

Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»

Jean-Manuel WARNET

jean-manuel.warnet@univ-brest.fr

NOTA BIOGRÀFICA: Profesor Asociado de Literatura Moderna. Profesor adjunto de Artes-Estudios Teatrales. Director del Master 2 de Gestión de las Artes Escénicas de 1999 a 2015. Jefe del Departamento de Artes. Escritura, dirección, creación radiofónica. Universidad de Bretaña Occidental, Brest. Facultad de Artes y Humanidades. Autor de *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*.

Resumen

A lo largo del siglo xx y hasta la actualidad, la noción de laboratorio teatral concentra la necesidad de un espacio-tiempo propicio para una búsqueda artística no ligada al imperativo de la producción. Esto es a la vez un reto y una paradoja para un arte que sólo existe en la confrontación con el público. No obstante es también en esta exigencia tanto ética como artística donde se pueden inventar una pedagogía del actor no esclerosante; un modo colectivo de investigación, de creación, y a veces incluso de vida; la renovación de un arte amenazado por expectativas excesivamente acordadas y por imperativos de productividad inmediata.

Palabras clave: teatro, laboratorio, estudio, escuela, investigación, ejercicio, Stanislavski, Meyerhold, Vajtángov, Copeau, Craig, Barba

Jean-Manuel WARNET

Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»

Las palabras «laboratorio», «investigación», «experimento», están de moda en el mundo del teatro, por lo menos en Francia.

Se debe a varios motivos:

- La sensación de una pérdida de sentido, incluso de una crisis, cuyos fundamentos no solo son económicos: el teatro ya no llena las salas, está desconectado de un mundo en el que el texto, el silencio, la «presencia real»¹ han sido sustituidos por la imagen, el ruido, la pantalla.
- Paralelamente, está la conciencia de una huida hacia adelante: la carrera de un artista joven, actor/actriz o director/directora, parece resumirse en una lucha empedernida para entrar en escuelas que compiten entre sí, para no equivocarse al salir, integrarse en el medio, y luego vivir como rentista, correr tras los cachés, multiplicarse siendo a la vez administrador, estratega, organizador, y accesoriamente artista; pero ya casi nunca aprendiz...

Ciertamente, esta es la suerte de cualquier trabajador en la sociedad capitalista, que no solo ha dividido las tareas, sino que también ha dividido nuestra vida entre tiempo de aprendizaje y tiempo de máxima explotación de lo que se ha aprendido. Excepto que a partir del momento en el que el teatro se define como arte, está sometido a otros imperativos: es el artista el que innova, inventa, construye su singularidad. En definitiva, el que busca e investiga.

Esta es la paradoja fundamental del laboratorio, que no hace sino exacerbar la paradoja inscrita del «el teatro de arte», denominación nacida a finales del siglo XIX —al mismo tiempo que la supremacía del director— y que se proclamaba como una consigna revolucionaria, para luchar contra el teatro comercial. En aquella época nace la práctica del teatro como una permanente disyuntiva entre:

1. Georges STEINER. *Réelles présences. Les Arts du sens*. París: Gallimard, 1991 (Folio-Essais).

- una subjetividad individual (la del director escénico) y una expectativa colectiva (la del público)
- tomar tiempo para ensayar y llenar la taquilla del teatro
- inventar y rehacer lo que se sabe hacer
- ser un arte y ser una práctica social supuestamente «popular»; en cualquier caso ser el arte más socializado entre todos, puesto que difusión y recepción son concomitantes.

Esta paradoja se concentra en esta fuerte oposición entre la sombra y la luz, entre el tiempo largo y secreto del aprendizaje o el ensayo, y el tiempo efímero y público del espectáculo.

Stanislavski luchaba contra lo que le parecían dos paradojas del teatro y que, sin embargo, son sus dos componentes esenciales: su dimensión pública y su carácter repetitivo. No es ninguna casualidad que fuera él quien introdujera en el mundo teatral un término y una práctica procedentes del mundo de las ciencias y las artes plásticas: el laboratorio. Y esta invención de un espacio-tiempo absolutamente inédito en la historia del teatro ya debía tener la sensación de responder a la sensación de crisis. Es decir, tomar nota de un pasado extinguido, una forma rutinaria de hacer teatro, sin saber no obstante cómo salir del atolladero ni hacia dónde se dirigiría el nuevo camino.

La invención del laboratorio teatral por Stanislavski, llamado «Estudio», nace pues de un doble postulado no contradictorio:

- hacer tabula rasa de las gastadas tradiciones, que son un obstáculo entre el artista y su presente, que ya no logran captar la esencia de una época;



Primer laboratorio de la historia del teatro, el Estudio, creado en Moscú en 1905.

- y «evitar empezar siempre de cero»,² instituir una nueva tradición, pero una tradición que nunca estaría fijada, que siempre estaría en movimiento, llevada por una dinámica de investigación. Lo que Baudelaire definía cincuenta años antes como «modernidad», este intento de dar forma universal a lo que es transitorio y efímero.

En la foto del primer laboratorio de la historia del teatro, si se mira bien, se ven muchas cosas:

- Primero, de la juventud de los miembros del Estudio: Stanislavski piensa que el Teatro de Arte, pese a su éxito, o a causa de su éxito, se está encerrando en la rutina. Una conmoción, llegada de fuera, del extranjero, vino a trastornar las certidumbres: la dramaturgia simbolista de Maeterlinck, Ibsen, Strindberg. Los métodos de representación que generan el éxito del Teatro de Arte resultan inadecuados para sugerir el imaginario, el sueño, el inconsciente, para hacer visible lo invisible. La idea de Stanislavski reside en recurrir a la juventud para sacudir y regenerar su arte.
- En el centro de la foto se ve a Vsevolod Meyerhold; Stanislavski va a buscarlo para que dirija este Estudio, él, el chico rebelde que fue expulsado del Teatro de Arte en 1902, y que desde entonces dirige un teatro de provincias donde multiplica las creaciones a un ritmo agotador. Stanislavski sabe que la necesidad de experimentar, el deseo de investigar y la aspiración a lo desconocido se arraigan ante todo en la rebeldía.
- A Meyerhold lo acompañan numerosos jóvenes músicos y pintores de la escuela moderna, quienes impulsan su propia investigación con un modo de representación que excluye el mimetismo en el decorado y la interpretación, para inventar una partitura gestual que se despliega delante de un sugestivo lienzo pintado y en otro plano que la partitura sonora.
- La foto no fue tomada en Moscú sino delante del granero de la finca de Stanislavski en el campo, allí donde había empezado en 1898 la aventura del Teatro de Arte. El laboratorio necesita otro espacio, que no es ni la sala de teatro, ni siquiera la sala de ensayo, sino un desfase, un sitio utópico en que se pararía el tiempo, en que estarían reunidas todas las condiciones del experimento, adoptando así el modelo soñado del laboratorio científico, o del taller del pintor.

Esta experiencia muy breve, de unos meses, es sin embargo pionera por dos motivos:

- Primero, porque el hecho de no enseñar delante de un público las obras que se ensayaron en el Estudio lo convierte en un prototipo: un espacio-tiempo en que un colectivo de artistas, dirigido por un maestro,

2. Constantin STANISLAVSKI. *Notes artistiques*. Traducción del ruso de Macha Zonina y Jean-Pierre Thibaudat. Estrasburgo: Circé / Théâtre National de Strasbourg, 1997, p. 30. (Penser le théâtre)

hace experimentos en varias áreas de la creación teatral, sin necesidad de producir un espectáculo.

- Segundo, porque define el ámbito de las próximas investigaciones: será la interpretación del actor, que resulta insuficiente tanto para Stanislavski como para Meyerhold, la que deberá descubrir sus leyes, su lenguaje, su gramática.

A partir de entonces se abren dos vías esenciales de la investigación teatral en el siglo xx, que primero van a divergir para converger después:

- Lo que se podría llamar la vía Stanislavski, que postula la unidad y la coherencia del personaje, y pretende definir los componentes, las etapas, el método del proceso de encarnación de este personaje en el cuerpo-mente del actor; se trata de que el actor sea dueño y consciente del proceso inconsciente por el cual surge el estado de gracia del desdoblamiento.
- Y la vía Meyerhold, que hace del personaje, y más ampliamente del espectáculo, el producto de un montaje acordado que asume lo convencional de la técnica teatral; se trata de que el actor sea dueño y consciente de la convención en la que elige expresarse.

Sería demasiado largo contar la historia entera, que abarca todo el siglo xx e instituye un linaje de investigadores quienes, más allá de las divergencias estéticas, mantienen la exigencia ética del experimento contra el riesgo constante de la esclerosis.³

La investigación de Stanislavski va a desarrollarse en esta increíble experiencia de los diversos «Estudios» del Teatro de Arte de Moscú, que logra imponer dentro y fuera de la casa matriz, pese a los sarcasmos y las resistencias, apoyándose otra vez en la nueva generación, dirigida por su viejo amigo Leopold Sulerzhitski. Radicaliza el intento de 1905, al construir esta vez un espacio y un tiempo verdaderamente aparte, que solo puede definir negativamente: «ni escuela para principiantes, ni teatro listo para funcionar».⁴ El Primer Estudio, que abre en 1912 bajo la tutela del joven Yevgueni Vajtánov, y todos los que siguieron —Segundo, Tercero, Cuarto Estudios del Teatro de Arte— son una empresa increíble. Allí va a ser probado el «sistema», allí van a confirmarse o invalidarse los «elementos» constitutivos de la interpretación del actor, los ejercicios que permitan desarrollar cada una de sus competencias y practicarlas a lo largo de una vida en el arte.

Esto todos lo conocemos, ya que este método todavía inspira gran parte de los ejercicios y de las escuelas de formación actoral. Lo que quisiera ilustrar aquí con una cita es la atmósfera que reinaba dentro de este Estudio. En el inicio hay un impulso, una carrera loca, una carrera que lleva a los jóvenes

3. Jean-Manuel WARNET. *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*. Lavérune: Editions de l'Entretemps, 2014. (Les Voies de l'acteur)

4. Constantin STANISLAVSKI. *Ma vie dans l'art*, 1924, traducción, prefacio y notas de Denise Yoccoz, Lausana: L'Age d'homme, 1999, p. 355 (th 20). [trad. del autor]

ayudantes de laboratorio desde el Teatro de Arte (donde asisten a los espectáculos o interpretan pequeños papeles) hasta el estudio de la calle Tverskaya, que llaman su «casa» y donde tienen la sensación de participar en la edificación de algo mayor:⁵

Los momentos en que no teníamos que quedarnos en el Teatro, los pasábamos en nuestra fantástica casa. Desde el callejón Kamerguerski, a menudo sin acabar de quitarnos el maquillaje, corríamos, con el abrigo movido por el viento, apresuradamente echado en los hombros, por la calle Tverskaya, seguidos por las miradas asombradas de los transeúntes. Oíamos: «Locos»; a veces, una voz de anciano detrás de nosotros «¿A dónde diablos estáis corriendo?», «Corro, corro, viejo, contestaba Vajtánov, a dónde me lleva el diablo». En la «casa» ya nos estaban esperando: Lidia Deïkoun preparaba los bocadillos, Souler se enfadaba a causa del retraso. Y tanto las comidas como los reproches eran suaves; eran necesarios. (...) A veces, Konstantin Sergueiévich llegaba tras el espectáculo, con gesto severo, y nos regañaba: «Ya es tarde, a dormir, dejad de trabajar» y luego, sin lógica, añadía: «¡Bueno! ¡Empecemos!»

La línea Stanislavski también es esta ética de la investigación que Vajtánov llamaba «espíritu de estudio»⁶ y podría resumirse así: abandono de las ambiciones individuales en beneficio del colectivo, ensimismamiento de la comunidad de investigadores, secreto de sus investigaciones, respeto absoluto de las reglas que rigen la comunidad, apertura hacia lo desconocido, aceptación del error y del fracaso, rigor y exigencia, sumisión a los objetivos experimentales fijados por el maestro, desarrollando cada uno su capacidad autónoma de propuesta.

La vía Meyerhold se desarrollará antes y después de la Revolución rusa en una serie de laboratorios-escuelas, pero también en investigaciones muy similares llevadas a cabo por Edward Gordon Craig en la Escuela del Arena Goldoni que abre en Florencia, o por Jacques Copeau en Francia, en su Escuela del Vieux-Colombier y luego en provincias, en una comunidad de vida e investigación.

Lo que une estas aventuras es un doble trabajo:

- por una parte, una búsqueda arqueológica de las leyes fundamentales del teatro, no como Stanislavski en el proceso psicofísico del actor individuo, sino en lo que Meyerhold llama «las épocas auténticamente teatrales»⁷, es decir en las tradiciones y convenciones de la interpretación, como la *commedia dell'arte* por ejemplo, que no se reconstituyen sino que se vivifican;

5. Sofia GYACINTOVA. *S pamjat'ju naedine (En compagnie des souvenirs)*, Moscú: Iskusstvo, 1985, p. 15 y s. Citado por Fabio Mollica en: *Il teatro possibile, Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*. Traducción del italiano al francés consultada por el autor, de Monique Bertolla, mecanografiado inédito, p. 79. NB: Lidia Deïkoun es una joven miembro del Estudio, Souler es el apodo afectuoso de Leopold Sulerzhitski. [trad. del autor]

6. Yevgueni VAJTÁNOV. «Lettre à E. Chik-Elaguina, 10 juillet 1915». En: *Ecrits sur le théâtre*. Prefacio, traducción y notas de Hélène Henry, postfacio de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, 2000, p. 124. (th 20)

7. Vsevolod MEYERHOLD. *Ecrits sur le théâtre*, tomo I: 1891-1917. Traducción del ruso al francés, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, reimpr. 2001, p. 239.

- una reinención de tradiciones nuevas, a partir de las leyes reveladas por este entrenamiento: el cuerpo en el espacio, la palabra-movimiento, la máscara, el juego con el proscenio, etc.

Por ejemplo, a partir de la *commedia dell'arte*, Copeau intenta inventar con sus alumnos una nueva comedia improvisada, basada en la invención por cada alumno-ayudante de un nuevo personaje fijo, que se corresponda con la vida del siglo xx. Por su parte, Meyerhold vuelve a elaborar, después de la Revolución rusa, los pequeños guiones de ejercicios que había imaginado, para despojarlos de cualquier anécdota y convertirlos en secuencias que permitan trabajar en el actor su relación con su pareja, con el objeto, con el espacio, sus capacidades rítmicas y su aptitud para descomponer cada micromovimiento en tres fases: preparación, acción, reacción. Esto va a generar los ejercicios de biomecánica.

Cincuenta años después, Eugenio Barba adopta estas dos vías de investigación en su laboratorio de Holstebro (Dinamarca), imaginando sesiones de investigación que reúnen a sus propios actores, formados según en entrenamiento psicofísico heredado de Grotowski, con actores-bailarines orientales. Al confrontarlos, pretende descubrir «principios-que-vuelven»,⁸ no en las formas estéticas de los espectáculos, forzosamente divergentes, sino en lo que llama «lo pre-expresivo», es decir, las condiciones primeras de la presencia del actor antes de empezar a actuar, su aculturación a un cuerpo-mente extra-cotidiano.

Finalmente, el reto del laboratorio del actor es desprenderse de la urgencia y la unicidad del resultado para focalizarse en el proceso.

Quisiera desarrollar de manera muy pragmática unas condiciones de posibilidad de un laboratorio teatral hoy en día bridnando algunas reflexiones que me pidió el Ministerio de Cultura francés, que está reflexionando actualmente sobre la posibilidad de fomentar la investigación teatral —lo que supone otorgar subvenciones a artistas y compañías no solo según normas de productividad.⁹

Si tiene como meta final alimentar e impulsar la creación y la presentación de las obras, el laboratorio solo puede cumplir con su función experimental por la construcción de un espacio-tiempo singular:

- tiempo largo de la investigación, desvinculado de las presiones de producción y los imperativos de resultado,
- espacio aislado, con equipo técnico, propicio a una concentración y una modelización del proceso creativo,
- alejamiento del público, favorable a los intentos, las equivocaciones, los fracasos, sin daños.

8. Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE. *L'Energie qui danse (L'art secret de l'acteur)*. Traducción del italiano de Éliane Deschamps-Pria. *Bouffonneries* (Dinamarca: ISTA), 1995, p. 8.

9. Jean-Manuel WARNET. «Pour un glossaire de la recherche théâtrale : LABORATOIRE, puisqu'il faut bien commencer par un mot» *Culture & Recherche* (Mission Recherche de la Direction Générale de la Création Artistique, Ministère de la Culture de la République Française), 135 (1.º semestre 2017).

Las formas concretas del laboratorio dependen por supuesto de los contextos y las artes. Pero se plantean preguntas esenciales y recurrentes:

- ¿cuánto tiempo dedicar a la investigación? ¿cuándo se debe volver a la producción? ¿qué relaciones establecer entre investigación y producción?
- ¿es este tiempo de la investigación un verdadero paréntesis en la actividad de producción, o logra desplegarse al margen de la actividad de producción, al lado, en intervalos preservados?
- ¿cómo financiar este «lujo» (subvenciones, inversiones personales, mecenazgo, colaboraciones) y cómo dar cuenta de su eficiencia garantizándole su dimensión de buceo en lo desconocido?
- ¿es individual o colectiva la investigación que lleva la permanencia y la coherencia del proyecto experimental?
- ¿cómo se estructura el colectivo, cuáles son sus modos de toma de decisiones, de vida, de relación dentro del grupo de investigación?
- ¿pueden distinguirse investigación fundamental (experimento en una cuestión a la vez precisa y muy amplia: sin vínculo aparente con la actividad singular de producción sino más bien al servicio de la comunidad artística) e investigación aplicada (por ejemplo, al servicio de una creación futura, o de un proyecto pedagógico, y en este caso ¿cómo distinguir el laboratorio y la escuela?).

Para concluir, como estoy en una escuela de teatro y danza, quisiera decir esto:

- por una parte, nadie está obligado a someterse a esta conminación del experimento: se puede perfectamente hacer la elección de ser un intérprete de alto nivel, al servicio del arte y de la investigación de los otros; y el deseo de actuar, de estar lo más posible delante del público, de vivir en una febrilidad constante es perfectamente legítimo, incluso diría necesario en un periodo en que la difusión de los espectáculos se va complicando y reduciendo;
- una escuela, una verdadera escuela de arte, debe ser necesariamente un laboratorio de investigación, pues ya no es posible hoy enseñar códigos y tradiciones inmutables, sino que solo se puede enseñar un movimiento conjunto de inscripción en tradiciones y de invención de nuevas formas;
- por eso es necesario para vosotros, para encontrar la confianza de construir vuestra propia singularidad, confrontaros con esta cultura teatral de los pioneros, puesto que llevan dentro esta dinámica de investigación que es una rebeldía permanente contra sus propias esclerosis y las del medio profesional.

En 1938, Stalin y sus esbirros condenan el «formalismo» de las investigaciones de Meyerhold, cierran su teatro e invitan a los miembros de su compañía a una monstruosa sesión de autocrítica. Evidentemente, para salvar el pellejo,

cada actor, cada excompañero de trabajo de Meyerhold sube a la tribuna para abrumarlo de anatemas y renegar de él. Un hombre, el carpintero del teatro, toma la palabra, y será el único en defender públicamente a Meyerhold, «en nombre del derecho del inventor, en ciencias como en arte».¹⁰ Ya no estamos en tiempos de Stalin ni de los juicios apañados, pero fuerzas más perniciosas se unen en contra del «derecho del inventor»: la presión del mercado, el repliegue individualista, la estupidez mediática, el frenesí de la urgencia, la dictadura de lo útil. Contra todo lo que ataca a nuestros oficios que creemos preservados —y reconozcamos que en parte lo son— contra todo esto necesitamos el valor del carpintero del teatro.



10. Vsevolod MEYERHOLD. «Interventions au GOSTIM après l'article de P. Kerjentsev, "Un théâtre étranger" (22 et 25 décembre 1937)». En: *Ecrits sur le théâtre*, tomo IV: 1936-1940. Traducción del ruso al francés, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, 1992, p. 173-207 (Th 20).

Meyerhold fue acusado públicamente en *Pravda* de dirigir «un teatro extranjero», lo que significaba pena de muerte. Siguió dos asambleas generales del teatro GOSTIM, en las que Meyerhold sufrió acusaciones, repudios, bajas venganzas y pequeños celos. Su teatro fue cerrado. Lo fusilaron dos años después.