos movimientos en un suelo de madera eran antes casi imposibles -las astillas de los podios de madera hacían tanto daño que el hecho de caer implicaba todo un accidente. La materia lisa de las alfombras de vinilo ha permitido a los coreógrafos conquistar el suelo y aumentar las posibilidades de sus composiciones espaciales.

- en la producción «Sardou/Wilde/Shaw», Jan Joris Lamers, director de la compañía holandesa Maatschappij Discordia, reunió tres obras en una representación; a partir de una composición ingeniosa realizó una representación con tres obras: un ejercicio de simultaneidad. Jan Joris Lamers decía en una entrevista: «En cuanto supe cómo podía hacerlo todo fue muy deprisa. El ordenador lo hacía por mí. Antes necesitaba todo un taller lleno de papeles». En cuanto ha hecho su aparición, el ordenador ha influido en la escritura y en la dramaturgia de los textos de teatro; ha hecho posibles algunos proyectos sólo gracias a su rapidez.

– se utiliza también el ordenador en la composición de partituras musicales; es incluso capaz de crear instrumentos inexistentes: un clarinete de diez metros de longitud, un violín de 24 cuerdas; se pueden construir en el ordenador y hacerlos sonar como si existieran.

– para su proyecto de danza más reciente Merce Cunningham ha trabajado igualmente con un ordenador; esta coreografía se llama «Enter» a semejanza de esa importante tecla del ordenador; por medio de un programa especialmente elaborado ha podido aumentar su vocabulario de movimientos de forma extraordinaria.

2. La ciencia:

No es una novedad actual el que el arte se sirva de los logros de la ciencia:

– las matemáticas han sido siempre uno de los elementos esenciales de la música; la obra de Bach por ejemplo es el testimonio de un verdadero genio matemático.

– desde la antigüedad la proporción especial llamada «la sección dorada» fue utilizada por una pléyade de pintores; compositores desde Bach hasta Bartok y posteriores han integrado en su música esta proporción de cinco dividido entre ocho; Eisenstein la utilizaba en sus películas; hoy Anna Teresa De Keersmaecker busca en ella un soporte para la estructura de sus coreografías. Etc.

Las ideas o los métodos que se toman de la ciencia parecen hoy aún más numerosos; en el fondo este fenómeno forma parte de una actitud general de gran diversidad, de gran apertura en la elección de los elementos artísticos. El artista actual considera el mun-

do entero como su campo de trabajo; un mundo que ya no está estructurado y del que puede tomar a discreción los fragmentos que necesita, los elementos que le conciernen y a partir de los cuales erigirá su propio orden, su propia estructura. De forma directa o indirecta los datos científicos son utilizados por el arte.

– Paul Klee enseñaba a sus alumnos matemáticas, acústica, geometría, mecánica, dinámica, etc.

– en el trabajo de Cunningham encontramos paralelos con la física cuántica y con la teoría del caos: para Cunningham cada punto del espacio puede ser el centro del universo.

– William Forsythe va aún más lejos cuando dice que cada punto del cuerpo puede ser el centro; esto le ha permitido enriquecer considerablemente el vocabulario del ballet clásico.

– el compositor Edgar Varese ha descrito en su texto *The liberation of sound* la correspondencia entre el desarrollo de sus composiciones y el fenómeno de la cristalización.

– la obra *A Kind of Alaska* de Harold Pinter y la puesta en escena de *L'homme qui* de Peter Brook se han inspirado en las descripciones que ha proporcionado sobre sus enfermos el neuro-psiquiatra Oliver Sacks. También el joven director flamenco Guy Cassiers se ha dejado influenciar por los escritos de Sacks y de Lurija sobre los problemas de la memoria y de la sinestesia entre los sentidos.

– el coreógrafo Steve Paxton ha basado mucho de su material de movimiento en la espiral al hacer referencia explícita a la doble espiral del ADN.

– en *Sweet temptations* de Jan Fabre los dos personajes

en sillas de ruedas están inspirados sin duda en la persona del físico Steve Hawking, etc.

La serie de ejemplos podría prolongarse aún más. Si, a la inversa, los investigadores científicos se han inspirado en trabajos o en personas del mundo del arte, no sabría yo decirlo; a ellos les compete responder.

Segundo campo de investigación: La vida política y social.

Hace 25 años -a finales de los años 60- estábamos convencidos de que todas las expresiones de la realidad social formaban parte de un todo controlable e inteligible. La sociedad estaba compuesta por una base y una superestructura entre las que había sin duda movimientos complejos, pero que -puesto que se trataba de datos objetivos- podríamos controlar antes o después. Una vez bajo control se podría por así decir desmontar esa estructura y reconstruirla de manera más justa. Eso nos parecía sencillo y las categorías del pensamiento marxista nos impulsaban en la dirección de un optimismo entusiasta en lo relativo a la posibilidad de cambio de la empresa humana. Pero aunque era grande nuestro empuje los grandes cambios se hacían esperar. Y durante esa larga espera la contradicción entre



Foto 4

la realidad y nuestros pensamientos se hacía cada vez mayor. La realidad nos parecía cada vez más ilegible. La gran construcción se hacía añicos y comenzábamos a ocuparnos de los fragmentos esperando llevar a cabo en un campo más restringido algunos al menos de nuestros objetivos. Nuestras antiguas categorías de pensamiento ya no eran utilizables y no teníamos otras nuevas que las pudieran reemplazar. Y quizás eso fuera algo saludable. El actual retorno a una conciencia histórica, el deseo de reencontrar una unidad nueva entre los fragmentos ha recibido así una luz nueva, una perspectiva más justa.

Hoy volvemos a iniciar el camino desde el fragmento hacia la unidad, hacia la totalidad, pero sin un marco estricto en el que todo tiene su lugar preciso. Hay que abordar la realidad con las manos desnudas y abiertamente. Quizás se encuentre ahí la significación profunda de la vulnerabilidad del arte actual.

Hoy estamos obligados a leer la realidad más profundamente y con más precisión de lo que se ha hecho antes. Cada percepción ha de ser examinada, ha de ser sopesada para conocer su valor. Nuestra intuición se convierte en ese momento en nuestro compañero más íntimo. Hay que encontrar nuevas combinaciones para poder imponer a la realidad una gramática, un vocabulario

manipulable. No hay que simplificar la realidad sino aceptarla en su complejidad.

La consciencia respecto a esa complejidad de la realidad y a su manera de funcionar ha aumentado sin duda: ése es al menos un punto en el que es palpable la diferencia entre nuestra manera de pensar de hace 25 años y la de ahora. Pero hay más.

Si comparamos el período actual con el de los inicios de los años 70 vemos reaparecer hoy nuevas formas de compromiso político en el arte, pero la transmisión de las ideas políticas en el interior de las formas artísticas se hace de manera mucho más individual. El individualismo -está claro- tiene tanto su lado negativo como positivo. Negativo en el sentido de que este individualismo -alimentado por la presunción que se deriva de nuestra prosperidad material- nos proyecta hacia nosotros mismos haciendo que no alcancen difusión los movimientos de solidaridad dirigidos hacia todas las clases de desheredados que hay en el mundo. ¿Qué ha hecho el sector artístico por la ex-Yugoslavia, por Somalia, por los kurdos, etc.?

Los años 70 eran los años del trabajo colectivo, del deseo de dar la palabra a todos aquellos a los que no se escuchaba, del deseo de tener más democracia en el teatro y en la sociedad; en la práctica artística intentábamos trabajar de forma colectiva y tener un diálogo directo con el público. En el teatro de hoy conviven colectividades de otra naturaleza: el actor, el material humano, se ha convertido en el elemento primario y esencial del proceso creativo. Se recurre a la personalidad global de los actores, no solamente a sus aptitudes técnicas, se recurre a su esencia individual completa. No se siente la necesidad de oír una sola voz, de oír a un grupo entero solamente poniéndose de acuerdo sobre ideas políticas o de otra índole; por el contrario, se quiere oír voces diferentes,

una polifonía de voces, se quiere hacer presente el pensamiento individual de cada colaborador. Los actores no son sólo ya ejecutantes sino que se convierten en co-creadores. Se concibe a los espectadores de la misma forma: no se les considera como consumidores pasivos sino como individuos activos, como hombres que piensan, que sienten, que se expresan. ¿No es ésa la democracia? ¿No es ése un teatro que tiene una fuerza humana? En ese proceso emergen valores éticos. Existe el valor de defender las opiniones propias, de ser quizás el único con una opinión determinada, existe pues el valor de soportar la soledad; se cuestionan las historias de éxito difundidas por los medios de comunicación, la modestia se convierte en una fuerza, la integridad del artista, su elección de no comprometerse se convierte en el corazón mismo de su compromiso social. El pensamiento político que se encuentra hoy en el teatro está muy condicionado por esa actitud ética. Quien dice ética dice defensa de valores. La paradoja del compromiso actual del artista reside en el hecho de que dicho artista, que era tradicionalmente una fuerza social progresista, se está convirtiendo en este momento en el defensor de los «viejos valores». ¿Se ha hecho conservador o es que el mundo se ha invertido? El que contesta las tendencias generales de la sociedad en este momento, lucha contra la «ficcionalización» de la vida a través de los medios de comunicación, lucha contra una vía que se desarrolla en una virtual «reality», defiende la vieja cultura, defiende la lectura lenta de los clásicos de la literatura contra las imágenes a toda velocidad del videoclip, defiende el estudio del pasado que nos conduce a una comprensión más profunda de nuestro propio tiempo, lucha contra el consumo superficial de una vida actual que se ve reducida a clichés. De una situación tal nace una turbación; es el sentimiento de confusión individual, el sentimiento de impotencia que expresan muchos artistas actuales.

Quiero aportarles pruebas, ejemplos de ese sentimiento político de impotencia y confusión citándoles las palabras de diferentes artistas de teatro.

Frank Verduyssen es un joven actor que hace dos años ejecutó un solo en una representación en la que combinaba letras de Georg Büchner -sobre sus actividades políticas eminentemente- y textos de Thomas Bernhard; además interponía diversas bandas sonoras que había grabado de diferentes emisoras durante la guerra del Golfo; manipulaba el material como un disc-jockey. Sobre todo ello decía: «Cuando uno escucha todo lo que sale de la radio siente, en tanto en cuanto individuo, una impotencia última, absoluta, insondable. Pero, ¿qué se puede hacer? He transformado esa impotencia en espectáculo. Esa ausencia de ilusiones es mi fundamento; es ahí dentro donde he crecido. Fucked up. No chance. Y al mismo tiempo no quiero renunciar al derecho primario de poder crear una utopía».

Pienso que la necesidad social del teatro sigue siendo muy grande. En una película se cuenta una historia y el cine es técnicamente complicado. Uno puede deleitarse con lo que hace un actor en la pantalla, pero tener un cuerpo ante sí a dos, tres metros como en el teatro produce en ese momento una continuidad y un sentimiento de comunidad que es mucho más fuerte, que nos presenta un espejo necesario que nos hace tambalear. No creo en un grupo. Creo en individuos que sumados forman un grupo. Sólo el punto de vista más individual puede conducir a ese sentimiento de comunidad. Se trata de reaccionar como individuo dándose cuenta de la relatividad de esa posición.

Otro ejemplo: el director Lucas Vandervost ha dirigido esta temporada *Die Schwärmer* de Robert Musil y *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. La obra

de Musil es una especie de «deshilachamiento» de varios personajes, de individuos que tienen una idea muy clara de lo que son, mientras que la obra de Maeterlinck es una historia de amor, un cuento de hadas simbólico. A primera vista las dos producciones tienen muy poco que ver con un compromiso político. Vandervost ha justificado su elección así. Lo cito:

«Los dos autores hablan de cosas de las que no se puede hablar. Es algo muy personal. Por eso la escritura de los dos es diferente. Ese lenguaje muy personal es lo que me atrae en estos tiempos de imitación. Programar autores semejantes revela mi compromiso político. Como trabajadores de teatro tenemos una misión que cumplir. Creo que la depravación del lenguaje y después del pensamiento se aproxima mucho a -o incluso es peor que- la tendencia hacia la derecha de nuestra sociedad. No voy a persuadir a los que votan al Vlaams Blok (un partido ultra-derecha de Flandes) sino a los otros; a través de estos autores quiero invitarles a intentar expresar los sentimientos y opiniones que tienen sobre ese peligro. La expresión de argumentos en un lenguaje personal debería ser más fuerte que los slogans impersonales. Habrá que entregarse a ello con toda energía si se quiere realizar la tarea porque la cualidad es vulnerable. Llevar a la escena a esos autores traiciona mi optimismo temeroso en lo concerniente al porvenir».

Otro ejemplo: el director Guy Cassiers realizará para el Kaaaitheater la temporada que viene una representación que toma la novela de Martin Amis *Time's Arrow* como punto de partida. En el fondo, este proyecto es una especie de unión entre las ideas científicas tal y como las acabo de describir y las nuevas formas de compromiso político. El personaje principal de la novela de Amis vuelve a vivir su vida en sentido inverso; la flecha irreversible del tiempo de

la que habla la física se encuentra aquí completamente invertida; pero además este personaje principal fue verdugo en un campo de concentración durante la segunda guerra mundial; al invertir el tiempo la conciencia histórica recibe una nueva luz; pueden nacer de ahí nuevos pensamientos en lo relativo a nuestro pasado.

Jan Lauwers, director de Needcompany -y de quien algunos de ustedes han podido ver *Invictos* en Sevilla, Granada o Málaga- trabaja por el momento en una nueva producción que se llama *Snakesong / Le Voyeur*, y que está basada en textos de Alberto Moravia. Y habla de esta representación. Lo cito:

«El «voyeurismo» tiene hoy dos vertientes para mí; de un lado me informa sobre lo que está haciendo la humanidad en este momento, la participación forzada que debo tomar en ella y la adopción de una actitud de indiferencia

para poder sobrevivir. Por otro lado está el «voyeurismo» con tintes de sexualidad: eso tiene que ver con el SIDA, enfermedad en la que confluyen la muerte y el erotismo. A través de la televisión y debido al hecho de que el sexo ha «enfermado» educamos generaciones orientándolas enteramente hacia el acto de mirar.

La obra trata de la indiferencia como arma para so-

brevivir, una indiferencia que encierra una norma ética muy elevada. Todos hemos pensado que éramos capaces de cambiar el mundo: esa idea se ha convertido hoy en algo arrogante. Lo que yo quisiera hacer realmente es destruir esa indiferencia. Quisiera no necesitarla más, quisiera poder disfrutar con los dibujos que hago, con las representaciones que dirijo. Nada ha cambiado desde los dibujos de las cuevas de Lascaux. En alguna parte hemos tomado el camino falso y sólo la indiferencia puede protegernos. Soy arrogante cuando digo: 'No tengo nada que ver en eso; intento hacer mi trabajo lo mejor posible. Eso es

todo lo que puedo hacer'. En este sentido hacer arte es sobrevivir. La indiferencia me preocupa y al mismo tiempo es la actitud más honesta. Pero sigue afectándome lo que pasa, sino no podría seguir produciendo arte. Es tan contradictorio: todo lo que pasa en el mundo me fascina pero permanezco apartado y miro. Intento mirar también lo más ob-

jetivamente posible, pero desde que se inventó la guerra toda la historia se basa sobre el asesinato; y para mí es imposible comprender esto. En *Need to know*, la primera producción de Needcompany, hay una mujer que llora con fuerza mientras se escucha un lamento de Mozart. Hoy podría utilizar yo la misma música pero ya no se oiría llorar a la mujer. Ya no tiene lágrimas. Intenta llorar pero todo lo que consigue son algunos sollozos secos. Aunque siente una



Foto 5

pena inmensa ya no puede llorar. Pero lo fastidioso es que el dolor intenso no desaparece».

Último ejemplo: En *Philoctète Variations*, estrenada hace dos semanas en el Kaaaitheater, volvemos a encontrar, creo, el compromiso político más personal posible. Bajo la dirección de Jan Ritsema, tres actores -Dirk Roofthoof, Viviane De Muynck y Ron Vawter del Wooster Group- representan tres versiones del mito de Filoctetes: un texto de John Jesurun, uno de Heiner Müller y otro de André Gide.

La historia es simple: Filoctetes es mordido por una serpiente; como su herida es hedionda el ejército griego que va camino de Troya para comenzar la guerra lo abandona en la isla desierta de Lemnos. Diez años más tarde Ulises y Neoptolemo, el hijo de Aquiles, vuelven a la isla a coger el arco invencible de Hércules -que Filoctetes tiene en su poder y sin el que los griegos no pueden vencer a los troyanos. Los tres textos narran lo que sucede cuando los dos llegan a Lemnos. Pero el grado máximo de realidad y compromiso que posee esta representación reside en el hecho de que el actor Ron Vawter está enfermo de Sida. La herida de Filoctetes es el símbolo de la enfermedad del actor. Así como expulsaron a Filoctetes, así expulsamos hoy al enfermo, al homosexual, etc. Esta obra se representa al borde del abismo que separa la ficción de la realidad. Para Ron Vawter esta representación es el acto de querer sobrevivir. Pero evidentemente se plantean cuestiones éticas. ¿Hasta dónde se puede llegar? Cuando mira el cuerpo delgado, desnudo y salpicado de manchas de Vawter, cuando ve sus movimientos lentos, la dificultad de su respiración, el espectador ya no puede esconderse. Es preciso que nos demos cuenta de que vivimos en una sociedad que oculta a sus enfermos, a sus marginales, que vivimos en una sociedad que no quiere ver. Hacemos todos lo mismo, somos todos responsables, culpables.

¿Cuál puede ser la conclusión de todo esto?

Intentaré no caer en la trampa que he descrito al principio: la de buscar cueste lo que cueste un sistema, un orden, una analogía. Pero quizás la descripción de algunas ideas sobre la ciencia, la política y el arte actuales nos permita encontrar paralelos. Un primer paralelo puede ser la conciencia creciente de la complejidad de la realidad; ya no se busca el gran sistema que puede contenerlo todo; hay más cabida para la diversidad, la diferenciación, y, por consiguiente, para la individualidad; parecemos menos seguros, hay más modestia, más sentido de la relatividad. Intentamos leer el mundo de otra manera, lo invertimos rechazando viejos esquemas, viejas categorías de pensamiento. Y en todo ello el teatro tiende a manifestarse no solamente como una personalidad artística y reflexiva, sino también como una personalidad ética. Por supuesto: el hombre intentará siempre hallar estructuras en la vida y en el mundo; eso también es una forma de sobrevivir, de no ahogarse en la realidad; pero hay más precaución, más duda en la construcción de esas estructuras.

Quizás podríamos concluir con una de las historias, uno de los casos que ha descrito Oliver Sacks en su libro *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*. Es la historia de Rebecca, una chica judía de 19 años con un QI de apenas 60. Sacks cuenta que al verla por primera vez -cuando ya sus conocimientos neurológicos estaban más o menos cimentados- la consideró una colección de minusvalías y defectos. Más tarde la encuentra en un banco del parque una hermosa mañana de primavera. Y ella le cuenta la belleza del mundo, la alegría que encuentra en la naturaleza. En aquel momento Sacks la ve como un todo, como un ser humano completo. Los momentos en los que Rebecca disfruta de la vida, los momentos en los que vive verdaderamente son cuando puede bailar y

actuar en el teatro. Pero está sometida -como los demás enfermos- a ejercicios y tests. Después de un tiempo va a casa de Sacks y le dice que ya no quiere participar en esos ejercicios porque no la ayudan a encontrar su unidad. Mira el tapiz del despacho de Sacks y dice: «Soy un tapiz viviente; necesito un dibujo, un modelo como el de ese tapiz. Caeré hecha pedazos, me desharé como no tenga un modelo». Sacks comprende entonces que no debe tratar a la joven con sus ideas neurológicas preconcebidas, comprende que cada individuo tiene su sistema, su orden particular. Para Rebecca este orden se encontraba en la fuerza de la música y de la narrativa. La comprensión de Sacks fue la base de su deseo de encontrar una ciencia de lo individual, exactamente igual que el artista cuando busca en cada nueva obra la unicidad, lo auténtico, lo individual inalienable. En esta búsqueda deberían unirse la ciencia, la política, el arte y todos los demás segmentos de nuestra sociedad.

Los días de la gran seguridad, de la convicción de

que se podrá englobar todo en nuestro pensamiento parecen terminados; por el momento tenemos más preguntas que respuestas. Es tiempo de adoptar un pensamiento más modesto, en el que la uniformidad sea sustituida por lo fragmentario y lo complejo, en el que la unidad sea más sentida que proclamada, en el que la atención, el amor sustituyan a la convicción, en el que haya todavía un lugar para el secreto, en el que la imaginación se libere de los lazos que encadenan su corazón y pueda seguir los caminos que le indica la intuición.

«Nuestro deber de hombres», decía el biólogo Henri Laborit, «está en todas partes, y en todos los lugares ha de lucharse contra la entropía, contra el dolor y la muerte sabiendo perfectamente que atarse a estructuras existentes, a un orden existente es precisamente servir a los propósitos del dolor y de la muerte. Nuestro deber en el fondo es simple: consiste en olvidar nuestra fuerza para utilizar nuestra imaginación».

Marianne Van Kerkhoven



Foto 6

Fotografías

1. Teatro para un Instante (Granada).
El último gallo de Atlanta, de Sara Molina.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Alfonso Vicente Sacón.
2. Laboratorio de Teatro Contemporáneo. 1992-93.
Actriz. Elena Somodevilla.
Aula de Teatro. Universidad de Málaga.
Foto. Jaime Domech.
3. La Machina Teatro (Santander).
El Aprendiz, de Francisco Valcarce.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Jaime Domech.
4. Metrónomo Teatro (Málaga).
Antes del Desayuno, de E. O'Neill.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Alfonso Vicente Sacón.
5. Candilejas Teatro (Málaga).
La Lección, de E. Ionesco.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Alfonso Vicente Sacón.
6. Teatro para un Instante (Granada).
El último gallo de Atlanta, de Sara Molina.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Alfonso Vicente Sacón.



UNIVERSIDAD DE MALAGA