



SERAFÍN
DOPAZO

Usos ESCÉNICOS EN LA OBRA DE NÉSTOR TORRENS

La memoria de la Humanidad conserva el registro indeleble de la unión esencial entre el mito y el rito, de la que nació el hecho escénico, para, de manera lenta pero inexorable, ir mediante una larga distancia entre lo vivido y lo representado, entonces aspectos indisolubles que conformaban una misma realidad. En la cultura occidental realmente no se adquiere conciencia plena de esta pérdida hasta que se hace evidente la separación entre algunas formas insustanciales del lenguaje dramático con la vida, y es que su, hasta ahora, obstinada permanencia en las formas tradicionales que conocemos, sólo se apoyaba en el inestable recurso de servir de ocio a una sociedad que ha comenzado a proyectar su esparcimiento hacia otros campos.

Esto que llamamos acción dramática ha de aludir y apelar a otros estados de conciencia, aquéllos desde los que nos podamos acercar, por el estremecimiento y la emoción estética, a nuestro ser más atávico, a una rara clase de espiritualidad. Aristóteles se refería a estas acciones dramáticas en relación a ese viaje interior, de sus beneficios y utilidad para el individuo y la colectividad.

Claro que el ámbito de estas acciones, que transgreden y depuran los sentimientos del sujeto-espectador a través de los bienes que la revelación interior produce, no puede limitarse al marco convencional del tan pomposamente llamado Arte Dramático, a sus anestésicas formas y a su discurso vano. Y es que, entre otras razones, la piedra angular del hecho teatral, el actor, no ha sabido sintetizar imaginativamente la necesidad de conocimiento que el público espera sin saber cómo, es decir, ha dejado de hacer el trabajo del artista en favor del de actuar como mero transmisor, como el de intérprete, más convincente cuanto mayor es su capacidad para el engaño y la simulación.

A su vez, los espacios dramáticos han dejado de estar directa y exclusivamente vinculados al mundo de la escena, tal y como refiere Carlos Giudicessi, y en ellos valorados un tipo de hechos, en su medida reales, imaginativos y concretos, cuya esencia está en el suceso, y los espectadores, actores que, como en la catarsis originaria, hablan de lo que no saben, en el relampagueante lenguaje de los dioses.

La recuperación del hecho escénico en su espíritu primigenio no pudo producirse sino de manera convulsa en el primer cuarto de este siglo cuando las vanguardias históricas, en su afán rupturista, subvierten el orden convencional de las artes, y la "vida cultural" que las animaba, para proclamar, con otras claves, discursos artísticos alternativos de mayor alcance.

Las iniciativas de los futuristas italianos y rusos, con Marinetti y Maiakovsky reivindicando formas de representación proscritas por el buen gusto burgués y la posición, aún más extrema si cabe, de la nihilista y descreída velada dadaísta del Café Voltaire, han tomado a lo largo del siglo fecundos desarrollos, sobre todo dentro de las posi-



USOS ESCÉNICOS EN LA OBRA DE NÉSTOR TORRENS

ciones ideológicas en las que se sitúan las neovanguardias americanas y europeas a partir de la segunda postguerra.

El arte contemporáneo se ha abierto de modo indiscriminado hacia nuevos, y no tan nuevos, medios expresivos, empleándolos aleatoriamente, en ocasiones de modo conjunto –procedimiento que en un pasado reciente tuvo sus apuntes en la pretendida y muy ansiada obra de arte total–, así como se ha interesado en la búsqueda e indagación de los vectores que gobiernan la memoria colectiva, desvelando las fuentes a partir de las que se desarrollan las imágenes arquetípicas, una suerte de imaginaria común a muchas sociedades por esa homogeneización que las comunicaciones han ejercido sobre los caracteres diferenciadores, creándose así poéticas mestizas de complejas y reelaboradas lecturas.

Hoy, otros creadores de formación distinta y distante de la escénica, en otros espacios, han asumido ese reto lanzando sus propuestas desde posiciones eclécticas, de manera heterodoxa, en el convencimiento de que había que romper la división tradicional por géneros con el que el dogma académico pretendió encorsetar la creatividad de los artistas; y es que, tras el poco consistente argumento de la preservación del rigor, en la mayoría de los casos, se ocultaban posiciones inmovilistas o mezquinos intereses personales o corporativos.

La apertura hacia lo escénico ha interesado a muchos creadores contemporáneos que han incorporado este rasgo a su discurso estético, cuando no han hecho de él su eje central. Néstor Torrens, un fotógrafo más interesado en la memoria –tanto individual como colectiva– que en la fotografía, sabe que la teatralidad en ese medio no es más que una metáfora de la que hay que servirse para, de manera ambivalente y pervertida, plantear el hecho artístico en forma de acontecimiento dramático, no tanto por hacerse más accesible por cuanto entrar en el debate ideológico.

En este sentido, el compromiso de Néstor Torrens es irreductible, portavoz de nadie, rechaza cualquier injerencia sobre la creación ajena a toda finalidad que no sea

ella misma, desarrollada a través de un proceso que se articula según sus propias leyes y medios. A Néstor, pasajero de un tiempo que ya no cree totalmente en la correcta declinación de ideas y representaciones, le sale una obra ácida, rotunda e irónica en su formulación pero conmovedoramente cierta.

Sus imágenes y montajes están dotados de una falsa pero urgente transitoriedad en las que el artista, consciente del riesgo de que el sentido de lo que cuentan quede reducido a argumentos, cuando no a exclusivo deleite, y las ideas a gestos, lucha con denuedo para que el espectador participe enteramente de la experiencia que propone y no se enfrente a ella como si de un espectáculo de irrealidad se tratara, una vez sometido lo artístico al mismo nivel de consumo que cualquier otro aspecto de lo cotidiano.

Torrens realiza una obra que no se sustrae a las demandas, pronunciamientos e intervenciones en las que el artista se ve involucrado y siente la necesidad de realizar sobre el ámbito donde vive y trabaja. Lo ha dicho el crítico Charles Estienne con claridad meridiana: “El arte no se juzga sólo en relación al arte sino también en relación al mundo, su gran realidad elemental”.

Y es que la posibilidad que tiene el creador de intervenir sobre el medio, sea cual sea el alcance de su propuesta y el grado de incidencia sobre campos de muy diversos signos (ético, social o político), no es más que uno de los desarrollos contenidos en un programa más amplio y ambicioso, en el del proyecto ideal de abrir el arte a la vida, hacia lo no pautado, con la pretensión de no agotar lo artístico en lo estético.

Ciertamente, en un momento en el que las vanguardias se han oficializado y donde, siguiendo a Octavio Paz, “la rebelión se ha convertido en procedimiento y la transgresión en ceremonia”, surge un arte, despojado del tono utópico que animó al de principios de siglo pero igualmente beligerante, que encuentra en la forma, en la búsqueda de nuevos lenguajes, su auténtica moral, creciendo y expansionándose lejos de sus límites consolidados.



Torrens realiza una obra que no se sustrae a las demandas, pronunciamientos e intervenciones en las que el artista se ve involucrado y siente la necesidad de realizar sobre el ámbito donde vive y trabaja.

Este arte se va a nutrir de expresiones paralelas, como la marginal, la escénica, la popular o la de las mass-media entre otras, y extender a otras voces y en otros círculos alejados de la práctica artística (teóricos, críticos, historiadores del arte, etc.), gentes de múltiples correspondencias, abiertos y extemporáneos, capaces de realizar propuestas estéticas globales que amplíen nuestros modos de ver y articulen el gusto artístico.

La conciencia de que "el objeto del arte es el lenguaje", como refiere Achille Bonito, y el reconocimiento del papel que arte y artista ha de significar en un proceso global de transformación de la realidad, operando desde los aspectos más dinámicos y no como mero productor de los superfluos, constituyen las bases de una corriente de pensamiento que ha tenido desarrollos diversos, atendiendo a especificidades varias, pero cuyo punto de encuentro podría situarse en el diálogo con el público, con independencia del registro en el que se produzca, entendido como agente transformador, fuera de las estructuras tradicionales del arte o dentro de ellas, si la elaboración del discurso poético del artista se encardina en base a su reflexión sobre la Historia, por la que transita y de la que se apropia lo que convenga a sus propósitos.