

(Materials teòrics.)

Sistemas minimalistas en el teatro

José Sanchis Sinisterra

Quizás el modo más simple de presentar este territorio de investigación teatral —que explora las fronteras entre la figuratividad y la abstracción— consista en trazar las líneas generales de su pequeña historia.

Tras ocho años de investigaciones dramatúrgicas (1977-1985) realizadas a partir de materiales textuales diversos, que se concretaron en diez espectáculos y varios seminarios y talleres sobre los fértiles límites entre narrativa y dramaticidad, **El Teatro Fronterizo** desarrolló en Barcelona, entre noviembre de 1985 y junio de 1986, un Laboratorio de Dramaturgia Actoral con el propósito de integrar el trabajo interpretativo en la raíz misma de sus cuestionamientos sobre la teoría y la práctica escénicas.

A lo largo de sus 30 sesiones, dicho Laboratorio exploró una serie de conceptos fundamentales de la dramaturgia y de la actuación que, en algunos casos, condujeron a la escritura de breves textos, los cuales, a su vez, fueron sometidos a la prueba de la verificación actoral. Implícitamente, este sistema de trabajo pretendía situar al actor en el centro de la reflexión y la práctica artísticas, negándose a considerarlo como un mero ejecutante, intérprete o instrumento de la labor «propiamente creativa» del director. Pero, al mismo tiempo, reclamaba del actor la interiorización de pautas, recursos y conceptos dramatúrgicos que, tradicionalmente, se han considerado competencia exclusiva del autor.

No obstante, el carácter abierto de las sesiones del Laboratorio y la relativa indeterminación de sus objetivos y de su metodología hicieron aconsejable la realización de una nueva experiencia que precisara, concretara y desarrollara los planteamientos y los logros de la primera experiencia, sin duda inédita en España. Para este segundo Laboratorio de Dramaturgia Actoral, decidí acotar tres ámbitos de investigación, que, en cierto modo, aspiraban a cuestionar el «imperialismo» de la figuratividad en el teatro y a trazar líneas de acercamiento a la abstracción. He aquí la formulación que entonces escribí para definir nuestras áreas de trabajo:

1.- La *poeticidad* o la función poética (en el sentido que le asigna Jakobson).

*Se trata de experimentar, en el terreno específico de la estética teatral y desde los postulados de una «dramaturgia del actor», los fenómenos que atrajeron la atención de los formalistas rusos y de los estructuralistas checos, y que tan amplio desarrollo han tenido en las ciencias del lenguaje, incluida la ciencia literaria. Más concretamente, vamos a investigar esa «tercera zona» que se abre entre la presencia **real** (aquí y ahora) del actor en escena y la referencia **ficcional** (allí y entonces) del personaje en su ámbito; dicho de otro modo, entre el **representante** y lo **representado**.*

2.- El metateatro.

Bajo esta denominación, acuñada en un sentido más amplio por Lionel Abel, se agrupa una serie de manifestaciones dramáticas contemporáneas, herederas sin duda de Pirandello —pero con abundantes precedentes históricos—, que se caracterizan por la tematización de la propia teatralidad. Y, más concretamente, por la elaboración de personajes y situaciones que evidencian su condición teatral, ficcional, que encarnan conductas a medio camino entre la plena realidad de lo imaginario y la plenitud real de lo escénico. En este tipo de teatro, el actor se ve confrontado al problema de interpretar simultáneamente un personaje y el ser que lo interpreta; o bien, de desarrollar una situación ficticia desde la conciencia —o la evidencia— de su naturaleza convencional. Dicho con

*otras palabras: el actor debe representar su paradójica realidad doble de **representante** y **representado**, sin olvidar ni hacer olvidar la una ni la otra, en un deslizamiento constante que recuerda al propio de la función poética. Se trata de un procedimiento estético destinado a subrayar la autorreferencialidad del arte teatral, insertándola en el terreno concreto de la dramaturgia actoral.*

3.- El minimalismo.

*De entre los distintos movimientos artísticos contemporáneos que se sus traen al imperativo de la figuratividad, el minimal art sintetiza una serie de aspectos de la constante autorreferencia que, arrancando del constructivismo y del dadaísmo, desembocará en el arte conceptual. En la frontera entre la pintura, la escultura y el environment, su interés por las «estructuras primarias» y los sistemas de seriación y repetición, así como su estricta economía formal y material, colocan al minimalismo en —quizás involuntario— parentesco con algunas personalidades teatrales contemporáneas tan aparentemente alejadas como Samuel Beckett y Pina Bausch. Las series y conjuntos objetales de Carl André, Robert Morris y Donald Judd, así como las estructuras musicales repetitivas de Philip Glass y Steve Reich, podrían tener su equivalencia escénica en la combinatoria de **actemas** simples, reglamentada según principios de repetición, permutación, interrupción, inversión, etc.*

El Segundo Laboratorio, iniciado en noviembre del 86, transcurrió durante los primeros meses con relativa normalidad, explorando el primer campo temático mediante una serie de ejercicios que plantearon interesantes cuestiones dramáticas y actorales. Algunos de aquellos ejercicios han quedado incorporados a mi trabajo pedagógico e incluso se han filtrado en mis textos y en mis puestas en escena. Pero cuando, en el mes de marzo del 87, siendo ya evidente que no podíamos afrontar todo el programa previsto, decidimos asomarnos a la problemática del minimalismo, se produjo en todo el grupo una verdadera conmoción. Y no tanto con los primeros ejercicios meramente repetitivos, sino cuando,

apenas un mes después, resolví integrar en la dinámica serial el principio sistémico de la **retroalimentación**. Pero esto requiere un pequeño excursio teórico.

Por la propia naturaleza de sus códigos significantes —actores, espacio, tiempo...—, el teatro se ha mantenido prácticamente al margen de los procesos que, en las otras artes figurativas, y desde los albores del siglo xx, han medido sus límites con la abstracción. De hecho, aparte de las tentativas de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, durante el periodo de entreguerras —más próximas al ballet o a la pantomima que al teatro—, sólo los últimos dramáticos de Beckett pueden ser considerados avances rigurosos en este sentido: su concepción de la representación teatral como manifestación de **la forma en el movimiento**, así como sus referencias a una **geometría musical** o a la **fuerza de la matemática** como principios ordenadores del texto y del espectáculo, indican una aspiración estética que, en realidad, articula toda su multiforme trayectoria creativa (poesía, relato, teatro, radio, cine y televisión). Por otra parte, es conocido su interés por la pintura y, en particular, por las tendencias de vanguardia, en las que encuentra profundas afinidades con su voluntad de cuestionar los presupuestos representativos y figurativos del arte (Véase su ensayo *Le monde et le pantalon*, sobre la pintura de los hermanos Van Velde).

Si el ejemplo inalcanzable de Beckett gravitaba intensamente en mis planteamientos teatrales de los años 80, no menos intensas eran mis tentaciones por asomarme al dominio de la ciencia, en donde —pese a mis graves limitaciones intelectuales— trataba de encontrar modelos de la realidad susceptibles de organizar y formalizar el siempre vago y a menudo arbitrario territorio de la creación artística. Para simplificar un trayecto largo y errático, baste decir que por aquellos años indagaba en la teoría general de sistemas (Ludwig von Bertalanffy), cuyas aplicaciones psicoterapéuticas conocía de cerca (Watzlawick y la Escuela de Palo Alto), y que me seducía por su capacidad para establecer modelos matemáticos y formales, similares o análogos, en dominios muy diversos de la realidad natural

y social. De hecho, desde mis indagaciones en el marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo, siempre me ha guiado el propósito de conciliar el subjetivismo intuitivo del arte con la racionalidad y el sistematismo de la ciencia. Mithos y Logos no se excluyen necesariamente en la creación. (Hoy diría: la creación se sitúa en la frontera entre el Caos y el Orden).

Muchos de los ejercicios inventados para el Laboratorio de Dramaturgia Actoral eran, en realidad, pequeños modelos formales de interacción, a menudo muy constrictivos, que permitían focalizar uno o varios problemas técnicos o estéticos de la teatralidad convencional, cuando no abrían inquietantes perspectivas hacia otros procesos de significación. Los actores tenían que «crear» —o sea, improvisar— sometiéndose a normas, consignas y convenciones que no tenían una clara dimensión figurativa y que se basaban a veces en principios formales abstractos. En este sentido, los primeros ejercicios minimalistas consistían en una serie de **actemas** —unidades mínimas de acción— que debían repetirse según pautas matemáticas simples. El resultado, debo confesarlo, no era demasiado apasionante. Hasta el día, como he dicho antes, en que descubrí por azar que toda obra minimalista —plástica o musical— era en realidad un **sistema** cuyos elementos no existen individualmente, sino que forman un **conjunto**, regido por determinadas leyes y que, al desarrollarse en el tiempo, funciona por **retroalimentación** (concepto establecido por Norbert Wiener, fundador de la cibernética).

En este punto, puede resultar clarificadora una cita de Paul Watzlawick: «En tanto la ciencia se ocupó de relaciones lineales, unidireccionales y progresivas, de tipo causa-efecto, una serie muy importante de fenómenos permaneció fuera del inmenso territorio conquistado por el conocimiento científico durante los últimos cuatro siglos (...) Una de las grandes controversias que ha continuado hasta nuestros días: la lucha entre el determinismo y la teleología. El advenimiento de la cibernética puso fin a todo esto, demostrando que los dos principios podían unirse dentro de un marco más amplio, criterio que se hizo posible gracias al descubrimiento de la retro-

alimentación. Una cadena en la que el hecho **A** afecta al hecho **B**, y **B** afecta luego a **C** y **C** a su vez comporta **D**, etc., tendría las propiedades de un sistema lineal determinista. Sin embargo, si **D** lleva nuevamente a **A**, el sistema es circular y funciona de modo totalmente distinto».

Este pequeño «giro copernicano» se tradujo en el Laboratorio en un tipo de ejercicios cuya formulación abstracta podría ser:

- el actor **A** realiza el actema **x**, que afecta a **B**.
- el actor **B** realiza entonces el actema **y**, que afecta a **C**.
- el actor **C** realiza a continuación el actema **z**, que afecta a **A**.
- el actor **A** realiza de nuevo el actema **x** (pero ahora afectado por **z**), que afecta a **B**.
- el actor **B** realiza de nuevo el actema **y** (pero ahora afectado por **x [z]**) que afecta a **C**.
- y así sucesivamente... hasta el «infinito».

De hecho, fue la variabilidad infinita de estos pequeños ejercicios lo primero que llamó nuestra atención, ya que, aunque el propósito dominante era mantener el principio repetitivo con el máximo rigor, las minúsculas alteraciones que inevitablemente se producían en los actemas y/o en los intervalos —eran actores, no robots— desencadenaban grandes modificaciones de significación. La propia **duración** era asimismo un factor que abría y transformaba, en una semiosis ilimitada, el involuntario **contenido** de la situación. Porque éste era otro hecho sorprendente: a pesar de que, en la invención de la cadena de actemas, yo intentaba evitar cualquier intención representativa, cualquier sentido o tema situacional, extrañas constelaciones figurativas se formaban y se disolvían a lo largo del ejercicio. No había, desde luego, ninguna historia, ninguna progresión, ni siquiera podía hablarse de personajes o situaciones, pero algo que, indudablemente, **tenía que ver con la existencia humana y con los avatares de la interacción** se configuraba aquí y allá, creando momentos de tensión, de misterio, de humor, de dolor... que cada uno de los asistentes **leía**

de un modo diferente. Lo mismo que cada uno de los participantes en el ejercicio. ¿Qué nueva teatralidad estaba surgiendo?

Este fue sólo el inicio. Tanto en las posteriores sesiones como en el Tercer Laboratorio (enero – mayo del 89), y en las muchas y variadas circunstancias, contextos y países en que he tenido ocasión de avanzar —y retroceder— por este desconcertante territorio de los **sistemas minimalistas en el teatro**, el campo de experimentación se ha ido precisando y ampliando. También su ámbito teórico ha intentado incorporar aspectos de la teoría de catástrofes, de la geometría fractal, de las ciencias de la complejidad (impropiamente conocidas como teoría del caos), de la Neurobiología..., aunque, preciso es reconocerlo, sin demasiados resultados prácticos. También, naturalmente, ha habido aportes interesantes desde el campo de la composición musical y de la estética de las vanguardias. Pero todo está por hacer.

A partir del momento en que empecé a incorporar textos teatrales y no teatrales a algunos de mis ejercicios —anteriormente la palabra figuraba en ellos muy escuetamente, en tanto que **actemas verbales**—, otro enorme campo de posibilidades empezó a desplegarse, aunque sólo tímidamente he logrado incorporarlo a mi trabajo como autor y director. Quizás la conciencia de que el enfoque minimalista-sistémico cuestiona severamente muchos de los parámetros de la teatralidad actualmente existente me ha mantenido apenas en los límites de este continente misterioso. [•]

Agosto, 2003