

## ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

## ESTUDI

Martí Fons Sastre \* *L'actor com a imitador/simulador: performance i neurociència cognitiva*

## DOSSIER: GROTOWSKI

Anna Caixach \* *Trencant el silenci* | Jerzy Grotowski \* *Discurs de comiat als alumnes* ↔ *Resposta a Stanislavski* ↔ *Sobre la gènesi d'Apocalypsis* | Inês Castel-Branco \* *L'actor sant* | Kris Salata \* *Vers l'actor no-(re)presentatiu. De Grotowski a Richards* | Anna Caixach \* *La tècnica orgànica de l'actor. Un camí cap a l'invisible*

## DOSSIER SCANNER

Mercè Saumell \* *Temptatives per als historiadors i teòrics de les arts escèniques: com repensar-les i reescriure-les*

## TEXTOS

Francesc Massip \* *Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals* | Josep Pere Peyró \* *La tanca*

## QUADERN DE DANSA

Carles Puértolas \* *És bona la salut dels nostres ballarins?* | Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís, Josefina Castro, Carles Puértolas \* *Transtorns alimentaris en estudiants de ballet: problemes i factors de risc* | Alicia Costa Izurdiaga \* *Alimentació i despesa energètica del ballarins* | Joan Carles Fernández \* *Ús de la mecànica respiratòria com a mitjà per millorar la mobilitat del tronc i del raquis* | Montse Sanahuja Maymó \* *Alguns aspectes psicològics en els professionals de la dansa*

## TEMPORADA

Eduard Molner \* *Segona meitat de la temporada 2008/2009*

## OPINIÓ

Enric Majó \* *Memòria d'aprenentatge. Per tornar a parlar de Jerzy Grotowski*





## EDITORIAL

- 291 *Joan Casas*  
Hacia el futuro

## ESTUDIO

- 292 *Martí Fons Sastre*  
El actor como imitador/simulador: performance  
y neurociencia cognitiva

## DOSIER: GROTOWSKI

- 310 *Anna Caixach*  
Rompiendo el silencio
- 312 *Jerzy Grotowski*  
Discurso de despedida a los alumnos
- 327 *Jerzy Grotowski*  
Respuesta a Stanislavski
- 338 *Jerzy Grotowski*  
Sobre la génesis de *Apocalypsis*
- 348 *Inês Castel-Branco*  
El actor santo
- 354 *Kris Salata*  
Hacia el actor no-(re)representativo. De Grotowski  
a Richards
- 372 *Anna Caixach*  
La técnica orgánica del actor. Un camino hacia  
lo invisible

## DOSIER SCANNER

- 384 *Mercè Saumell*  
Tentativas para los historiadores y teóricos de las  
artes escénicas: cómo repensarlas y reescribirlas

## TEXTOS

- 390 *Francesc Massip*  
Josep Pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales
- 397 *Josep Pere Peyró*  
La valla

## CUADERNO DE DANZA

- 409 *Carles Puértolas*  
Introducción: ¿Es buena la salud de nuestros bailarines?
- 410 *Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís, Josefina Castro i Carles Puértolas*  
Trastornos alimentarios en estudiantes de ballet: problemas y factores de riesgo
- 424 *Alicia Costa Izurdiaga*  
Alimentación y gasto energético de los bailarines
- 431 *Joan Carles Fernández*  
Uso de la mecánica respiratoria como medio para mejorar la movilidad del tronco y del raquis
- 436 *Montse Sanahuja Maymó*  
Algunos aspectos psicológicos en los profesionales de la danza

## TEMPORADA

- 448 *Eduard Molner*  
Segunda mitad de la temporada 2008/2009

## OPINIÓN

- 453 *Enric Majó*  
Memoria de aprendizaje. Para volver a hablar de Jerzy Grotowski
- 460 Reseñas
- 464 Colaboradores de este número
- 468 Abstracts in English

## Rompiendo el silencio

*Anna Caixach*

«El trabajo de Grotowski es único, lo que ha dejado es un tesoro, y como cualquier tesoro debe ser amado, respetado y tratado con mucho, mucho cuidado.» Con estas palabras inauguraba Peter Brook, en el mes de enero, en Polonia, el declarado por la UNESCO «2009 Año Grotowski». Estas mismas palabras, a mediados de primavera, aparecieron impresas en nuestro programa sobre el Año Grotowski en Barcelona, y ahora las querría recordar una vez más, para introducir este dossier dedicado a Jerzy Grotowski (1933-1999) y, al mismo tiempo, para concluir este año de conmemoración del gran maestro.

¿Cuál es el «tesoro» que nos ha dejado Grotowski? Por una parte, sus textos (y grabaciones), es decir, sus palabras. En su mayoría provienen de conferencias o entrevistas. Estos textos, más tarde, serán revisados y elaborados por el autor, ampliados, acortados, a veces pasados algunos años, hasta llegar –entre otras posibles versiones ya publicadas– a las versiones finales, definitivas y aceptadas. Debemos tener en cuenta que se trata de un lenguaje oral, muy personal y, sobre todo, práctico, útil y pragmático. Un lenguaje que no quiere convertirse en dogma, simplemente se trata de palabras necesarias, fruto de una experiencia, fruto de un encuentro. Por otra parte, nos ha dejado también una investigación práctica. El trabajo de Grotowski pertenece a una tradición, una búsqueda tan antigua como el propio hombre, la artesanía de la vida a través del arte. El investigador polaco, comprometido con su tarea vital y consciente de que una investigación no se limita a una sola vida, dedica los trece últimos años de su existencia a transmitir, en el sentido tradicional de la palabra, su conocimiento práctico a quien considera «el hombre de investigación» que estaba buscando, su colaborador esencial, Thomas Richards.



### Dossier: Grotowski

De esta manera, la herencia pasa a manos de Richards, que continúa la investigación después de Grotowski, manteniendo viva esa cosa preciosa que debe continuar creciendo, o, si no, correrá el riesgo de morir.

Este tesoro es un legado vivo, en constante evolución. Un camino de descubrimiento. No es un método, una receta, un concepto, una idea... Uno no puede acercarse y apropiarse de ello. No es un tesoro que se puede robar, no es un tesoro en este sentido. Aunque, desgraciadamente, siempre habrá ladrones de tesoros. Es algo más sutil. Como un secreto que hay que descubrir, o quizás, que hay que recordar. Como aquella perla de la cual habla Rumi:

... alguien va a la playa y no ve más que agua turbulenta, cocodrilos y peces, dice: «¿Dónde están las perlas? Quizás las perlas no existen». ¿Cómo se puede llegar a la perla simplemente mirando el mar? Aunque esta persona pudiera vaciar el mar con una copa cien mil veces, nunca encontraría la perla. Se debe ser un buzo para descubrir las perlas; y un buzo cualquiera no las encontrará, debe ser ágil y afortunado a la vez.

Antiguamente, se decía que el arte contenía una perla de conocimiento en su interior. El propósito del arte en la antigüedad era preservar y transmitir este tesoro. Estas enseñanzas ocultas a ojos de muchos y que se reservaban para aquellos que sentían una necesidad real, se transmitieron de una época a la siguiente, de padres a hijos, de maestros a discípulos, reveladas –sólo tras haber superado pruebas concretas– a aquellos que las buscaban, y preservadas gracias a la transmisión oral en la cadena de aquellos que recibían el conocimiento. Grotowski también ha ocupado su lugar en esta cadena. Grotowski fue «ágil y afortunado». Conocía muy bien el aspecto esotérico del conocimiento arraigado en las tradiciones antiguas y sentía realmente la necesidad de descubrir el secreto escondido, tanto a partir de la transmisión directa de la mano de personas con conocimientos, como del contenido codificado en el interior de los libros.

Sentía una verdadera fascinación por liberar las claves internas de los textos, en los cuales, según él, se escondía un conocimiento práctico codificado. Algunos libros fueron grandes descubrimientos para el buscador.

Los tres textos de Grotowski que forman parte de este dossier, textos clave sobre el trabajo del actor, tienen su origen, como ya hemos avanzado, en el lenguaje hablado. Son las transcripciones de conferencias (elaboradas y revisadas por el autor y consideradas definitivas), fruto de encuentros que se celebraron a finales de los años sesenta, un momento crucial en la vida del investigador polaco. El año 1969 marcó el final de un periodo, el teatral, y el inicio de lo que se conocerá como Parateatro; anillas de una larga cadena, la de las artes performativas, en cuyo otro extremo encontramos la culminación de la investigación grotowskiana, el Arte como Vehículo. El año 1969 marcó también un cataclismo y un posterior renacimiento personal.

Estos textos reflejan aquel momento de cambio, de cuestionamiento, de riesgo, ¿de búsqueda de lo imposible? Sin embargo, son sobre todo el reflejo de una necesidad vital, de una búsqueda –artística, pero no sólo– que proviene de lo más profundo del ser humano.

En las palabras de Grotowski nos descubrimos a nosotros mismos, en el sentido de una posible comprensión que va más allá de las palabras, de una aceptación y de un descubrimiento de uno mismo a través de las palabras del autor. El texto es como un océano de descubrimientos que emergen a través de las diversas lecturas, a medida que, más allá de la lectura intelectual, se vislumbra la posibilidad de una «lectura orgánica». Palabras que «tocan» y «abren espacios» en uno mismo; que van directos al centro del cuerpo. Realmente pueden originar un proceso físico. Un tesoro que cada uno debe reencontrar dentro de sí mismo... Desde 1970, año de la publicación en castellano (edición mejicana) del libro *Hacia un teatro pobre*, dos años más tarde de la

primera edición (en inglés), son muy pocos los textos de Grotowski que podemos encontrar en lengua castellana y, sorprendentemente, ninguno en lengua catalana. Curiosamente no habrá una primera edición española de este libro hasta 1999, y una segunda en el 2009. Finalmente se rompe ahora este silencio de casi cuarenta años. A las puertas de la publicación del primer libro de textos de Grotowski traducidos al catalán (Fragenta, 2009), que verá la luz al mismo tiempo que este volumen, estos tres textos son un primer paso para sumergirnos en ese mar lleno de posibilidades. Sin olvidar, sin embargo, las palabras de Rumi:

El alcance de una enseñanza espiritual depende de la capacidad de aquel que la recibe: éste sólo encuentra en ella lo que en ella es capaz de descubrir.

Acompañan los textos de Grotowski de este dossier tres estudios que reflexionan sobre el trabajo del actor con Grotowski en el ámbito del Arte como Presentación y en el del Arte como Vehículo, que iluminan el complejo proceso que llevará al actor (aquel que representa) a convertirse en el actuante (aquel que lleva a cabo la acción). Agradezco profundamente esta aportación esencial e imprescindible de Inês Castel-Branco y Kris Salata.

Agradecemos sinceramente a Thomas Richards y Mario Biagini, herederos de Grotowski, la cesión de los derechos de estos textos y la confianza que nos han demostrado. Gracias también a Francesc Torrent Gironella por su revisión de las traducciones de los textos de Grotowski.

*Noviembre de 2009*

## Discurso de despedida a los alumnos

*Jerzy Grotowski*

Una pregunta surge ante nosotros: ¿Pensáis que el entrenamiento prepara el camino a la creación? ¿Creéis que el entrenamiento puede hallar su realización en la creación? En mi opinión, esta es una cuestión decisiva. Creo que si nos dispersamos como conejos en mil direcciones y nos metemos en mil temas no encontraremos ninguna solución. No se puede evitar constantemente asumir el problema clave.

Si creemos que no se debe evaluar ni analizar el trabajo de otros, entonces no hay discusión posible. Quizás alguien pueda pensar que sólo yo tengo derecho a analizar. Eso significaría que alguien posee el monopolio. En primer lugar, nadie posee el monopolio nunca. En segundo lugar, incluso si en algún periodo alguien ejerciera una especie de monopolio, no lo ejercería en otro periodo... Y si alguien piensa que el trabajo de los otros no debe ser evaluado porque un seminario como este debe quedarse sin conclusión, esto ciertamente sería agradable para los participantes, pero entonces seríamos tan sólo como niños que han jugado un rato y ahora consideran que el trabajo ya está terminado.

Así que, pese a todo, insisto en que cada uno de nosotros está obligado a ser un «usurpador» y a reaccionar ante lo que ve. Sólo por el hecho de estar vivos nos hemos sentido interesados o aburridos, hemos sentido atracción o repulsión. Y hasta cierto punto podemos decir porqué. O bien ninguno de nosotros tiene derecho a hablar sobre ello y entonces todo esto no tiene ningún sentido, o bien cada uno de nosotros tiene el mismo derecho que yo y en cierto modo está obligado a ejercer ese derecho. No quiero decir que sólo pretendo atacar, que lo que se debe decir necesita ser exclusivamente desagradable. Pese a que yo mismo seré descortés... Bueno, si tenemos cier-

tas necesidades, si buscamos lo tangible, si realmente somos más que pedazos de mantequilla, podemos decir: esto me repele, eso me atrae.

Todos sabemos que aquí no hemos llegado a resultados finales, a productos. Sin embargo, podemos decir dónde hemos percibido una semilla, algunos impulsos, algún enriquecimiento. O cuando no había aire, ni suelo fértil alguno. No es cuestión de «ser fiel a algún método». El problema es si la semilla de la verdad, la semilla de un teatro de la verdad, estaba ahí. Esta es la única cuestión. Porque un «método» por sí solo no tiene ningún valor.

La señorita X hizo una curiosa e interesante pregunta: «¿Lo que hemos visto tiene alguna conexión con el trabajo del señor Grotowski?». Esta pregunta captó mi atención. Sin embargo, esta cuestión no es importante aquí. Lo importante es ¿dónde está la semilla? Sólo después podremos preguntarnos si la esterilidad o la fertilidad fueron causadas por lo que habéis llamado el «método Grotowski». Lo que me desconcierta en esta segunda cuestión, sin embargo, es que yo no creo tener tal «método»...

En primer lugar, no existe ningún «método Grotowski». En segundo lugar, aquí nadie ha trabajado «en el espíritu» de mi trabajo. ¿Acaso importa que nadie trabajara «en mi espíritu»? No. A menudo siento mayor respeto por aquel que no trabaja «en mi espíritu». De hecho, trabajar en mi espíritu significa trabajar en el espíritu de uno mismo. Nadie puede trabajar de la misma manera que yo porque cada uno es diferente. La señorita Y mencionó algo con lo que desde el principio yo trato de, por así decirlo, contaminar a la gente. Esto es lo único en lo que se podría ver un «método»: trabajar sin mentir, sin imitar el trabajo, sin esconderse, sin una salida fácil; dirigirse hacia el actor, dirigirse hacia él plenamente, con todo tu ser; avanzar hasta que te olvides de ti mismo, esperar lo mismo de él y encontrarte con él. ¿Ha ocurrido algo de esto aquí? Se trata de un problema importante

para mí. Voy a analizarlo.

¿Por qué nuestro debate ha sido tan lamentable? He oído mucho sobre teología, argumentos dogmáticos y entrenamiento. También han aparecido algunos elementos sobre conceptos filosóficos. He oído también algo sobre cosas misteriosas y oscuras. Habéis mostrado poco coraje para decir tan sólo lo que habéis sentido. Algunos se han manifestado, cierto, pero el tono general era: ¿Cómo evitar una confrontación con los hechos? ¿Cómo evitar un enfrentamiento entre ideas y hechos, aspiraciones y hechos, teoría y hechos? ¿Y qué es el respeto? Sé bien que existen ciertos estereotipos de respeto, que comúnmente serían el de dirigirse a todo el mundo por su nombre, ser *charmant*, añadir algunas palabras bonitas, comer todos en una sola mesa, decir porqué estamos tristes (porque, por ejemplo, «mi padre ha muerto», o «tengo problemas con mi novia»), escuchar todo eso con gran interés, escuchar cuando alguien habla de sus enfermedades o de su trabajo. Todo esto crea una atmósfera. Cuando existe hipocresía siempre se crea una atmósfera. Cuando alguien habla de atmósfera, sin duda, siempre existe hipocresía. Esta agua tibia en la cual nos sumergimos... «Querido John», «querido Francis», «qué amables somos entre nosotros», «qué amigos», «no hay distancia entre nosotros»... Tengo un concepto de respeto totalmente diferente.

Durante este seminario, mi respeto por los demás es el contenido de la libreta donde cada día he ido anotando mis pensamientos. Los fui apuntando sin tener la intención de decíroslo todo. Usé un lenguaje muy personal, sin esconder lo que pensaba realmente. Ahora he decidido leeros estas anotaciones página por página. No retocaré nada. Quiero daros una prueba de mi respeto. El respeto radica en el coraje de la sinceridad. Puedo estar equivocado en el ámbito de la verdad, pero tengo la obligación de ser sincero.

No será agradable. Pero será sincero.

Creo que el noventa por ciento de vosotros estaréis en contra. Se puede estar en

contra de distintas maneras –no afrontando los hechos, por ejemplo. También se puede estar en contra si se encuentra un contraargumento en los hechos. Calculo que un diez por ciento de vosotros estará en contra de la segunda manera. Entonces estaría hablando a un veinte por ciento de vosotros. Quizás estoy exagerando. Pero también podría ser que estos números fueran inferiores. Espero que se trate de una quinta parte de los participantes del seminario.

Será un monólogo. No porque no quiera responder a vuestras preguntas. No porque no quiera oír voces contrarias. No quiero hablar desde el punto de vista de ningún «método». No quiero hablar desde el punto de vista de mi «forma de trabajar». Sólo quiero leer mis pensamientos tal y como los anoté. De acuerdo con lo que sentí. Sobre todo lo que, en vuestro trabajo, me hizo pensar acerca de nuestra profesión.

No voy a ser sistemático. Ya ha habido suficientes discursos sistemáticos. Y en seguida son tratados como una especie de doctrina. Serán notas.

Pienso que estaré aquí entre vosotros como un fantasma. Como alguien aparentemente presente, pero que ya no está presente. Será una especie de elogio en el propio funeral de uno mismo. Será una manera de deciros adiós. Empezaré.

Alguien dijo que la «relajación como meditación» se ha utilizado aquí. Esto no tiene ningún sentido. Es como decir: «Hago gimnasia como escribo tratados.» O habéis utilizado las palabras equivocadas, o en lugar de relajaros hacéis otra cosa, o en lugar de meditar hacéis otra cosa. Después de todo, las palabras tienen un campo definido de significados. La palabra «relajación» no tiene una larga tradición, pero la palabra «meditación» sí (en latín *meditatio*)...

Os pido que no me deis respuestas enigmáticas, sino concretas. Todo este tiempo habéis estado dando vueltas alrededor de grandes temas misteriosos... Nadie ha dicho si algo era o no necesario, fértil; si el entrenamiento era entrenamiento o una parodia del entrenamiento; si los espectáculos eran

espectáculos o parodias de espectáculos. Me gustaría saber qué pensáis sobre esto.

Cuando habláis de una cosa concreta como la relajación, al menos, sed precisos. Porque cuando oigo que este grupo o aquel otro practican relajación dos o tres horas al día –«relajación como meditación», tal y como se dijo– tengo la sensación de estar en un manicomio.

En algunas ocasiones he hablado sobre el Tíbet, la India, Persia, y sobre «métodos misteriosos». Parece que podría ser acusado de tener ese interés por el Este. No sólo en relación con mis viajes, sino también en lo referente a los elementos del yoga en los ejercicios. Propongo que, sin desconectarnos de las culturas de otros, busquemos nuestras propias soluciones. Porque si buscáis respuestas sobre lo que es esencial en otro lugar (y no esencial para vosotros) caéis en la ilusión. Siempre será la búsqueda de una coartada. Podéis estudiar métodos lejanos, podéis tomar elementos de ellos si tenéis un conocimiento adecuado sobre el tema para dar a estos elementos un sentido apropiado en vuestro propio contexto, pero no podéis jugar a buscar «soluciones milagrosas». Repito: todos esos «países misteriosos» son un espejo en el cual podemos encontrar el reflejo de nuestras propias fuentes, mientras que la tentación de los «milagros» es algo que, en cierto sentido, nos envenena.

No somos suficientemente honrados para seguir el camino nosotros mismos. Buscamos un refugio, una jaula, un escondite. Por eso en los ejercicios, por ejemplo, caemos en el caos o en la gimnasia. Depende de nuestra tradición, o más exactamente, de su lado débil. Así pues, o bien sólo hay espontaneidad y entonces aparece el magma, o sólo hay habilidad y entonces empieza el automatismo. Debo decir que no me siento responsable de ello, no fui yo quien inspiró a la gente a buscar un refugio. Así, usando los mismos detalles, algunas personas se esconden en el magma y otras en la domesticación. Porque es fácil.

Uno puede encontrar muchos detalles di-

ferentes en los ejercicios. Sin embargo, se necesitan años de investigación para seleccionar y organizar la serie adecuada. Para encontrar un ciclo coherente. Y entonces no se debería parar ahí. Se debería también ampliar esta investigación al ámbito de la consistencia del ciclo. La cuestión no es que los detalles tengan que ser los mejores, sino que esta coherencia sea eficaz. Se me ocurren muchos otros detalles diferentes a los que nosotros usamos, que probablemente no sean tampoco los mejores. Lo importante es que su secuencia no sea accidental. Lo que es esencial es la búsqueda en el campo que ha sido definido en este modo, el campo de la conjunción de la precisión y la espontaneidad.

Otra cosa: no entiendo porqué en vuestros ejercicios el profesor interrumpe a los actores e interfiere en lo que están haciendo precisamente en el momento en el que empieza a ser verdadero. Alguna cosa emerge, una ranura o un desvío, y entonces aparece la voz del domador. No se debe hacer esto nunca. El director o el profesor tienen el deber de saber cuándo intervenir. Si el actor va por un camino erróneo desde el principio, entonces es posible pararlo al principio. Pero cuando está ya de camino hacia un punto culminante, el director no tiene ningún derecho a interrumpirle. Debe esperar hasta que el actor acabe, esperar la culminación, y sólo entonces puede decir «stop». Existe un cierto pacto de caballeros entre el actor y el director. Cuando, durante un ensayo, el actor está en acción y el director le da algunas indicaciones, el actor no debería perder el hilo de su trabajo, no debería pasar a un modo privado. Debería permanecer en el proceso y al mismo tiempo escuchar. Es por eso por lo que el director debería decir una frase, máximo dos, sólo unas pocas palabras, para no interrumpir al actor. Entonces el actor debería continuar inmediatamente. Porque si en ese momento el actor abandona su conexión con el trabajo, si abandona completamente su proceso, si se vuelve «privado», si responde «Sí, tienes razón», o pregunta «¿Qué has

dicho?», entonces todo el trabajo realizado hasta ese punto se pierde. Cuando el director empieza a charlar, a hablar demasiado, puede parar el proceso del actor. Se debería decir sólo lo necesario. No una descripción, o una instrucción, sino más bien un llamamiento, un estímulo; sólo eso. El director no debería idear nada para el actor. Todo su sentido común debería decirle que diera al actor la posibilidad de crear, y también los estímulos adecuados. Además, el director no debería tolerar nunca una situación donde alguien sólo imite el trabajo, ni en el actor ni en él mismo. Lo mismo se aplica a los ejercicios. Hay algo que podemos llamar «el tacto del director». Si el instructor empieza él mismo a trabajar, si hace los ejercicios junto con los demás, entonces debería hacerlos hasta el final, sobre todo cuando se acerca una presentación. Entonces no tiene ningún derecho a pedir a los demás: «Rápido, hacedlo, rápido», desde fuera, y después incorporarse y trabajar con ellos durante unos minutos, para luego volver fuera y pedir otra vez: «Hacedlo, no finjáis, hacedlo.» Si el instructor trabaja de manera práctica, debería estar entre los actores. Debería trabajar duro junto con ellos, hasta que sude, hasta que esté cansado. Si se queda fuera todo el tiempo, no debería ni tan siquiera hablar mientras ellos están trabajando. Puede hablar cuando hayan acabado. Creo que si el director toma parte en los ejercicios, entonces no debería trabajar menos que los otros, sino más bien más. Puede trabajar individualmente con alguien mientras los otros descansan y después con alguien más mientras los demás descansan, etcétera.

Aquí hay una diferencia entre el director y el instructor. El director permanece fuera y dice lo que necesita decir cuando los ejercicios han acabado, mientras que el papel del instructor podría adoptarlo uno de los actores. Cuando falta algo en el ejercicio, el instructor puede interrumpir tras unos minutos. Sin embargo, no debería dejar que el grupo pasara por toda la estructura para después decirles que lo hicieron todo mal y

pedirles que empiecen de nuevo desde el principio. Esto sería como un castigo.

Además, no se debe forzar un ritmo en los que están trabajando. El instructor puede intentar hacerlo solamente si empieza el trabajo él mismo e intenta estimular a alguien. Entonces impone en el actor, por así decirlo, el ritmo de su propio trabajo, esperando una respuesta en el mismo ritmo. Pero, en general, el ritmo en los ejercicios debería fluir por sí mismo de cada uno de los actores. El orden de los detalles debería aparecer por sí mismo. Los cambios de ritmo. La forma de hacer la transición de un detalle a otro. Sin embargo, el instructor es el responsable de ciertos ritmos –cuando es necesario dirigir los esfuerzos. Se debería saber cómo crear una posibilidad para que las personas trabajaran realmente y no fingieran trabajar, aunque sin torturarlas. Si al principio alguien hace algo con gran intensidad, más tarde debería ser capaz de encontrar otro ritmo. Porque si el actor sólo finge trabajar, si quiere evitar un esfuerzo real, entonces, sí, se debería trabajar intensamente, incluso despiadadamente. Pero si el instructor pide trabajo auténtico y el actor responde sin escatimar, es exactamente en ese momento cuando el instructor tiene la obligación de buscar una dirección apropiada de los esfuerzos.

Los ejercicios no deberían ser utilizados nunca como una demostración del poder del instructor, ni siquiera inintencionadamente. El director debería saber que la mejor solución es aquella situación en la que él mismo no es necesario. Los mejores directores pasaron a veces largos periodos sin decir absolutamente nada durante los ensayos, porque era completamente innecesario.

¿Qué puede ser explorado en profundidad a través de los ejercicios? A través de ejercicios que están desconectados del acto creativo... Se trata siempre de la misma cosa: cómo «mejorar».

Alguien dijo aquí que durante el trabajo no había tiempo para el debate. ¡Oh, sí! Tengo entendido que: para obtener todo el

placer de las apariencias, aun necesitáis que se os conceda el honor de participar en un intercambio intelectual de opiniones, conceptos, etcétera. Stanislavski analizó este tipo de necesidad en el actor. Durante los ensayos de *Tartufo*, su último espectáculo, dijo: «He notado durante el segundo o tercer ensayo que el actor que había expresado el concepto más brillante fue el que después estaba más paralizado, era más estéril y más perezoso en el trabajo». ¿Por qué? Porque verbalizó todo ese concepto simplemente para evitar el trabajo.

Cuando mantuvisteis una discusión entre vosotros tras los primeros días de trabajo, como ya era tarde, muchos de vosotros estabais echados en el suelo. Me di cuenta de algunas cosas. Parecíais cansados. ¿Cómo estabais echados...? Voy a leer exactamente mis anotaciones: « ¿Cómo están echados? Están echados para mostrar que están relajados. Toda su atención está dirigida hacia ellos mismos, hacia sus propios ombligos. Se maravillan de la falta de contacto. «Interpretan» el contacto. No lo tienen porque son egoístas. Dirigen toda su atención hacia ellos mismos. ¿En qué direcciones están echados? Como si quisieran alejarse los unos de los otros. Están echados en posición fetal. Algunos están echados de diferente manera. Creo que sólo esos están realmente cansados, y además, sólo esos no me molestan cuando están echados. Porque están echados hacia mí, para escuchar. Aunque están echados, los siento».

Bastante a menudo oigo la palabra «abrirse» usada en discusiones sobre la búsqueda de relaciones entre personas. Esta palabra nos suena bastante familiar. En el trabajo hay también esta familiaridad, pero no hay abertura. Porque la abertura empieza con la sinceridad.

La sinceridad es abertura. También en la vida nos abrimos en algunos momentos, cuando la situación es segura, cuando estamos con otra persona. La búsqueda de la seguridad en el trabajo es muy difícil. La paradoja radica en el hecho de que toda esa gesticulación externa que imita las relacio-

nes entre personas no crea la sensación de seguridad. Además, la seguridad en sí misma no es la meta. Somos como un árbol que debería dar fruto. Así que lo que importa es el tipo de encuentro que dé fruto. A partir de mi experiencia sé que la seguridad se puede encontrar cuando uno sabe que todos los miembros del grupo son leales entre ellos en el trabajo, que uno se puede sentir seguro en la sinceridad, que aquello que nos puede hacer parecer graciosos y que podría provocar chismes, no incitará comentarios ni risas en privado. Dicha lealtad empieza cuando uno respeta las reglas elementales del trabajo en grupo. Cuando estas reglas no existen no hay más que tensión, porque pedir simplemente a alguien que trabaje cuando a él no le apetece es entendido como un ataque a esa persona. Pero cuando hay obligaciones, entonces pedir a alguien que trabaje no será visto inmediatamente como un ataque, porque hay un cierto acuerdo y obligaciones por ambos lados. Estas reglas pueden parecer severas, pero no lo son, crean un acuerdo. Un acuerdo no resulta de la represión, porque la represión no produce acuerdo. Es una opción mutua. Hay una decisión en ello. Si no quieres trabajar, te puedes ir. Esto es fundamental. En el grupo nadie está encarcelado; la puerta está abierta para todo el mundo. Si mis colegas dejan de aceptarme, yo sería quien la cruzaría. De la misma manera que si algunos de mis colegas no son capaces de aceptarnos a los otros y a mí, dejan nuestro grupo. Es natural. Aquí existe la libre elección. Sin embargo, no puedes elegir y después no aceptar las obligaciones. Eso sería deshonesto.

Me gustaría volver a «los países de los milagros», de los cuales tanto se ha hablado. Algunos textos indios dicen que una de las cosas más importantes es establecer un lugar. Se dice: «Uno debe tener una habitación.» Si no dispones de una habitación, necesitas tener un lugar que no se use para ninguna otra cosa. Puede ser una cueva o un lugar en el bosque que ofrezca una sensación de aislamiento. Siempre que quieras trabajar, deberías ir allí. Debes evitar cual-

quier otra actividad en ese lugar. De esta manera ahorras mucha energía, ya que en un sitio así nuestra naturaleza provoca por sí misma la concentración necesaria. Esto me parece comprensible, como también lo sería para Pavlov, es simplemente un reflejo condicionado. Finalmente debo decir que estoy totalmente de acuerdo con lo que Stanislavski dijo sobre el uso del espacio. Él también solía decir que ni tan siquiera un objeto del atrezo debería ser para uso personal. Por ejemplo, no se debería beber café durante el descanso en la taza que se utiliza en el trabajo, porque en ese caso se pierde algo. En la época de Stanislavski, los teatros eran pobres y los actores actuaban con sus propias ropas. Así que Stanislavski, que no era de ninguna manera un místico, intentó encontrar una manera de almacenar el vestuario. La descripción que dio en su *Ética* puede parecer curiosa, pero desde un punto de vista práctico es particularmente acertada. Cuando dejas tu chaqueta en el armario para usarla sólo en el trabajo, adquiere un valor diferente para ti. Dejará de ser tu chaqueta privada. Después de todo, estos son el tipo de detalles que componen nuestra profesión.

Alguien hizo una pregunta sobre la relación entre la vida en el teatro y fuera del teatro. Esta pregunta supone que el Living Theatre estaría cerca de la manera en la que yo veo estas cuestiones, porque los miembros de ese grupo viven sus vidas en el teatro; no separan sus vidas privadas del teatro. El Living Theatre es un caso excepcional. No se les puede acusar de no pagar por sus ideales. Dicen que no se debería poseer nada y efectivamente no poseen nada; dicen que se debería ser como un trotamundos y efectivamente están siempre en la carretera; dicen que se debería hacer la revolución de la misma manera que se hace el amor y actúan de acuerdo a esto. Sus palabras y acciones están en armonía, y por eso los respeto. No los considero mis colegas de profesión, porque mi profesión es el teatro, y la «profesión» del Living Theatre es vagar.

Cuando digo «profesión», ¿a qué me re-

fiero? Para mí es una cámara nupcial, pero también un lugar en la vida. ¿Y la conexión entre la vida en el teatro y la vida fuera de él? Algunos actores polacos que no pertenecen al Teatro Laboratorio, en particular aquellos que no son nuestros amigos, aquellos que prefieren otro tipo de teatro, generalmente dicen que nuestro Instituto es una familia, o que es un monasterio. Si preguntamos porqué es una familia, la respuesta usual es: «Porque siempre estáis juntos, porque sois todos amigos». Si preguntamos porqué un monasterio, la respuesta usual es: «Porque os cerráis en vuestro trabajo». Si siguiéramos preguntando si esto significa que no participamos en la vida y sus conflictos, la respuesta sería que es más bien lo contrario, sólo que nuestros espectáculos consumen toda nuestra atención.

Todo esto es falso. Para acercaros, necesitáis alejaros. Para encontraros, debéis estar a una cierta distancia. Cuando nos mudamos a Wrocław, el municipio nos ofreció unos apartamentos en el mismo edificio, pero pedí al alcalde apartamentos en edificios distintos. No se puede estar todo el tiempo junto. De esa manera se pierde toda la sensibilidad. Los conflictos entre vecinos y los temas privados se empiezan a mezclar con el trabajo. Es verdad, no obstante, que nos visitamos mucho. Cuando alguien me invita, puedo visitarle, y entonces es una cita. Pero ser vecinos todo el tiempo y estar obligados a encontrarnos en el trabajo nos llevaría a la esterilidad. Él llama a mi puerta, yo llamo a la suya –siempre juntos. Casi todos en nuestro grupo tienen una familia, una mujer e hijos. Todos tenemos problemas, a veces bastante difíciles. Cuando tengo problemas no busco simplemente a cualquiera, a alguien sin nombre, sino a un colega, un colega en particular. Los ensayos son algo diferente. Stanislavski ya habló acerca de esto en su *Ética*: «Cuando vienes al teatro estás obligado a dejar las galochas de tu vida privada en la puerta.» Porque si alguien que tiene problemas –y todos los tenemos, y cada día cualquiera puede tener problemas difíciles– arrastra a todo el mun-

do hacia la cocina de su vida privada, no será capaz de liberarse de sus problemas. Sólo contagiará a los otros de su nerviosismo. Esto solamente fomentará el nerviosismo general. Pero si pasa lo contrario, si vienes al teatro, donde te esperan obligaciones distintas, donde nadie te va a molestar, donde los demás serán solidarios contigo, donde esperas sinceridad de ti mismo, donde vienes a trabajar, entonces tu ansiedad desaparecerá. Quizás volverá después del ensayo, pero quizás este ensayo habrá dado fruto también ahí: podrías ganar una perspectiva diferente, podrías regresar con un corazón diferente. Dar toda tu vida por completo allí donde estés, donde estés... Estoy aquí, en el ensayo, y aquí debo dar mi vida. Y ahora estoy aquí, con mi familia, y aquí debo dar mi vida. Porque si estoy en el trabajo y mi cabeza está en casa, entonces tiene lugar una confusión terrible. Si en el trabajo me doy totalmente, mi cotidianidad se desvanece. Y más tarde seré capaz de entender, de redescubrirlo de una manera mejor. Schiller dijo que lo que vive en el arte debería morir en la realidad. Tengo mi propia interpretación de estas palabras: lo que uno da en el acto creativo no puede ser insignificante, ordinario, cotidiano. Por ejemplo, si trabajas una escena de amor en un *étude*, toda tu experiencia en el amor aparecerá ahí, todos esos momentos, los momentos más importantes de tu vida. Pero si, pongamos por caso, te enamoraste hace dos semanas y enseguida quieres construir una escena basada en eso, no será creativo. En primer lugar, degradarás y deformarás tu amor; empezarás a «explorarlo creativamente». En segundo lugar, crearás una ambigüedad en tu trabajo, porque se supone que amas realmente a esa persona, y todavía quieres corroborarlo en un *étude*. Es una apuesta peligrosa. No me refiero a que uno no tenga derecho a revelar experiencias vivas sólo porque estén aún pasando. Os doy un ejemplo: pongamos por caso que el fin del mundo llega hoy, y estás trabajando en un espectáculo sobre el fin del mundo. Es el tema de tu espectáculo. Pero si el fin

del mundo es una realidad para ti, no vas a ser capaz de hacer este espectáculo. Sin embargo, si el fin del mundo no ha llegado aún, entonces podrás hacer ese espectáculo si te vuelves hacia tus propias experiencias.

Probablemente, se puede siempre responder al punto de vista de Stanislavski, acerca de la relación entre la vida en el teatro y la vida privada, con el contraargumento de que en el teatro clásico oriental, los actores siempre están rodeados por sus familias, y que durante los ensayos están acompañados por sus hijos y mujeres. Es verdad. Algo parecido pasa en el circo. Estas son situaciones especiales en las que una compañía es una familia. No obstante, no se interpreta a una familia, es una familia. Esos son hijos de verdad, hermanos de verdad y hermanas de verdad.

La vida ofrece hechos impactantes: la muerte de alguien cercano, o un nacimiento. Tales hechos sacuden toda nuestra existencia. Entonces indudablemente, si estamos realmente abiertos, durante algún tiempo la máscara social se destruye, se supera –si estamos realmente abiertos. Es lo mismo cuando uno ama. Después, sin embargo, se vuelve otra vez a la gesticulación. Bastante a menudo los hechos de este tipo se muestran mediante la gesticulación. No estoy atacando esto, porque sin la máscara social es imposible sobrevivir. De alguna manera es «natural». De todos modos, quiero decir que esta sinceridad –que creo que uno debe buscar– abre las puertas a las posibilidades humanas. Esta sinceridad es tan completa como los hechos más impactantes de nuestra vida. Porque si no somos nada más que una máscara todo el tiempo, entonces nos torturaremos y sufriremos hasta el final, hasta la muerte, hasta la locura. En esos breves instantes –a menudo en las relaciones más íntimas con los demás, con aquellos elegidos, y no siempre, y no con todo el mundo– en esos momentos excepcionales, encontramos el aire para vivir. Gracias a esos momentos de sinceridad, momentos de totalidad, gracias a las deci-

siones a las que permanecemos fieles, la trayectoria de nuestra vida puede resultar íntegra y honesta. Si somos capaces de encontrarlo en el trabajo, si somos capaces de encontrarlo también cuando estamos solos, o cuando nos enfrentamos a alguien en la vida, incluso si podemos simplemente decir a alguien lo que pensamos realmente, esto nos hace de alguna manera mejores.

Habéis estado haciendo algunos *études* relacionados con el tema de la jaula. Tuve la impresión de una gran mentira, de hipocresía por parte de los actores. La jaula está asociada a una situación de encarcamiento, a una situación de experiencia del mal. He observado como los actores buscaban la expresión del sufrimiento como algo excepcional, extraordinario. Como si la vida no les hubiese dado nunca la oportunidad de experimentar el sufrimiento. Cuando veo a un actor que, con orgullo, busca una expresión de tristeza en sus ojos, humillación, miseria, recibo una sensación completamente distinta de lo que él pueda esperar; recibo la sensación de que desafortunadamente la vida nunca se lo ha hecho pasar mal, y entonces deseo honestamente que esa persona hubiera vivido dicha experiencia, porque lo que está haciendo es el payaso. Es muy fácil que os sintáis complacidos de este modo. Buscáis un ambiente de tristeza, dolor, depresión, reflexión sobre «el destino humano». En estos casos, siempre pienso en la pobre virgen ejemplar que esperaba cada día a que por fin alguien viniera a violentarla. Es cierto que ella le diría: «No, no quiero, me niego, nunca», pero en realidad, lo estaría deseando. Después de todo, alguien encerrado realmente en una jaula busca maneras de olvidarlo. Quiere adaptarse, intenta descubrir cómo sería posible encontrar la dicha en la jaula. Quien busca tristeza en la jaula está mintiendo. Alguien está cantando con cara de dolor, otro tiene la cara totalmente inexpresiva, otro tiene problemas de respiración, o tics nerviosos, u ojos con expresión afligida. Está claro que todo esto es falso. Es como si estuvierais intentando confirmar vuestro atractivo per-

suadiendo a los demás de que estáis sufriendo. Desde luego, muchos espectáculos se han hecho de esta manera. Y el público está muy complacido porque es capaz de demostrar su nobleza liberando su piedad en tales situaciones. No cuesta nada a los actores, no cuesta nada a los espectadores: es un intercambio de trampas psicológicas, porque en sus vidas no ha cambiado nada. Mañana todos ellos harán las mismas jugadas sucias que hoy. Bueno, pero esta noche, fueron capaces de mostrar su nobleza.

Durante uno de los seminarios anteriores vino un chico joven que quería mostrar un monólogo lleno de compasión por la gente negra. Este hombre tenía compasión, pero eso no ayudó a la gente negra. Fue realmente una donación barata para tener la conciencia limpia. Se encontraba entre gente que comía muy bien, vestía muy bien, y que si se vestían de manera pobre era porque querían vestir de manera pobre. Y en dicha situación, se puso a sí mismo en la posición de un hombre martirizado –sin ninguna vergüenza, como una hiena, como un buitro. Estaba aquí, en esta sala. Tenía la voz temblorosa; estaba muy satisfecho de sí mismo. Más tarde, empecé a trabajar con él. Simplemente loforcé a un esfuerzo real –ni siquiera sufrimiento– simplemente un esfuerzo real, un tanto análogo, pero en una situación mucho más cómoda. Empezó a luchar. No con el sufrimiento, sino simplemente con la fatiga. Sólo entonces el texto que había preparado empezó a tener una diminuta semilla de verdad, porque en la desgracia uno lucha contra la desgracia. En tal situación nadie alardea de lo noble que es su tristeza. Quizás él no tenía ningún modo de ayudar a esa gente, pero ¿por qué ser como un buitro que se atiborra de la desgracia de los demás? Más bien, debería mostrar un mínimo de coraje y revelar aquello que me toca directamente: lo que me humilla, lo que escondo a los demás. Entonces, como mínimo, no sería deshonoroso...

Hoy en día nos desconectamos de nuestras propias raíces y buscamos otras raíces

que son ilusorias, como todas esas cosas ilusorias que hacemos. Las raíces de una cultura diferente son también ilusorias: se toman temas arcaicos, clásicos. No quiero decir que uno no pueda hacerlos suyos. Pueden funcionar como trampolín para encontrar nuestras propias raíces, pero no pueden llenar nuestro vacío. Escribí en mis notas: «En esto hay un intento de desconectarse de todas las raíces, pero de hecho es un intento de desconectarse de todas las obligaciones. ¿Qué tipo de ideal es este? Algo fácil, algo aceptado como natural en el entorno de uno mismo. Es en estas situaciones en las que uno habla de “contexto social”, pero no se está pensando realmente en la sociedad. Uno piensa en su entorno».

Sobre lo que habló la señorita X –que era muy claro– no entendí una cosa: ¿Por qué el elitismo y la creación deben ser mutuamente exclusivos? Ciertamente, desde el punto de vista social, uno puede estar en contra de la llamada creación elitista, pero ¿podemos decir que, por ejemplo, los poemas de Rilke –que sin duda son para una élite– no son creación? Por otro lado, el *Folies Bergère* no es de ninguna manera un teatro de élite, pero sería una exageración decir que ahí exista cualquier tipo de creación. Por lo tanto, no entiendo realmente la conexión entre elitismo y creación. Pero creo que hay un problema de terminología, porque cuando habláis de «subjetivismo» parecéis dar a entender «elitismo». Pero en realidad son dos cosas diferentes. Ni *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, ni *Ulises*, de Joyce, son trabajos puramente subjetivos, y es por eso por lo que la creación puede existir en ellos. Si algo es únicamente subjetivo, excluye la posibilidad de creación, porque no hay ninguna comunicación.

El fenómeno del elitismo es muy complejo. Como bien habéis señalado, depende de la época y de las circunstancias. Lo que hoy es considerado un fenómeno marginal debido al número de destinatarios –lectores o telespectadores– mañana será comprendido por millones. Lo que hoy es comprendido por millones, mañana podría morir muy

rápido como fenómeno artístico para empezar a funcionar como la Coca-Cola. Existe también una posibilidad diferente y no tan simple. Por ejemplo, el propio Joyce puede aún ser accesible sólo para un círculo bastante limitado, pero debido a que él abrió ciertas puertas ahora otros pueden fácilmente atravesarlas y ser entendidos por millones. A menudo se da el caso de que fenómenos considerados como de ámbito limitado de hecho ejerzan una influencia mucho más amplia de lo que pensamos. Pero lo contrario también es cierto. Actualmente, muchos artistas piensan que sus trabajos gozan de una resonancia social ilimitada, que sus trabajos son «para todo el mundo», pero de hecho nadie está realmente interesado en ellos...

Me gustaría volver al problema del subjetivismo. Es un problema muy delicado. Creo, por ejemplo, que es muy peligroso actuar para el público. Creo también que si en la creación del actor no hay una subjetividad absoluta, entonces no es vital. Pero si en presencia del público, cuando los espectadores están ya allí, esa subjetividad no se transforma en un hecho objetivo, entonces no hay ninguna creación en absoluto. No quiero decir, repito, que se debería actuar para el público. La cuestión es que si no nos mentimos a nosotros mismos entonces será objetivo. Pero es un asunto delicado. No para los espectadores, sino en su presencia. No sin subjetividad, sino objetivamente como un hecho humano. Es simplemente una cuestión de si de verdad hemos trabajado o solamente nos hemos mentido a nosotros mismos.

Cuando uno actúa *frente* al espectador, uno acepta al espectador como parte orgánica. Cuando un actor quiere actuar *para* el espectador, espera risas y aplausos; entonces falsea el proceso, ya no lucha para descubrir alguna cosa en él mismo, sino que sólo lucha para ser aceptado. En toda creación –como también en el trabajo del actor– el medio es la propia vida. Así que no se puede crear en nombre de otro. Uno sólo puede exponer su propia vida, y es por eso

por lo que la creación sólo puede ser subjetiva. Pero uno también puede creer muy fuertemente en su propia sinceridad y estar-se engañando. Cuando los espectadores llegan, el centro de la actuación se vuelve objetivo, es difícil engañarse. En la presencia de los espectadores aquello que es vuestra vida empieza a funcionar como algo objetivo. ¿Cuál es este hecho objetivo? La cuestión no es si al espectador le gusta. La cuestión es que esto le afecte. Los espectadores muy a menudo reaccionan en contra de grandes creaciones. Pero eso significa que no son indiferentes. Esto es lo que yo llamo un hecho objetivo: que lo que se creó frente al espectador no era algo sin sentido; que eso realmente se creó como un hecho de vida. Al espectador le puede gustar o puede estar en contra. Pero ya se ha convertido en un hecho. En ese sentido, la creación no existe sin objetividad. Es muy importante no confundir dos cosas: actuar *frente* y actuar *para* el espectador. El espectador puede aceptar algo, no porque sea un trabajo artístico, sino por otras razones, como en el caso del Folies Bergère, donde las bailarinas son aceptadas, no porque lo que hacen revele la vida, sino sólo porque es, como ellos dicen, «interesante». Después de todo, también puede pasar que los espectadores aplaudan algo tonto y sin interés, que no revele nada a la gente, que no revele nada sobre la vida, que simplemente repita ciertos estereotipos. Es como el postre en un restaurante, como preparar tu apartamento para una única cita con una chica. Como algo trivial, divertido. Hoy aplaudimos, mañana olvidamos. No es un hecho objetivo; nadie pensará en ello mañana. No entró en la vida de alguien. No fue un acto de vida.

Por supuesto, hay grandes trabajos no creados por (o para) una élite, como ciertas estructuras totémicas, por ejemplo. Pero entonces hagámonos esta pregunta: ¿Es posible actualmente crear sin una élite o no para una élite, sin tener en cuenta que los tiempos han cambiado? Entonces aparece la siguiente pregunta: ¿Cuál es esta élite? Si

estáis pensando en una élite financiera o en una élite educada, entonces por supuesto ninguna de ellas es una élite capaz de crear. Si estáis pensando en una élite de personas con mayor talento, entonces pienso que estamos ya cerca de la creación. Si además os referís a personas que poseen un alto nivel de técnica creativa, entonces yo también prefiero la creación a un alto nivel técnico, simplemente no me gusta el diletantismo. Henri Rousseau no tenía educación pero era un artista de alto nivel técnico. Pero, en general, considero la cuestión de la «creación elitista» ilusoria.

¿Qué significa creación para una élite? ¿Qué élite? ¿Personas con mucho dinero? Pienso que crear para ellos no es un trabajo verdadero. Con pocas excepciones, buscan en la vida otras cosas que la percepción artística. ¿Quizás entonces para personas con una educación? ¿Para aquellos con una licenciatura o incluso un doctorado? Entre los espectadores de mi teatro he conocido a trabajadores que poseían una gran sensibilidad y a profesores de universidad tontos sin remedio. También he conocido a profesores con gran sensibilidad y a personas sin educación tontas sin remedio. ¿Para qué élite? Quizás «para una élite» significa «no para todo el mundo»... Porque, perdonadme, ¿por qué debería crear para todo el mundo? ¿Por qué deberían otros artistas estar obligados a crear para mí? Lo que se oculta aquí es el postulado según el cual todos deberían comer de la misma sopa. Es una tiranía: cada creación artística para todo el mundo. Pero esto también significa que todo el mundo debería estar a favor de cualquier creación artística. Las personas son diferentes. Tienen necesidades diferentes. El arte debería más bien buscar a aquellos que lo necesiten. Si no es indispensable desaparecerá por sí mismo. Un trabajo artístico no debe ser para todo el mundo. Debe buscar a aquellos para los que es indispensable. Cada persona de la calle debería ser capaz de escoger el tipo de creación que necesite. En este ámbito, yo imagino la democracia en el sentido de que cada uno

pueda encontrar su propio teatro, que cada teatro tenga sus espectadores, que los teatros sean tan variados como las personas. Nadie debería verse forzado a ser para todo el mundo, porque entonces todo lo que haga será producido con doctrina. La vida es más rica; sus caminos son desconocidos. En la actualidad un cierto trabajo artístico puede ser necesario para cien personas, mañana para cien millones. Es conveniente decir que, sin embargo, no puede ser que un trabajo artístico no sea para nadie. Para existir, debe ser necesario.

Debo añadir aquí que hubo épocas en siglos anteriores en las cuales sólo una cierta clase social se reservaba el derecho a elegir. Pero lo que en el pasado era un privilegio sólo para un cierto grupo debería ser asequible para todos. Cuando privas del derecho a escoger, limitas los derechos humanos.

Alguien dijo aquí que si en este periodo entero de dos semanas de trabajo hubiera habido al menos algo muy pequeño, diminuto, que hubiera demostrado ser fértil, entonces estas dos semanas no se habrían desperdiciado. No podéis creer que no hubiera tal cosa. Bueno, de acuerdo: podríamos decir que existió ese algo completamente pequeño, esa cosa diminuta; que podéis estar felices porque no desperdiciasteis vuestro tiempo, porque hicisteis esa cosa totalmente pequeña, diminuta. ¿Pero por qué no hicisteis algo grande? Esa cháchara sobre la cosa minúscula, ese requerir de vosotros sólo algo mínimo durante el curso de dos semanas enteras, ¿acaso no es esto lo que llamé «el camino al perfeccionismo»? Existe esa creencia de que uno hará algo muy, muy pequeño, paso a paso, y que quizás algún día dará algún resultado.

Uno de vosotros dijo que un perro reaccionaría ante los actores que mienten. No acabo de creérmelo. Pero lo que realmente me interesó de esta historia sobre el perro es esta creencia recurrente en unos medios que pueden decidir por nosotros. Si no Grotowski, entonces quizás un perro. Pero ni

Grotowski ni el perro pueden hacerlo. Nadie puede garantizar la sinceridad de otra persona.

Vuelvo al problema del LSD. Es verdad que las drogas, de alguna manera, también desenmascaran. Sin embargo, como ha sido observado, esto no tiene nada que ver con la creación. Este es un punto importante. Podemos invocar el humanismo en este caso. Pero ¿qué estamos buscando en tales situaciones? Cómo tomar algo para uno mismo y no dar nada. Se le podría llamar libertad. Seguramente ha habido personas que utilizaron las drogas y aun así dieron mucho. Lo mismo ocurre con los alcohólicos. Sin embargo, esta es una situación particular, cercana a una enfermedad. Como la epilepsia de Dostoyevski, como la locura de Van Gogh. Thomas Mann lo analizó y observó dos cosas: los dos creaban mientras luchaban contra su enfermedad –pese a su enfermedad– y así, gracias a esta lucha, su enfermedad pudo empezar a convertirse en una gran experiencia. Mann dijo que gracias a estos dos grandes hombres enfermos que pagaron con toda su vida, con todos sus grandes sufrimientos, nosotros, los demás, podemos explorar regiones normalmente prohibidas. Por supuesto, hay miles de epilépticos y sólo un Dostoyevski. Por lo tanto, sólo cuando hay frutos todo ello empieza a tener valor.

Hubo un actor en Polonia, antes de la Segunda Guerra Mundial, con fama de alcohólico. Más tarde, muchos actores polacos lo tomaron como excusa: «Después de todo, Jaracz también bebía.» Pero Jaracz luchaba contra ello. Solía pedir a Osterwa que lo encerrara en una habitación con barrotes en las ventanas. Por la noche, intentaba escaparse. Llamaba a la gente en la calle. Si lo liberaban, como solía decir, «haría una gira por Polonia» –se emborracharía. A su regreso pediría a Osterwa que lo encerrara otra vez. Había algo heroico en esa lucha. Jaracz producía frutos maravillosos. Manadas enteras de actores borrachos o con resaca no producen ningún fruto en los ensayos. Después de todo, muchas

cosas funcionan como las drogas. Por ejemplo, lo que yo llamo ilusiones pueden llevar en última instancia al suicidio –el hombre se mata a sí mismo con pobres sustitutos. Lo que es peligroso en las drogas es lo mismo: un pobre sustituto para una gran experiencia.

Actualmente en el teatro nos encontramos con temas sobre sexo. No creo que esto sea malo. Todo lo contrario, creo que es natural. No es posible ninguna verdad en teatro sin tocar la intimidad externa del hombre. Sin embargo, existe también el problema de «llamar al lobo». Si hacéis lo mismo durante los ejercicios e improvisaciones, si hacéis lo mismo en los *études* terminados y en sketches no tan importantes, si hacéis lo mismo en los ejercicios físicos, plásticos y vocales –si buscáis en todas partes temas de sexo, porque los queréis demostrar, remarcar– entonces el único efecto será una degradación horrorosa de todo ese ámbito. Todo esto se convertirá rápidamente en una convención. De esta manera bloquearéis vuestra sinceridad. Y cuando realmente necesitéis ser del todo sinceros –y si uno quiere ser completamente sincero debe ser también sincero en este ámbito– entonces, cuando os enfrentéis con un reto real seréis como ovejas llamando al lobo, pero el lobo no vendrá nunca más, porque ya lo habréis degradado todo.

Todavía veo otro problema en todas partes. Se trata de la necesidad de vender enseñada lo que tenéis. Me quedé sorprendido cuando me di cuenta de que algunas personas que nos habían visitado y se habían entrenado con ciertos tipos de ejercicios, ahora que están haciendo sus espectáculos, muestran los ejercicios a los espectadores como una propuesta. Hay algo embarazoso cuando un actor desea inmediatamente convertir su higiene personal, el campo de su batalla personal, en una forma para poder mostrarlo a los demás. De todos modos, para entonces, esos ejercicios ya no tienen ningún sentido; son estériles y están muertos. Es desvergonzado. Para no mencionar que en muchos casos, estos ejercicios se rea-

lizan de manera patética. La amenaza más grande es que todo debe ser vendido inmediatamente. Incluso si lo miramos, no desde una cierta perspectiva moral sino en términos de eficacia, si queremos ser sabios como una serpiente y astutos como un zorro, deberíamos saber que venderlo todo es el mejor camino para perdernos nosotros mismos.

El gran espectáculo de los nombres. En el caso de artistas jóvenes, es de alguna manera justificable, porque generalmente hay en eso una cierta realidad humana. Al principio, cuando los conoces, si han superado la falsedad y la inercia en su trabajo, puedes ver sus caras como iluminadas. Cuando te los encuentras, dos o tres años más tarde, sus caras están apagadas. ¿Qué ha pasado? Sé lo que ha pasado. Cierta fenómeno artístico empieza a funcionar con fuerza, atrae la atención de la gente. Es auténtico al principio. Se produce una fuerte resonancia del trabajo. Se empieza a formar algo parecido a un torbellino. Pero «el mundo» también necesita un éxito. Está esperando. Y entonces los medios masivos de comunicación entran en juego, empezando por la prensa, después la televisión, etcétera. El trabajo se hace famoso, más de lo que debería. Ya no es la resonancia del trabajo, sino la resonancia de la resonancia... He leído descripciones de mis producciones escritas por personas del Uruguay o la India que nunca han visto mi trabajo. Es como si dos espejos estuvieran encarados produciendo la impresión de un enorme impacto, pero es sólo una ilusión. Otro rasgo importante de los medios de comunicación es que siempre esperan nuevos éxitos. Primero se crea un ídolo y luego se destruye, porque se debe crear uno nuevo.

Creo que nuestro trabajo, como si fuera una especie de ídolo, será derribado en sólo unos pocos meses. Si no este año será el siguiente, porque el mundo espera un nuevo éxito. Se necesita un nuevo profeta de los medios de comunicación. Se sentará aquí y será el foco de atención.

Normalmente, en esos momentos, la per-

sona que se encuentra en el centro de atención empieza a temer por su trono. Piensa en cómo seguir dirigiendo la atención hacia sí mismo, cómo atraer más prensa y televisión, cómo crear un nuevo éxito, cómo ser más moderno que la actualidad. En ese momento empieza a hacer algo que no proviene de una necesidad real. Es solamente un payaso bailando para los medios. Toda esa gesticulación tan sólo para mantener su lugar. Este es el principio del envenenamiento de uno mismo, de la muerte de lo que está vivo en nosotros. Quizás es la manera de ganar un año o dos de fama ilusoria. Sin embargo, al final se nos apartará del camino: acabados, sin dignidad, sin sinceridad. Asesinados. Convertidos en un «cadáver» lleno de envidia del nuevo ídolo, un «cadáver» lleno de mala fe y de necesidad de venganza. Es entonces cuando nuestros rostros se apagan y pierden su luz.

En el caso del actor, empieza con una falta de concentración en el trabajo. Para mantener su posición privilegiada, el actor debe hacer mil cosas: actúa en el teatro, actúa en cualquier otra parte, se encuentra con el público actuando sin haberse preparado, trabaja en un programa de televisión, participa en una película. Atrae la atención. El actor puede funcionar de esta manera incluso más tiempo que el director. Pero sabe bien que ya está muerto. Entonces empieza a sentirse infeliz. Todo esto empieza por esa pseudonecesidad de venderlo todo.

¿Es posible no vender? Se puede ir a contracorriente; se puede dejar de suplicar el «favor» de la prensa. Es bastante posible. ¿Se nos atacará? Bueno, sí. Nuestro ídolo será derribado. Simplemente un año o dos antes... Esta es la única diferencia. Y esto todavía es mejor que si el ídolo no hubiera sido derribado. Porque si en lo más profundo sabemos que la semilla de la verdad no está en nosotros, no seremos felices. La razón de nuestra desdicha se encuentra en nosotros mismos. Somos nosotros los que nos torturamos. Empieza con un deseo de éxito rápido. Empieza con el trabajo para el éxito, para causar sensación. Empieza

cuando vendemos todo aquello que hemos conseguido, todo de una vez. Y luego nos preguntamos por qué estamos tan nerviosos. Culpamos de eso a las grandes ciudades. Pero si las grandes ciudades tienen esa influencia sobre nosotros, es porque vivimos en grandes ciudades. La primera cosa obvia en este caso es que podemos dejar la gran ciudad. Nadie está forzado a trabajar en París, se puede trabajar en el campo, en una ciudad pequeña. No es verdad que no se pueda hacer teatro allí. Puedes. Después de todo, yo no trabajo en las condiciones de la metrópoli polaca y no necesito llevar la corona de Varsovia sobre mi cabeza. ¿Por qué Wrocław debería ser peor? Me gusta esa ciudad; la gente me necesita allí. ¿Por qué ir a la capital? ¿Por qué vivir en Nueva York si no te gusta? Por supuesto, si me gustara Varsovia como ciudad para vivir, viviría allí. Si me gustara Nueva York, viviría allí. Pero entonces no tendría ningún derecho a decir que el ambiente de Nueva York me está matando. Si Nueva York es insoportable, entonces ve a San Francisco. Quizás sea posible trabajar en Nueva York con todo su ruido, etc., y no sentirse afectado por su influencia. Pero si esta influencia empieza con el miedo al silencio, a la tranquilidad... «¡Uy! Alguien ha escrito hoy un artículo desagradable sobre mí, tengo que responderle en televisión», etcétera; «Sin el éxito nos hundiremos hasta el fondo», y así sucesivamente. Las cuestiones económicas existen, desde luego, pero no creo que sean un factor decisivo. No creo que toda esta publicidad sobre uno mismo sea necesaria para ganar dinero. Sí, es necesaria, pero sólo para ganar más dinero. ¿Pero qué es lo que estás buscando realmente? Porque podría ser que estuvieras buscando dinero y nada más. Debes saber lo que quieres. Si no es dinero, entonces tienes mucha más libertad, por ejemplo, respecto a los medios. No me opongo a alguna estrategia en este asunto. Sin duda este tipo de presión existe. De acuerdo. Requiere de nosotros un cierto tipo de agilidad. Pero sólo siempre y cuando no afecte al trabajo.

Se puede realizar todo este movimiento alrededor del trabajo, pero aquí nunca se deberían mezclar las prioridades. Cuando uno empieza a mezclar la estrategia con el trabajo es el inicio de la esterilidad. Lo veo en todas partes.

En todas partes observo también otra cosa. Es una manera peculiar de construir una técnica. Os daré un ejemplo. Durante un tiempo hubo una persona trabajando con nosotros y le enseñamos los ejercicios plásticos. Volvió a casa y continuó haciéndolos. Ahora insiste en que ha elaborado su propia manera de hacerlos. Nosotros sólo podemos respetarlo. Sin embargo, cuando lo visité, vi cual era la novedad de su enfoque. Había mantenido todas las partes fáciles y había descartado o modificado todas las partes difíciles para hacerlas fáciles. Aquí tenemos ya una doble ilusión: en primer lugar, que él haya elaborado su propia versión creativa de los ejercicios; y en segundo lugar, que no se haya ejercitado nada en absoluto. De hecho, el propósito tras este tipo de actividad es sentirse bien. En este caso, podemos decir que sentirse bien está por delante del propio trabajo. El proceso ya es estéril y no ha empezado siquiera. No hay ningún proceso en absoluto.

Hoy en día podemos ver en todas partes una tendencia a desconectarnos de la tradición, pero de ninguna manera de sus debilidades. Podemos observar tentativas de creación sin tener raíces, sin ninguna conexión con el pasado, de crear «de nuevo». He repetido a menudo que hay que ser independiente, pero siempre existe un problema: ¿Es una autonomía real o sólo un sustituto de la autonomía? Por ejemplo, si en lugar de la espontaneidad humana —algo que proviene de la naturaleza del actor— veo gimnasia a la que podría llamar (lo siento si utilizo mal el término) «gimnasia sueca», al fin y al cabo no hay nada nuevo en eso, es solamente «inercia sueca». En teoría, se trataba de una cuestión de autonomía; en la práctica, es diletantismo. Debéis saber lo que estáis haciendo. En este caso, los detalles de los ejercicios, que inventamos noso-

tros, no son importantes. Se pueden crear ejercicios sobre otros detalles. Pero los detalles deben estar ahí y deben ser precisos. Así que o los buscáis vosotros mismos –pero desde el principio– o utilizáis los nuestros. Pero, entonces, no experimentéis antes de poder ejecutarlos realmente. Haced esto primero y después cread vuestra propia versión. Al fin y al cabo, este ámbito requiere competencia. Si caéis en el magma, en el caos general, en el miedo, o en la doma, entonces se trata de una falta de competencia clara. No deberíais mezclar: algo de los físicos, algo de los plásticos, algo de los ejercicios de voz, y no hacer nada propio. No deberíais combinarlo todo como una especie de sopa y, para colmo, sentirnos bien considerándoos inventores.

No estamos desconectados de lo que nos rodea, de nuestro país, de nuestra tradición. Todo ello contiene todas las fuentes de fuerza. Tan sólo «quedándonos» con estas fuentes podríamos buscar pobres sustitutos en lugar de hechos. La razón por la cual alguien busca la ilusión es siempre personal, no nacional (quizás con raras excepciones). Sin embargo, la manera en que estos sustitutos se llevan a cabo es generalmente «nacional», por así decirlo, lo que significa que nuestro instinto de autopreservación nos fuerza a actuar de acuerdo con nuestro entorno, con el estilo dominante de vida, etc. Así que hasta cierto punto es natural que un francés se esconda detrás de afirmaciones cartesianas y que un escandinavo lo haga detrás de la llamada formalidad. Esto está de alguna manera establecido socialmente. Según la ley de la imitación, uno debe dar los colores de ciertos valores nacionales a su propio sustituto.

Se me ha preguntado si de lo que se trata es de eliminar todas las máscaras, también en el sentido de cultura y tradición. No, no se trata de eliminar. Todo empieza con la consciencia de que tenemos una máscara. No podemos destruirla, porque es un poco como la piel. Podemos arrancarla, pero luego crecerá una nueva en su lugar. Hay momentos, sin embargo, en los cuales algo

diferente aparece bajo esta máscara, cuando estamos desarmados.

En cierto sentido, el arte es un ámbito inmoral. Las buenas intenciones no cuentan. Lo que cuenta es el resultado. Cuando en el trabajo se sucumbe a las ilusiones, sólo estas ilusiones estarán realmente en el trabajo. Creedme, ojalá os pudiera decir una cosa distinta.

En el teatro, si queremos ir más allá de contar anécdotas, debemos encontrar, en una estructura coherente, lo que nos revela junto con nuestras experiencias esenciales. Entonces la historia funciona simplemente como un pretexto. Se podría decir que se «consume desde dentro».

Se convertirá en un fenómeno mental. Quizás deberíamos tener en cuenta que lo mental, lo intelectual, no es idéntico a lo psíquico –es sólo una parte de la psique. Esto puede provocar dudas. Cuando dije que la pureza podía cruzar este límite es precisamente porque esta pureza es de orden psíquico.

Me gustaría también decir algo al señor Y. Me gustaría decir que no creo en la autocrítica, porque hay en ella –especialmente en ciertas circunstancias– algo extremadamente peligroso; quiero decir que uno podría presentar cierto tipo de obra o gesticular con la supuesta idea de sugerir que se está destrozando a sí mismo. Si hay entendimiento las palabras son innecesarias.

¿Es esto inhumano? Sí, podéis pensarlo. Salvo que con todo este «humanitarismo» propuesto aquí como alternativa, creo que un ser humano es terriblemente desdichado. Está escrito en su rostro; está escrito en su vida; está escrito en sus reacciones. No ha habido una ofrenda...

¿La manera de vivir de la que hablo es acaso la única posibilidad? No. Pero, ¿por qué no estoy de acuerdo con la opinión de que esto implica represión y coacción? La coacción es posible sólo cuando existe alguna autoridad. Si quisiera someteros a la represión, entonces, sin autoridad, sólo correría el riesgo de tener problemas.

Cuando veo que algo no funciona tengo

dos posibilidades. Puedo decir que algunas cosas en ello están bien hechas, pero que valoro algo más. Entonces puedo estar seguro de que, en cierto sentido, os tengo de mi lado y, así, podríamos seguir eternamente. Sin embargo, pienso que sois vosotros los responsables de las ilusiones y no yo. Si os hubiera dicho que alguna cosa estaba mal, pero que otra cosa estaba bien y, por consiguiente, que no habéis perdido vuestro tiempo, entonces, me doy cuenta de que seguiría teniendo vuestro respeto y vuestras... digamos, «buenas vibraciones». Pero en este caso yo sería el único responsable de prolongar vuestras ilusiones. La única posibilidad era aniquilarme en vuestros corazones, para que sintierais antipatía e indignación hacia mí, y así sólo unos pocos habrían conservado la fe. En esta situación no hay culpa por mi parte, porque lo hago con plena responsabilidad.

Durante este seminario, como habéis notado, en realidad he permanecido de alguna manera ausente. Simplemente he estado observando lo que ocurría, porque decidí confrontar la cuestión de mi propia responsabilidad acerca de las falsas apariencias que se han creado alrededor de mi trabajo. Aunque hubiera venido aquí con la intención de tener un debate con vosotros no habría tenido ninguna idea sobre la dirección que éste habría tomado. Necesitaba todo esto. Si realmente existía algún ídolo, entonces –aquí estamos– el ídolo ha sido derrumbado. Sin lugar a dudas, su «culto» no se prolongará más. Fue también por esta razón por lo que no pude responder a vuestras preguntas durante los ensayos. A veces ocurre que un grupo que ha caído repetidamente en las apariencias finalmente se moviliza. Lo estuve esperando hasta el final, hasta el último día del seminario.

Alguien podría decir que no soy creyente. No obstante, muéstrame tu Hombre [Człowiek] y te mostraré mi Dios.

Es hora de acabar. O, ¿quizás no? Propongo terminar sin dar a los organizadores la oportunidad de pronunciar una fórmula, y en cambio acabar de forma evasiva. Si

alguien no quiere dejar la sala todavía, dejadle que se quede. Dejémosle hacer lo que quiera.

*Texto publicado por primera vez en la revista TDR el verano de 2008, basado en la transcripción del discurso de Grotowski como respuesta a un seminario internacional organizado en el Odin Teatret en 1968. Acudieron al seminario muchas personas y grupos que afirmaban trabajar «según Grotowski». El texto polaco fue preparado para su publicación por Leszek Kolankiewicz y traducido al inglés por Kris Salata. Traducción de la versión inglesa (considerada la versión definitiva) de Anna Caixach.*

© Copyright (1969), Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



## Respuesta a Stanislavski

Jerzy Grotowski



1

Ciertas preguntas no tienen sentido. «¿Stanislavski es importante para el nuevo teatro?» No lo sé. Hay cosas nuevas como las revistas de moda. Y hay cosas nuevas pero tan antiguas como los orígenes de la vida. ¿Por qué preguntas si Stanislavski es importante para el nuevo teatro? Da tu propia RESPUESTA A STANISLAVSKI: una respuesta que se base en el conocimiento práctico de la cuestión y no en la inexperiencia. Ábrete a la vida. O eres creativo o no lo eres. Si eres creativo, de alguna manera lo superarás; si no lo eres, serás fiel, pero estéril.

No se debería pensar según estas categorías: «¿Stanislavski es importante hoy?» Si

es importante para ti, pregunta: «¿Por qué?» No preguntes si es importante para los otros o para el teatro en general. «¿*Rabota aktera nad soboj* (El trabajo del actor sobre sí mismo) es un libro válido aún hoy en día?» Esta pregunta no tiene sentido por el mismo motivo. ¿Qué es el trabajo hoy en día? Significa precisamente que existe un trabajo hoy que es, por lo tanto, inevitablemente diferente al trabajo ayer. Pero, ¿hoy el trabajo es el mismo para todos? Existe tu propio trabajo. Entonces puedes preguntarte si ese libro es importante para ti, en tu trabajo. Pero no me lo preguntes a mí. Nadie puede responder por otra persona.

## 2

Uno de los primeros malentendidos en relación con esta problemática deriva del hecho que para muchas personas es difícil diferenciar la técnica de la estética. Así pues: considero que el método de Stanislavski ha sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, especialmente en la formación del actor, y al mismo tiempo me siento lejos de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto del encuentro de nuestra tradición con nuestras necesidades. Estas cosas no se pueden trasladar de un lugar a otro sin caer en los clichés, en los estereotipos, en algo que ya está muerto en el momento en el que queremos darle vida. Lo mismo sucede en el caso de Stanislavski como en el nuestro, o el de cualquier otro.

## 3

Profesionalmente me formé con el sistema de Stanislavski. Creía, en cierto modo, en el profesionalismo. Ya no creo. Hay dos tipos de velo, dos tipos de huida: se puede huir en el diletantismo llamándolo libertad. Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución. Hace tiempo creía en la profesión. En este

campo Stanislavski era para mí el ejemplo. Cuando comencé mi trabajo, mi punto de partida era su técnica. Pero de alguna manera también fue fundamental para mí su actitud de descubrir de nuevo cada fase de la vida.

Stanislavski iba siempre hacia adelante. Planteó las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. En la manera de responder más bien percibo diferencias entre nosotros. Pero le tengo un gran respeto, y pienso en él a menudo cuando veo la confusión que se puede llegar a crear. Los discípulos... Pienso que esto me ha sucedido a mí también.

Los verdaderos discípulos no son jamás discípulos. Meyerhold fue un verdadero discípulo de Stanislavski. No aplicaba el «sistema» escolásticamente. Daba su propia respuesta. Era un rival, y no un alma buena que se dedica únicamente a protestar cuando no está de acuerdo. Tenía convicciones; era él mismo. Y de hecho pagó el precio. Vakhtangov fue un verdadero alumno de Stanislavski. No se opuso a Stanislavski. Sin embargo, cuando aplicó el método en la práctica, lo hizo a un nivel tan personal, tan influenciado por sus relaciones con los actores (pero también por el espíritu de la época, por los cambios que habían ocurrido, por el punto de vista de la nueva generación), que los resultados fueron completamente diferentes de los espectáculos de Stanislavski.

Stanislavski era un viejo sabio. Entre sus discípulos, al que más aceptaba era a Vakhtangov. En el estreno de *Turandot*, cuando muchos pensaron que Stanislavski ya no podría seguir estando de acuerdo con aquél espectáculo tan diferente y tan ajeno a su trabajo, adoptó una posición de plena y total aprobación. Sabía que Vakhtangov había hecho lo mismo que él anteriormente: había dado una respuesta propia a las preguntas que planteaba la vocación, a las preguntas que tenía el coraje de plantearse, evitando al mismo tiempo los estereotipos, incluso los estereotipos del trabajo de Stanislavski.

Por esta razón, siempre que tengo oportunidad repito que no quiero discípulos. Quiero compañeros de armas. Quiero una hermandad de armas. Quiero personas afines, incluso aquellos que están lejos y que tal vez reciben impulsos por mi parte, pero que están estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo el tipo de domador que domestica a los actores en mi nombre o el diletante que se esconde detrás de mi nombre.

## 4

En el fondo, como otros han hecho hasta ahora, puedo únicamente revelar mi propio mito de Stanislavski –sin que sepamos hasta qué punto esos otros mitos estaban basados en la realidad. Cuando inicié mis estudios de interpretación en la escuela de Arte Dramático, fundé la base entera de mi conocimiento teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor, estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Creía que era la llave que abría todas las puertas de la creatividad. Quería comprenderlo mejor que los otros. Trabajé mucho para llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él. Esto me llevó –según los principios del psicoanálisis– del periodo de imitación al periodo de rebelión, es decir, a intentar encontrar mi propio lugar. Y a poder tener, respecto a los otros, el mismo rol en nuestra profesión que Stanislavski había tenido respecto a mí... Más tarde comprendí que esto era peligroso y falso. Comencé a pensar que tal vez se trataba sólo de una nueva mitología.

Cuando me di cuenta de que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y de que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la palabra «método» cambió de significado para mí.

Existe un desafío al que cada uno debería dar su propia respuesta. Cada uno debería ser fiel a su propia vida. Esto no nos tendría que llevar a excluir a los otros, sino al con-

trario, a incluirlos. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros; y son precisamente los otros –así como el mundo viviente– los que constituyen el ámbito de nuestra vida. Hay en nosotros diferentes tipos de necesidades y diferentes tipos de experiencias. Intentamos interpretar estas experiencias como un mensaje que nos envía el destino, la vida, la historia, la especie humana o la trascendencia (por cierto, todos estos nombres no tienen importancia). En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, y la creación en realidad es simplemente la respuesta. Se empieza con el esfuerzo de no esconder y de no mentir. Entonces el método, en el sentido de sistema, no existe. No puede existir si no es como un desafío o una llamada. Y nadie puede decir nunca de manera precisa cuál será la respuesta de otra persona. Es muy importante estar preparados a que la respuesta de los otros sea diferente de la nuestra. Si la respuesta es la misma, casi seguro que es falso. Es necesario comprender esto, es un punto clave.

Igualmente: el concepto de profesionalismo es limitado. Tal vez, en el trasfondo del teatro haya lugar para un trabajo puro. Pero esto no es lo bastante esencial como para dedicarle toda una vida. Y si uno desea hacerlo, debe hacerlo con todo su ser. Sin embargo, ¿el teatro es tan esencial como para dedicarle toda una vida? Pienso que se debería tratar el teatro como una casa que ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es realmente indispensable. Pero aún no queremos creer que lo que queda del teatro son ruinas. Por lo tanto, de alguna manera aún puede funcionar. Pero hay otros ámbitos de la actividad humana que ya están ocupando el sitio del teatro. No solamente el cine, la televisión y los musicales. Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad. Las personas con cultura saben que se debe ir al teatro. Así pues, por lo general, no van por el teatro, sino por una obligación cultural. En todas partes la cuestión es cómo

captar espectadores, cómo atraerlos de la manera más eficaz, como forzarlos a venir. En algunos lugares existe el sistema de abonos, en otros la pornografía. ¿Cómo asegurarse un lleno total a todo coste? Por lo tanto, pienso que lo más razonable sería hablar del teatro como de una casa en ruinas, casi abandonada.

Al principio de nuestra era, los buscadores de la verdad buscaban lugares abandonados para llevar a cabo su tarea vital. O bien se iban al desierto (no creo que esta sea una solución natural, pese a que pueda ser necesaria en ciertos periodos de la vida: hay que irse para después volver), o bien buscaban casas en ruinas, quizás condenadas a no encontrarlas, quizás enloquecidos por los criterios cotidianos.

Durante mucho tiempo el concepto de profesionalismo se ha ido alejando de mí. En el primer periodo de mi trabajo como director de teatro, comprendí que el diletantismo es un velo detrás del cual se esconde el actor para evitar la sinceridad tangible y concreta. No se hace nada, pero se tiene la convicción de estar haciendo algo. Mi opinión no ha cambiado. Pero la técnica también puede servir de velo. Podemos practicar varios sistemas de medios, de trucos, podemos convertirnos en grandes maestros y hacer malabarismos con ellos para mostrar la técnica, y no revelarnos. Paradójicamente, se tiene que ir más allá, tanto del diletantismo como de la técnica. El diletantismo significa falta de rigor. El rigor es un esfuerzo para escapar de la ilusión. Cuando no somos sinceros, persuadiéndonos de que estamos cumpliendo el acto, hacemos solamente algo inarticulado, magmático. Debemos tomar de la técnica sólo aquello que desbloquea los procesos humanos.

## 5

Siento por Stanislavski un gran respeto, profundo y multiforme. Este respeto está basado en dos principios. El primero es su autoreforma permanente, su constante

cuestionamiento de las etapas anteriores de su trabajo. No se trataba de una tendencia a permanecer moderno. Era la prolongación coherente de lo que era esencialmente la búsqueda misma de la verdad. En realidad, dudaba de las novedades. Si su búsqueda se detuvo en el método de las acciones físicas no fue porque hubiese encontrado la verdad máxima de la profesión, sino porque la muerte interrumpió su investigación posterior. El segundo motivo por el cual siento un profundo respeto por Stanislavski es su esfuerzo en pensar sobre la base de lo que es práctico y concreto. ¿Cómo *tocar* lo que no es *tangible*? Quiso encontrar vías concretas hacia los procesos secretos, misteriosos. No los medios –contra los cuales luchaba y los llamaba clichés– sino las vías.

## 6

El método de las acciones físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa, donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo previo no hubiese podido encontrar el método de las acciones físicas. Pero fue solamente en este periodo cuando realizó el descubrimiento que considero una especie de revelación: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. En la fase previa esto aún no estaba claro para él. Buscaba la famosa «memoria emotiva». Creía aún que volver a los recuerdos de diferentes emociones comportaba básicamente la posibilidad de volver a las emociones mismas. Estaba equivocado creyendo que las emociones dependen de la voluntad. En la vida podemos comprobar que las emociones son independientes de la voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos. O bien al contrario: queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. Las emociones son independientes de la voluntad y precisamente por este motivo, en el último periodo de su actividad, Stanislavski prefirió poner el acento en el trabajo sobre lo que depende de nuestra voluntad. Por ejemplo, en la primera fase preguntaba so-

bre las emociones que el actor buscaba en las diferentes escenas. Y sobre el así llamado «yo quiero». Pero pese a lo que podemos llegar a querer «querer», nunca será lo mismo que el hecho de «querer». En la segunda fase, puso el acento sobre lo que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.

Pero, ¿qué es aquello que se hace, qué es una acción? Aquellos que simplemente han rozado la terminología de las acciones físicas piensan que una acción es, por ejemplo, pasear, fumar un cigarrillo, etc. Quiere decir que para ellos las acciones físicas son actividades elementales de la vida cotidiana. Esto es muy ingenuo. Otros, que preferían el periodo anterior de Stanislavski, repiten siempre sus afirmaciones sobre las acciones físicas en relación con las emociones. Por ejemplo, «Ahora él no la ama, entonces quiere estar en contra de ella, se pone en tensión: qué hay que hacer», etc. Esto tampoco son acciones físicas. Y otras personas confundían aún las acciones físicas con la interpretación.

Según Stanislavski, las acciones físicas son elementos del comportamiento, acciones elementales, verdaderamente físicas pero conectadas al hecho de reaccionar a los demás. «Miro; lo miro a los ojos, tratando de dominar. Observo quien está a favor, quien en contra. No miro, porque no logro encontrar los argumentos en mí mismo». Todas las fuerzas elementales del cuerpo, orientadas hacia alguien o hacia uno mismo: escuchar, mirar, utilizar un objeto, encontrar puntos de apoyo –todo esto es acción física. Se mira y se ve, y no: se mira y no se ve, como un mal actor en un espectáculo malo. Es ciego y sordo respecto a los otros, respecto a los *partners*; sólo dispone de trucos para esconderlo. Gracias a la eficacia del método, se le puede hacer pasar de la sinceridad fingida a la sinceridad verdadera a medias. Desde el punto de vista de la concepción del espectáculo, esto es mucho. Si el director es un maestro de la eficacia podrá ayudar al actor en esto. Pero debo decir que, abandonando el culto al profes-

sionalismo, cambié también mi concepto de eficacia.

## 7

Durante toda su vida en el arte, Stanislavski nos dio el ejemplo que es necesario estar preparados para el trabajo. Fue él quien formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto a procesos creativos sin espectadores. Y también la obligación del entrenamiento para el actor. Estos son grandes méritos.

Sin embargo, en el entrenamiento del actor, en los ejercicios, se puede encontrar una falsa satisfacción que nos permite evitar el acto de sinceridad personal. Nos podemos torturar durante años y años. Se puede creer que los ejercicios tienen un gran valor por sí mismos. Se pueden tratar los ejercicios como una absolución del hecho de que la acción no se lleva a cabo totalmente. En cambio, en otros contextos culturales, el acento a menudo se pone simplemente en la domesticación.

En nuestra época buscamos en los ejercicios un placer un tanto perverso. No quiero decir que los ejercicios tengan que ser desagradables, pero hay una diferencia muy clara entre la búsqueda narcisista de un placer extremadamente subjetivo y solitario, aun logrado en grupo, y otra cosa que no es desagradable porque descansa en la verdadera y temeraria vocación de nuestra naturaleza. De todas formas, en este caso, hablar de lo que es agradable y de lo que es desagradable no tiene ningún sentido. Tal vez la desgracia del hombre contemporáneo radique en el hecho que abandonó la búsqueda de la felicidad para ir a la búsqueda del placer.

Los ejercicios como confort espiritual... Se tiene la sensación maravillosa de no haber perdido el tiempo. Se tiene la profunda convicción de acercarse a nuevos horizontes. Se habla mucho del espíritu, del alma y de la psique. Fariseísmo.

Stanislavski creía que un entrenamiento positivo e indispensable para el actor debe-

ría consistir en diversos tipos de ejercicios diferentes conectados únicamente para un fin común. Pienso que esto es verdadero y exacto desde la perspectiva de su experiencia y de su idea de eficacia. No obstante, desde la perspectiva de ir más allá del profesionalismo, existe el acto que abraza la totalidad del hombre [*człowiek*].

Si nos basamos en la superación del profesionalismo, en la plenitud humana, debo admitir que no podremos evitar una contradicción similar. Porque a menudo nos parece que estamos haciendo alguna cosa mientras en realidad hacemos otra. Un análisis preciso de este tipo de acción se inició con Freud, pero ya en *El idiota*, de Dostoievski, nos encontramos con la historia del hombre que mira la vitrina de una tienda y, en la vitrina, un cuchillo. Está haciendo algo completamente diferente de lo que piensa que está haciendo. Inconscientemente, su naturaleza se está preparando para algo distinto de lo que su conciencia está analizando. Así pues, ser consciente de lo que se está haciendo no es todo, porque no abraza la totalidad. Por definición, lo que es inconsciente no es consciente. Stanislavski, de hecho, comprendió que este dilema existía y buscó, a su manera, como tocar *indirectamente* lo que es inconsciente.

## 8

Es necesario buscar de qué modo liberar la propia existencia que se dirige hacia otro. Entonces esto funciona también en el campo llamado técnico, de la voz por ejemplo. No es posible decir brevemente cómo sucede. Se podrían crear malentendidos. Es una tarea larga y dura. Dura no tanto en el sentido del esfuerzo necesario sino en el sentido del coraje o de la determinación.

Todos los ejercicios que hemos mantenido estaban dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, bloqueos y estereotipos individuales o profesionales. Eran ejercicios-obstáculo. Para ir más allá de los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir los propios bloqueos.

En el fondo, todos aquellos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir aquello que no se debería hacer. Pero jamás: qué y cómo hacerlo. Y siempre en relación con nuestro propio camino. Si se llegaban a dominar los ejercicios, se cambiaban o bien se abandonaban. Continuar con ellos hubiese supuesto el inicio de la técnica por la técnica, el saber *cómo*. Cuando sentíamos que las fuentes no funcionaban en nosotros, o sobre nosotros, que las resistencias nos bloqueaban, nos encerraban, que «el proceso creativo iba adelante» pero era estéril, entonces volvíamos a los ejercicios. Y encontrábamos las causas. No las soluciones, sino las causas.

Hubo periodos en los cuales los ejercicios diarios eran necesarios. También hubo periodos en los cuales necesitamos concentrarnos exclusivamente en los procesos. Y no porque el estreno estuviera cercano. El estreno llegará cuando llegue. De hecho, no llegará nunca. Nuestra manera de trabajar es que presentamos el mismo espectáculo quinientas veces y todavía seguimos trabajando en él. A menudo, los ensayos tras cientos de presentaciones eran los más fascinantes, los más esenciales. Así que volvíamos a los ejercicios o bien los abandonábamos, siempre en relación a lo que era más esencial en el trabajo.

No existe una concepción de ejercicios según la cual estos sean importantes de por sí. Con frecuencia, los ejercicios son muy importantes. Por ejemplo, cuando, durante el espectáculo, uno siente –en relación con los espectadores– que tiene el poder sobre las almas, o experimenta la sublimidad que lo exime de la precisión, entonces, es necesario volver inmediatamente a los ejercicios para hacer un trabajo sólido, sentir la tierra, donde las cosas puede que no sean tan sublimes sino básicas. Nuestros ejercicios estaban sometidos a una continua evolución.

A menudo he observado personas que trataban de simplificar ciertos ejercicios afirmando que de esta manera los hacían personales. Mientras que así lo que hacían

es despojarlos de todo sentido, adaptándolos a sus propios miedos y a sus propias mentiras. A la propia pereza. Pero dicen: «Sí, ahora es mi estilo personal de ejercicios.» Un sistema personal de ejercicios, en el verdadero sentido de esta definición, existe cuando descubrimos los ejercicios más difíciles, hasta el punto de abandonar las sustituciones y los velos que nuestra auto-indulgencia nos sugiere. Estos ejercicios son personales porque funcionan como test para las inhibiciones personales. Así que son mucho más difíciles para nosotros que para los demás.

## 9

Si bien los ejercicios tienen como objetivo un ataque incesante contra las sustituciones, los velos y las evasiones, contienen también la misma oposición que existe en la obra, la oposición entre la precisión y la espontaneidad. Cuando en aquello que hacíamos durante el espectáculo se empezaba a perder la precisión era necesario buscarla en los ejercicios. En los ejercicios, se requería por parte del actor maestría en los detalles hasta llegar al punto en el cual se manifestaba una reacción personal. Si alguien empezaba a esconderse en el automatismo y en el perfeccionismo, buscábamos inmediatamente la manera de mantener los detalles y simultáneamente ir más allá; es decir, transformarlos en reacciones que eran específicas sólo para esa persona. Por lo tanto, se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con aquello que se dirigía hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana; por este motivo, cuando se cruzan, estamos completos. En cierto sentido, la pre-

cisión es el ámbito de la conciencia, mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto. En otro sentido, al contrario, la precisión es el sexo y la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos divididos. Sólo cuando existen juntas –no en cuanto a unión de dos cosas sino como una única cosa– sólo entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es solamente animal, es la naturaleza entera. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre [człowiek]. Entonces, simultáneamente, la herencia social toma forma, el hombre en cuanto *homo sapiens*. Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no es el «yo» quien hace, sino «aquello»; no es el «yo» quien lleva a cabo el acto, sino que es «mi hombre [człowiek]» quien lleva a cabo el acto. Yo mismo y el *genus humanum* juntos. Todo el contexto humano –social y de cualquier otro tipo– inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi educación, en mi formación, en mi potencial.

Cuando se habla de espontaneidad y de precisión, en la misma formulación permanecen aún dos conceptos que dividen... Injustamente.

## 10

En los ensayos no buscaba esto con las palabras, con la terminología. Entre el actor y yo tenía lugar un drama íntimo. Buscábamos la sinceridad y la revelación, que no requieren el uso de las palabras. De hecho, esto solamente es posible frente al otro. Para mí, fue posible frente al actor en cuanto hombre [człowiek]. Buscaba las condiciones en las cuales esto sería posible para el actor en mi presencia. Pero es posible si estamos individualmente frente a cualquier ser humano. Incluso si están presentes varias personas y si actúan simultáneamente. No se trata nunca de una relación con un grupo. Es una relación cara a cara: contigo, contigo, y contigo. Pero no en presencia

vuestra como grupo. Porque si queremos buscar esta relación respecto a un grupo, caemos en el compromiso.

Y por tal motivo, un actor que quiere conseguir esto en relación con los espectadores cae en los estereotipos. Solía utilizar la palabra «confesión»: una confesión con el cuerpo. Una confesión en la cual no me escondo detrás de los estereotipos comunes, ni detrás de los detalles cotidianos, ni detrás de ningún velo, incluso en el sentido literal. La cotidianidad nos enseña a escondernos, a engañar, a mentir. Todos lo podemos verificar. En cada cultura funciona de manera diferente. Tomemos, por ejemplo, América. Existe un «espíritu de la fraternidad». Todos quieren dar al otro la impresión de ser agradables y fraternales. Pero en la desgracia, ¿con quién puedes contar? ¿Cuántos amigos tienes realmente? Simulas que somos amigos constantemente, tal como hacen los otros delante de ti. Hay instantes en la vida en los que las personas son auténticas. Cuando el amor las invade verdaderamente; cuando ya no se trata solamente de una cuestión de gimnasia sexual. Cuando la alegría las invade verdaderamente; cuando sus reacciones son desconocidas incluso para ellas mismas. Cuando la desgracia las destroza verdaderamente, aunque a veces no las destroza tanto a ellas como a la máscara interhumana. Y entonces comprender que no las ha destrozado a ellas mismas sino a su manera de fingir puede ser el punto crucial.

## 11

Cuando el actor está en el camino hacia el acto (en el espectáculo, por ejemplo) y no sabe qué tiene que hacer, piensa en eso continuamente porque sabe que está siendo observado. Por este motivo, Stanislavski, justa y pragmáticamente, exigía que el actor tuviese una línea de acciones preparada que lo pudiera liberar de este problema. Según Stanislavski, esta línea debía ser una línea, una partitura de acciones físicas. Personalmente, yo prefiero una par-

titura basada, por una parte, en un flujo de impulsos y, por otra, en el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo en cuanto al espacio. Tu espacio no está simplemente en este lugar, sino entre este lugar y aquel otro. No es un espacio fijado de manera rígida: dispones del espacio «entre» en una escena dada, en un momento dado. Este «entre», de aquí hasta allá, está fijado, como lo están las orillas del río, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual se entra es siempre nuevo. Obviamente se trata de un ejemplo banal, pero en realidad concierne a todos los elementos del comportamiento humano que se encuentran en el personaje. Es necesario definir «de aquí a allá», las orillas del río que crean aquel «entre». Y esta es la partitura. Entonces el actor no estará condenado a pensar continuamente «¿qué debo hacer?» Será más libre, porque no habrá renunciado a la organización.

Con su trabajo sobre las acciones físicas, Stanislavski fue más allá, pero también prolongó su vieja idea de la «memoria emotiva». Preguntaba al actor: «¿Qué harías si te encontraras en las circunstancias dadas?» Estas circunstancias son las circunstancias del personaje: edad, tipo, corporalidad, un determinado tipo de experiencia. Desde la perspectiva de Stanislavski, esto era lógico y muy eficaz.

Cuando yo trabajaba con un actor no pensaba ni en el «qué si», ni en «las circunstancias dadas». Existen pretextos o trampolines que crean el evento performativo. El actor se remite a su propia vida. No busca en el ámbito de la «memoria emotiva» o del «qué si». Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino precisamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Así pues, recurre a experiencias que fueron verdaderamente importantes para él y a experiencias que aún espera que lleguen, que aún no han pasado —a veces el recuerdo de un instante, de aquél único instante, o series de recuerdos en los cuales se encuen-

tra algo inmutable. Por ejemplo, los recuerdos de una situación muy importante con una mujer. La cara de esta mujer cambia (en los diferentes episodios de la vida, en la vida y en aquello que todavía no se ha vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas estas existencias o encarnaciones hay algo inmutable, como diversas películas colocadas una sobre la otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por el cuerpo y por todo el Resto, esto es el cuerpo-vida. Allí está todo escrito. Pero cuando alguien está haciendo, existe aquello que se está haciendo, que es directo –hoy, *hic et nunc*.

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, es un monólogo pero está frente a su padre. El impulso existe siempre *frente a*.

Y por ejemplo: proyecto la existencia que es el objetivo de mi impulso sobre mi *partner*, como si fuera una pantalla. Supongamos que proyecto una mujer o mujeres de mi vida (mujeres que he conocido, o que no he conocido pero tal vez conoceré), sobre la actriz con quien estoy trabajando. No se trata de algo privado entre ella y yo, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia mi *partner*. En la vida, me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En mi acción, respondo tanto a la «imagen» que proyecto como a mi *partner*. Y de nuevo: mi respuesta no será privada, ni será la repetición de aquella respuesta «en la vida». Será algo descono-

cido y directo. Existe una conexión con mi experiencia –o con el potencial–, pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Así que por un lado, *aquí y ahora*, y por el otro, el material puede ser extraído de otros días y lugares, pasados y posibles.

## 12

No deberíamos escuchar los nombres que se dan a las cosas; nos deberíamos sumergir en la escucha de las cosas mismas. Si escuchamos los nombres, lo esencial desaparece y sólo queda la terminología. En el pasado, utilizaba la palabra «asociación». Las asociaciones son acciones que se aferran a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. No son pues juegos de subtextos o pensamientos. No se trata en absoluto de algo que se pueda formular con palabras, en el sentido que, por ejemplo, diré: «Buenos días, señora» (una frase de mi papel), y piense: «¿Por qué está tan triste hoy?» Este subtexto, ese «pienso», es una tontería. Estéril. Una especie de domesticación del pensamiento, nada más. No se puede *pensar* esto. Hay que indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No simplemente dar nombres.

## 13

Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama. Ha sido posiblemente el profesional más grande, puro e indiscutible de toda la historia del teatro. El teatro era un fin para él. No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el esce-

nario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación. Stanislavski dijo una vez: «Las palabras son la cumbre de las acciones físicas.» Pero resulta que el lenguaje hablado es tan sólo un pretexto.

## 14

Creo que dentro de ciertos límites estamos condenados a la inquietud. Sin embargo, podemos soportar unos determinados límites de inquietud. Si intentamos escondernos detrás de fórmulas intelectuales, ideas, eslóganes, o sea, si mentimos a cada instante con el máximo refinamiento, estamos condenados a la infelicidad. Si todo aquello que queremos hacer es siempre solamente tibio, siempre hasta un cierto punto, siempre «como hacen los demás», siempre para ser aceptados, estamos condenados a la infelicidad. Pero si, paradójicamente, vamos en otra dirección, entonces, a un cierto nivel aparece la calma.

Hay momentos en los cuales no existimos a medias, cuando estamos en armonía con nosotros mismos: no intelectualmente, sino completamente. Si esto sucede en el trabajo, entonces más tarde nos volveremos a poner nuestra máscara, sin duda, porque no es posible evitarla completamente. Tal vez caeremos en los compromisos, pero no tocarán nuestro trabajo. Y de hecho, estos compromisos no llegarán demasiado lejos. De manera similar, el miedo disminuirá, porque es una función de nuestra tibieza y de nuestras mentiras. Deriva del hecho que tenemos miedo de afrontar la vida, cara a cara.

Existen peligros mortales, pero podemos afrontarlos. Hay una conexión directa entre la inquietud, ser incompleto y el miedo. Porque podemos responder al peligro únicamente apelando a las fuentes, pero las fuentes de la vida comienzan a funcionar realmente sólo después de haber eliminado los remiendos, las mentiras y la tibieza.

## 15

A menudo se dice que el actor debería actuar en primera persona: «yo», y no «el personaje». Esta era la tesis de Stanislavski. Decía, «yo, en las circunstancias del personaje». Por otro lado, frecuentemente, muy frecuentemente, cuando el actor piensa «yo», piensa en su autorretrato, en la imagen que quisiera imponer a los otros y a sí mismo. Pero si se le desafía: «Revela tu hombre [*człowiek*]», esta llamada excede sus fuerzas habituales, rompe aquella imagen social, lo exige todo. Y si responde a la llamada con una acción, ya no podrá ni siquiera decir: «yo hago», porque «eso se hace a sí mismo» (no hay que confundir este «eso» y «sí mismo» con el «id» freudiano).

## 16

Dije al principio que Meyerhold y Vakhtangov fueron los mejores discípulos de Stanislavski. Nos podemos preguntar si la medida de la grandeza de Stanislavski no fue Meyerhold. Su respuesta al maestro es la prueba de la gran fuerza fecundizante de Stanislavski. Hacia el final de su vida, Meyerhold dijo: «Bien, la diferencia entre nuestro teatro [el Teatro Meyerhold] y el Teatro de Arte de Moscú es que el Teatro de Arte de Moscú tuvo su Primer Estudio, mientras que nosotros somos el novecientos noventa y nueve estudio del Teatro de Arte de Moscú.» Lo más envidiable de Stanislavski es la increíble variedad de sus discípulos, muchos de los cuales fueron capaces de encontrar su propio camino –a veces en forma de corte, o a través de un gran salto, o a veces dentro de los límites de una conexión estrecha con él. Porque cualquier otra relación con los maestros es falsa. Innumerables «discípulos» de Stanislavski repiten términos de su vocabulario, hablan del «superobjetivo» y de la «línea de acción». Esto es evidente aquí en América, donde el abuso de su terminología es común. Pero también en otros lugares existieron discípulos terri-

bles de Stanislavski... Stanislavski fue asesinado por ellos tras su muerte. Es una gran lección.

17

Dije una vez (cosa que, por cierto, no es original) que un discípulo verdadero traiciona a su maestro con grandeza. Así que, si buscara discípulos verdaderos, buscaría a aquellos que deberían traicionarme con grandeza.

Una traición baja es escupir encima de aquel que estaba a nuestro lado. Una traición baja es también volver a lo que es falso y desleal hacia nuestra naturaleza, eso que está más de acuerdo con aquello que los otros (nuestro entorno, por ejemplo) esperan de nosotros que con nosotros mismos. Entonces, nos dejamos llevar por todo aquello que nos aleja de la semilla. Pero existe una «alta» traición –en la acción, no en las palabras. Cuando emerge de la fidelidad al propio camino. No se puede prescribir este camino a nadie; no se puede calcular. Puede ser descubierto sólo a través de un esfuerzo enorme.

Me doy cuenta de que las frases expresadas de esta manera son siempre en cierto modo estereotipadas, como vacías, pero al fin y al cabo, detrás de estas formulaciones hay una cierta realidad, una cierta experiencia.

Cuando solía decir que la técnica que sigo es la técnica de crear las propias técnicas personales, había en esto, en realidad, un postulado de la «alta traición».

Si un alumno presiente su propia técnica, entonces se alejará de mí, de mis necesidades, que realizo a mi manera y en mi propio proceso. Él será diferente. Se alejará.

Creo que sólo la técnica de crear tu propia técnica es importante. Cualquier otra técnica o método es estéril.

Sin embargo, ahora todos estos problemas están muy lejos de mí, incluida la cuestión del maestro y el discípulo. Pienso que sólo el pensamiento mismo, la necesidad misma de ser un maestro, constituye –como

sucede a menudo cuando se racionaliza– una debilidad, porque es un intento de sobresalir por el hecho de tener discípulos.

18

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación ha existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente enfrentarse a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

*Texto preparado para su publicación por Leszek Kolankiewicz a partir de las notas taquigráficas del encuentro de Grotowski con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, el 22 de febrero de 1969. El texto fue revisado y reelaborado por el autor. Publicado por primera vez en polaco con el título Odpowiedź Stanisławskiemu, «Dialog», 5 de mayo de 1980, pp. 111-119. Traducción al castellano por Anna Caixach de la versión inglesa de Kris Salata, considerada la versión definitiva del texto, publicada en «TDR: The Drama Review», Vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39.*

© Copyright (1980), Reply to Stanislavsky, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

## Sobre la génesis de *Apocalypsis*

Jerzy Grotowski

Cada uno de nosotros es en cierta medida un misterio. En el teatro puede suceder algo creativo –entre el director y el actor– en el momento exacto en el que tiene lugar el contacto entre dos misterios.

Conociendo el misterio del otro, uno conoce el suyo propio. Y viceversa: conociendo el propio, uno conoce el misterio del otro. Esto no es posible con cualquiera. Diciendo esto, no intento emitir un juicio sobre la valía de los demás. Simplemente, la vida nos ha hecho de una forma tal que podemos encontrarnos: tú y yo. Podemos encontrarnos para la vida y para la muerte –llevar a cabo un acto juntos. Crear como si fuera la última vez, como si uno fuera a morir inmediatamente después.

Podría pensarse que el encuentro es un aspecto creativo exclusivo del teatro, pero si analizamos ciertos fenómenos, por ejemplo, en la literatura, podemos encontrar en efecto muchas analogías. En el teatro, sin duda, el encuentro es esencial. Quizás no sea el único camino hacia el teatro, pero creo que sólo en este camino somos mayormente devorados por aquello que hacemos. Me parece también que es esta búsqueda para ir más allá la que libera la plenitud del artista, la plenitud creativa del director.

¿Qué buscamos en el actor? Sin ninguna duda: a él mismo. Si no lo buscamos a él, no podemos ayudarlo. Si no nos interesa, si no es alguien esencial para nosotros, no podemos ayudarlo. Pero también nos buscamos a nosotros mismos en él, a nuestro «yo» profundo, a nuestro ser. La palabra «ser» o «sí mismo», que es absolutamente abstracta referida a uno mismo, sumergida en el mundo de la introversión, tiene sentido cuando se aplica en referencia a otro. Cuando se busca el «ser» en el otro. Pero no en un sentido moral, solemne, haciendo referencia a todo el género humano, por así decirlo. Sino más bien cuando se aplica con

toda su seriedad, excluyendo al mismo tiempo cualquier noble hipocresía. Aunque esta definición no es muy precisa, porque presupone algo espiritual. Seguramente aparece aquí el mismo mecanismo que en la vida privada, en las relaciones entre las personas, donde todo lo que es demasiado espiritual, demasiado puro, en realidad es falso. Como quiera que lo llamemos, existe una especie de intercambio: una especie de penetración en el actor y un retorno a uno mismo, y viceversa.

Cuando analizo el trabajo del actor en realidad me analizo a mí mismo. Pero hay algo más, porque en el actor, mucho más que en mí mismo, encuentro las posibilidades de mi propia naturaleza. Me acerco a él y digo: «Haz». Si no hay ese interés, un interés humano, no creo que se pueda ser director, director en un sentido profundo. Como mucho puedo ser el que monta la obra.

Estas son las razones por las que el actor debería rehusar hacer desde su personalidad conocida por los demás: elaborada, calculada, preparada para los demás como una máscara. Por cierto, a menudo no se trata de una sola personalidad, sino de dos, tres, cuatro... Es por eso por lo que he podido descubrir que el actor debería buscar aquello que llamo –como Teófilo de Antioquía– «su Hombre [*Człowiek*]»: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

Esta liberación del «propio Hombre» –o mejor dicho, su aceptación– tiene lugar por sí misma. Muchos caminos conducen a ella y cada uno es diferente; diferente no sólo para cada persona individualmente, sino también para cada proceso creativo.

En *Apocalypsis cum figuris* se hizo todavía más evidente que en cualquier otro de nuestros espectáculos. No sólo yo no podría repetir aquel proceso, sino ningún otro miembro de nuestro grupo. En el caso de *Apocalypsis* esta aceptación de «mi Hombre» fue llevada a cabo durante todo el proceso de su génesis mediante el rechazo, la renuncia. Me atrevo a decirlo de esta manera: como director la única semilla que

conservé desde el principio hasta el final de este trabajo fue el rechazo de los estereotipos, y en particular de los estereotipos de mi propio trabajo. Esto significaba, entre otras cosas, no repetir nada en la técnica creativa, no construir nada sobre la base de una conciencia del trabajo obtenida previamente.

Tenía entonces una sola regla: si alguien estaba en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no estaba perjudicando a nadie, podía ocurrir que yo no entendiera nada, pero debía mirar. Debía permitirle hacer y tanto tiempo como le dictara su necesidad, tanto como quisiera. Y después, si en algún momento sentía que había algo vivo ahí, puede que no lo entendiera todavía, pero debía volver a ese punto con él, pedirle que intentara tocar ese punto una vez más: que empezara a partir de él y que le fuera fiel. Pero si el actor sentía que allí no había nada, no lo forzaba a volver. A veces sólo el tiempo nos lo puede decir. Se suele decir con una fría expresión que «los *partners* nos lo dirán». Pero no se trata ya de simples *partners*. Cuando se trabaja con alguien durante ocho, nueve, diez años, ya no se trata de *partners*, sino de personas que están cerca. También ellos sienten lo que está vivo y lo que no. También de esta manera podemos llegar a conocer.

Pero también podía suceder que hubiera dos personas: uno guiaba la improvisación y el otro estaba allí para ayudarlo. Se diría entonces que todo es para el guía, que el otro está allí sólo para acompañar. Una vez. Ahora lo hacemos otra vez. Y hay un intercambio. ¿Qué pasa normalmente? El que ayuda es creíble, mientras que el que se creía ser esencial, no lo es.

¿De dónde viene el conocimiento? Es difícil incluso llamarlo conocimiento; se trata más bien de un llegar a conocer. Se producen miles de errores, pero entonces en la enésima vez: ¡ahí está! Existen momentos durante el trabajo en los que uno necesita sucumbir a un cierto tipo de resignación, a que quizás todo acabe en nada. Pero como director, no tengo permiso para componer

nada usando trucos. Entonces, ¿qué hacer? Si de eso no sale nada, que así sea. Quizás no haya estreno, la obra no nacerá. No es conveniente fijar ni recomponer nada si la cosa está muerta. Lo mismo pasa con cada actor. Cuanta más experiencia tiene un actor, más fácil le resulta engañar. Puede envolverlo todo con sus mentiras cotidianas; puede interpretar maravillosamente, pero sin revelarse. Ahora bien, si él también puede reunir el coraje para su propia renuncia –«No sé, no puedo, no voy a interpretar esto, no voy a realizarme»– logrará algo grande. Aprendemos sólo de las derrotas.

Repito una vez más: no querría que alguien tomara todo esto como una propuesta, porque los secretos de la creación son diferentes para cada uno. Podemos hablar de estas cosas entre nosotros, porque a veces en un intercambio de este tipo se pueden encontrar elementos que alienten, porque a veces también se puede descubrir algo mediante la comparación. No obstante, es imposible hablar aquí de conocimiento objetivo.

Puede que haya alguien, un gran director, que haga grandes espectáculos –realmente grandes, importantes para los demás–pero que, sin embargo, manipule al actor. Si el actor está de acuerdo, no hay nada malo en ello. Pero en el trabajo del cual estoy hablando, el director tiene que renunciar a crear solo. Hay alguien más importante que él. Esto es esencial.

Estuvimos tentados, tanto los actores como yo. De hecho, varias veces pudo parecer que casi cediera a esa tentación. Estuvimos tentados de entrar en un camino conocido, por ejemplo el del *Príncipe constante*. Cada vez que estábamos expuestos a esas tentaciones se despertaba en nosotros una especie de coraje particular. No era un coraje activo, sino el coraje de la renuncia. Entrábamos primero en un camino conocido, pero enseguida era necesario abandonarlo. Entrábamos en él sólo porque no veíamos otra solución. Hubo muchos abandonos de este tipo.

¿Cómo fue posible preparar un espectá-

culo sin un texto dramático de partida? Simplemente porque ninguna otra vía era posible.

Empezamos con el guión de *Samuel Zborowski* de Słowacki, un guión preciso, concebido como un buen trampolín y con la plena consciencia de que se trataba sólo de un trampolín que podríamos abandonar durante el trabajo. Ocurrieron diversas cosas, hicimos varios *études*. Todo esto era nuestra respuesta al desafío del guión. Era interesante, pero al mismo tiempo, tanto para mí como para los actores, se hizo evidente que sólo estábamos prolongando un camino que ya conocíamos, que aquel guión no era una nueva semilla. Se hizo evidente también que, si durante algunos de estos *études* se liberaba algo parecido a una radiación, aquello ocurría precisamente cuando se alejaban del guión, del trampolín, de todo el contexto de partida. Por ejemplo, Samuel y el Abogado, interpretados por el mismo actor (Antek Jahołkowski), sólo empezaron a adquirir una cierta realidad cuando lo que estaba haciendo dejó de estar conectado con *Samuel Zborowski* de Słowacki, o con nuestro guión. En cambio, tenía una conexión evidente –como mínimo para mí– con un sacerdote ortodoxo. Lo mismo sucedió con los otros actores.

¿Qué podía hacer yo en esa situación? Podía luchar para llevar a cabo *Samuel Zborowski* contra todos los pronósticos, pero con la sensación de que todo lo conectado con el tema inicial estaba muerto, de que sólo podría llegar existir como pura técnica.

¿Entonces, qué hice? Creé todas las circunstancias posibles para ganar tiempo para mí mismo y para los actores. Hice nuevas propuestas –esta vez simplemente «alrededor» de *Samuel Zborowski*–; empecé a discutir de nuevo el tema de la escenografía y el vestuario con el diseñador. Llegamos incluso a crear toda la escenografía, y de hecho se construyó en el taller. Todo esto nos llevó mucho tiempo. Mientras tanto me preguntaba: ¿Qué puedo hacer? Pensé incluso que quizás los objetos nos conduci-

rían a alguna parte. Y si los objetos no nos podían guiar, entonces quizás algún tipo de milagro ocurriría, siempre y cuando no tuviéramos prisa. Quizás haya puertas que se abran –pensaba–, ¿quizás sólo me siento cansado, estéril, quizás habré hecho ya demasiado trabajo creativo? ¿Quizás se trate simplemente de ir cínicamente retrasando lo inevitable? Así pensaba en ese momento. Pasaron las semanas. No decía una palabra. Observaba lo que iba pasando. Y renuncié a simular. Lo esencial es que rechacé simular una fuerza creativa que de hecho no tenía; renuncié a violentarnos, a mí y a mis actores, con el fin de crear un espectáculo que no quería nacer por sí mismo pese al trampolín bien construido. Observaba aquellas semillas que estaban lejos de *Samuel*. Y delicadamente las ayudé a crecer.

Esta era la única posibilidad que veía ante nosotros: tratar de ayudar a esas semillas. Quizás de alguna manera todo esto termine encontrándose con *Samuel Zborowski* después de todo, o quizás se acabe todo, se cierre, quizás tengamos incluso que empezar de nuevo. No obstante teníamos que verificarlo. Era necesario ayudar a vivir lo que había nacido por sí mismo. No puedo decir que estimulara particularmente a los actores en este sentido. Lo hice sólo cuando vi que había algo suspendido en el aire. Todo lo que hice fue ayudarles a encontrar aquel *élan* que había en ellos, para luego vivificarlo.

Así que durante todo aquel tiempo sentí esa necesidad, digamos, «creativa», pero que no tenía conexión con el espectáculo que estaba naciendo. O sólo una conexión superficial. Por ejemplo, propuse crear la escena de las brujas, porque estaba viva en esas mujeres y en mí. Pensé que quizás al final de *Samuel* podría haber una escena en la cual tomara vida el mundo llamado metafísico, y que ahí sería posible colocar esa escena. Al mismo tiempo, sabía muy bien que esto no era más que un pretexto para mí. Cuando la escena de las brujas tomó cuerpo, se abrieron nuevas posibilidades,

por ejemplo: la quema de las brujas y después el funeral. Así que estimulé a los actores en esa dirección. Ellos pensaban que aún estábamos trabajando sobre *Samuel Zborowski*. Por cierto, ni yo mismo estaba seguro por entonces de si sería o no *Samuel*.

Pero decidí no forzar nada. Se tenía que hacer a sí mismo, por sí mismo. Y si no, ¿por qué forzarlo? ¿Por qué luchar, insistir en crear, si la creación no surge de nosotros? O, ¿y si se libera por ella misma, pero en una dirección diferente?

Entonces, más bien se debería buscar esa dirección diferente. Así pues, yo veía al sacerdote ortodoxo, no a Samuel o al Abogado: al sacerdote ortodoxo. Llegó el momento de irnos de vacaciones. Me fui a Cracovia. Pensé que de todos modos deberíamos hacer alguna cosa: la escenografía para *Samuel Zborowski* estaba ya preparada, el vestuario cosido, y habíamos hecho todo lo posible. Sin embargo, no funcionaba. Así que, ¿por qué hacerlo? Busqué todo tipo de motivaciones, algo que me interesara particularmente. Pensé en el sacerdote ortodoxo. Me acordé entonces de que muchos años antes había leído «La leyenda del Gran Inquisidor» en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, y que en aquel momento había sido una revelación para mí. Conscientemente, no la leí otra vez, porque de haberlo hecho quizás habría dejado de funcionar en mí de esa manera —era el recuerdo lo que estaba vivo. Así que vayamos hacia los recuerdos, a lo que está vivo en ellos. Sabía que en lo que habíamos hecho hasta el momento el sacerdote ortodoxo existía realmente. Por lo tanto: el Gran Inquisidor y ese sacerdote.

Después de las vacaciones, sin decir nada a los actores ni a los actores en prácticas que participaban en nuestro trabajo por aquel entonces, preparamos con este sacerdote ortodoxo que había aparecido en el trabajo sobre *Samuel Zborowski* —con Antek Jahołkowski— una especie de provocación. Es decir, preparamos un encuentro durante el cual el sacerdote debía señalar a Cristo, porque al fin y al cabo el Inquisidor

habla con Cristo. Abrí ese camino para el actor sin ni siquiera decirle que se dirigía hacia «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski.

Hay una escena parecida en *Apocalypsis*; en realidad son dos escenas. De hecho, una de ellas es el inicio del espectáculo: el fragmento donde Simón Pedro dice, como lanzando un desafío, «¡Levántate! ¡Oh, Salvador!» mientras va girando por la sala. Se encuentra con Lázaro y lo señala, pero se trata sólo de una broma. Su víctima real es el Inocente, una especie de *yurodivi*. Así que empieza a hablar a este último: «Naciste en Nazaret...», etcétera. Se trata simplemente de una especie de juego en una fiesta, que tiene lugar en la actualidad. Empiezan a reír. Hay también otra escena en *Apocalypsis* cuando todos rodean al Inocente con velas en las manos, cantando «¡Gloria al Grande y Justo!». Le cantan bellamente para que se lo crea. También ellos quieren creérselo. Y cuando esto ocurre empiezan a balarle como ovejas; le balan como quien acosa a alguien, lo destrozan, lo aniquilan con sus balidos. ¿Cómo nacieron estas dos escenas? Nacieron durante aquella única improvisación que dio inicio a la corriente de trabajo que nos llevó a *Apocalypsis*.

Y sucedió así: un día, durante los ensayos de *Samuel*, pasaba algo entre nosotros, bueno... digamos que no había el mejor entendimiento. Nada malo, aparentemente; sin embargo, había algo. Probablemente las raíces de esto arraigaban hondo, en la semana previa. Pensé para mis adentros: «¿Qué pasaría si lo sacáramos todo fuera de la sala, toda esta escenografía preparada para *Samuel*?» Así que lo cogimos todo y lo llevamos fuera. Cogí a Jahołkowski aparte y le pregunté: «Oye, ¿por qué caminas así y los miras como si fueras una especie de sacerdote ortodoxo?» Porque realmente los miraba de esa manera. Terminé proponiéndole que celebrara una especie de banquete. ¿Cómo sucedió? Para nosotros dos fue como una treta, un juego, una broma, una curiosidad... El antojo de celebrar una especie de banquete, en este momento, aquí,

con la mesa preparada, las velas encima de la mesa. Acordamos con él que durante el banquete empezaría a hacer alusiones sobre si, en fin, teóricamente, alguien era el mejor actor: como hombre y como actor, es decir una especie de santo. Y así sucedió. Estaban todos acostumbrados a que cambiara el orden del trabajo. Nos sentamos, pues, a esa mesa. De todo esto, Antek sabía lo fundamental: debía encontrar este alguien que fuera el mejor. Estaba a punto de girarse hacia Cieślak, pero en cambio se giró hacia Cynkutis. Entonces quiso cambiar el objeto de sus burlas. Y así empezó. No decía nada particular. Sólo algunas palabras. Estaba organizando algo con el grupo. Puso en marcha una especie de procesión; empezó a organizar algo que tenía que ser algo más que una ceremonia. Como si se tratara de un sueño suyo... Naturalmente entonces yo no lo sabía. Yo estaba conmocionado. De repente empujó a Cynkutis al suelo y se giró hacia Cieślak. Cieślak es un gran actor pero no le gusta nada que los demás se lo reprochen. La situación se volvió bastante ambigua. Se calló y se agachó. Fue en ese mismo momento cuando a Jahołkowski se le ocurrió aquel texto extraordinario que mantuvimos en el espectáculo: «Naciste en Nazaret, eres el Salvador, moriste en la cruz por ellos, ¡y ellos no te reconocieron!» Fue también entonces cuando Rena Mirecka entonó aquel canto: «¡Gloria al Grande y Justo!» Cogió una vela encendida y empezó a caminar hacia Cieślak, y alguien más la siguió. Y así es cómo empezó. Y entonces aquel balido apareció por sí solo.

Mientras observaba comprendí que ahí estaba, ahí había empezado algo que tendríamos que hacer. No sabía aún lo que era. Sabía sólo que no iba a ser *Samuel Zborowski*, iba a ser otra cosa.

Más tarde, todo este acontecimiento, despojado de los elementos del banquete, se depuró y encontró su sitio en *Apocalypsis*, dividido en dos partes y colocado en dos momentos distintos del espectáculo. Pero esta división era sólo una cuestión de montaje. Y tuvo lugar muchísimo más tarde,

después de cientos de ensayos. No obstante, fue entonces, en aquella improvisación, cuando nació *Apocalypsis cum figuris*.

La siguiente fase del trabajo empezó cuando propuse a Antek «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski: dejémosles hablar juntos, con sus palabras, y dejémosle decir lo que querría decir a este, que es el mejor.

Tenía en mente también la escena de las brujas. Cuando me permití leer de nuevo «La leyenda del Gran Inquisidor», me di cuenta de que había una escena en la que Jesús resucita a una niña. Esto estaba conectado de algún modo con nuestra escena de las brujas. Así que trabajé sobre esto con una de las actrices. Ahora esta escena no existe en *Apocalypsis*, pero tenía sentido en el flujo de los acontecimientos durante nuestro trabajo. Fue alrededor de esta misma escena cuando retomamos el trabajo.

Durante aquel periodo aparecieron muchas cosas vivas y, pese a que mucho de este material no fue incorporado en *Apocalypsis*, había en él una especie de irradiación muy perceptible.

Así pues, de mi encuentro con el sacerdote ortodoxo —con el actor que, interpretando inicialmente el papel de Samuel-Abogado, dio vida al sacerdote—, se abrió una perspectiva natural, una base posible. No todavía hacia «El Gran Inquisidor». Por el momento sólo la del sacerdote, un provocador encarándose a Cristo. Al mismo tiempo, se abría una posibilidad para Cieślak como Cristo.

Llegó un momento en el que nos olvidamos de la vieja escenografía de *Samuel Zborowski*, y después incluso nos olvidamos completamente del guión de *Samuel*. Pero noté que al mismo tiempo alguna cosa se estaba frenando, que había una cierta desorientación. Tanto en los actores como en mí. Algo entre nosotros empezó a encallarse. Por otro lado estaba emergiendo ya una nueva tierra. Pero no alrededor del tema del Inquisidor, sino alrededor del tema de Cristo.

Entonces empecé a preguntarme: ¿Por

qué no hacer los Evangelios? Había tenido un proyecto similar en el pasado. Se suponía que ese debía ser el punto final de un cierto periodo de nuestro trabajo, el cierre de ciertos motivos que habían nacido casi del todo, pero todavía no completamente. Empecé a preguntarme: ¿Por qué aplazarlo?

Empezamos, pues, a leer los Evangelios. Pedí a cada uno que leyera aquellos pasajes clave que para él estuvieran vivos en relación con su vida, no en el sentido de recuerdos concretos, y tampoco convirtiéndolos en una especie de cuento mitológico. Y así comenzamos la investigación. Pedí a los actores que hicieran lo imposible, que, por ejemplo, sin ninguna preparación, crearan *études* sobre escenas tan complejas como la de la piscina de Betsaida con el agua curativa. Y sólo que hubiera ahí una sola semilla, intentaba darle un aliento, intentaba ayudar a aquello que empezaba a vivir; buscaba la manera de eliminar lo que estaba muerto desde el principio, de encontrar alguna posibilidad. Creo que en ese momento todo el grupo estaba ya sintiendo que algo especial estaba pasando. Algunos colegas me ayudaron mucho. Creo que, con plena conciencia, no preguntaron nada. Veían que algo excepcional estaba pasando, algo que simplemente pedía hacerse sin premeditación. Probablemente todos sentimos entonces que no debíamos pensar demasiado en el futuro, que no era necesario pensar en la realización del espectáculo. En todo caso, mis colaboradores más importantes trabajaron así en ese momento.

Cuando era necesario usar objetos, tomábamos lo que teníamos a mano en el teatro. Pero lo realmente esencial sucedía en el trabajo individual. En cuanto a los *études*, los más importantes eran los que estaban preparados, no premeditados en los detalles, pero, no obstante, preparados. Como acabo de decir, lo más importante, sin embargo, pasó en el trabajo individual. De esto no se puede hablar. Me resulta imposible hablaros, por ejemplo, de mi trabajo con Jahołkowski sobre el texto de «La leyenda del Gran Inquisidor», que continuamos aún

cuando yo ya sabía que se iba a tratar de los *Evangelios*. Pero fue precisamente ese trabajo –en conexión con el trabajo sobre los Evangelios– lo que había empezado a dar vida: era mi deber continuarlo. Otra cuestión de este mismo género, imposible de articular, fue la investigación con Cieślak sobre Cristo. En un determinado momento, bastante tarde por cierto, lo paramos, lo cerramos, para introducirnos en ello de manera diferente, para más tarde volver a ello en la forma previa pero ya con una perspectiva diferente. En realidad, unas pocas horas de trabajo individual entre él y yo sembraron la semilla de la existencia de Ścierański como Juan. Todo estaba pasando en planos diversos, relacionado con distintas derrotas y diferentes fuentes de radiación.

Pero para entonces ya era esencial. Ya entonces estaba dentro del ámbito de aquella frase de Teófilo de Antioquía: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

En esa misma época, visité un monasterio donde asistí a unos cantos gregorianos. Allí tenían unos bancos muy particulares. Cuando regresé, pedí al taller que hicieran unos parecidos y encargué varios de ellos para nuestro teatro. Después de eliminar los otros objetos de la sala, empezamos a crear escenas utilizando los bancos. Esto dio a nuestras acciones una cierta estructura, pero también provocaba mucho caos y ruido. Hacíamos acrobacias encima de los bancos. Todos estos episodios de los Evangelios ahora ya no están. Había textos como el Cántico de San Francisco y pasajes de las cartas de San Pablo. También hicimos vestuarios improvisados, pero esas escenas, a excepción de la de María y Judas caminando hacia el sepulcro, ya no existen.

Maja Komorowska, quien más tarde dejó el grupo y por tanto no participó en el estreno, contribuyó de manera sustancial a la escena de las mujeres que caminan hacia el sepulcro. Inicialmente trabajaba con Rena, y el «camino» era un camino de tierra de mi pueblo, Nienadówka, de la época de mi niñez. Las campesinas se lavaban los pies e iban a la iglesia.

Hicimos dos montajes totalmente diferentes de todo el conjunto. Ambos eran bastante lógicos. Era ya razonablemente posible estrenar. Sin embargo, veía todavía muchas cosas falsas, trucos, y no sólo en las acrobacias con los bancos. Era como si tocáramos aquella semilla en el trabajo individual, pero se perdiera en alguna parte durante el montaje.

Tras dos montajes diferentes, sin llegar al estreno, volvimos a empezar casi de cero. Durante casi un mes entero discutimos sobre nuestras asociaciones en relación con algunas escenas –para algunos de mis colegas aquellas eran las más resplandecientes–, discutimos sobre lo que de alguna manera nos llevaba a cada uno, sobre la cuestión del espacio. Habíamos trabajado siempre de manera práctica, sin hablar durante los ensayos y entonces, de repente, estuvimos un mes entero de pura charla. Era como buscar asociaciones personales, según las cuales todo ocurriría hoy en día, en Polonia, dentro del contexto de nuestras vidas.

Fue entonces cuando Ścierański aportó al trabajo muchas asociaciones cruciales. Se podría decir que esa fase de nuestro trabajo fue un análisis –no sólo intelectual, sino más bien asociativo, pero consciente. Cada uno de nosotros tenía en sí mismo una determinación. Yo también lo estaba descubriendo en mí mismo, paso a paso. Pero no quise violentar mi conciencia con el fin de descubrir inmediatamente de qué se trataba. Lo importante es que estuviera ahí. Para ese entonces había tenido que rechazar hacer el espectáculo al menos tres veces. Habíamos hecho ya dos ensayos generales sin estreno. Me decía: no, no, estos son caminos conocidos, trucos, y aquello que más resplandece desaparece en el montaje. Pensaba: existe una necesidad, en ellos y en mí; no importa si todavía no la capto plenamente, no es correcto hacerlo a toda costa. Quizás no haremos nada en absoluto. Sin embargo en cuanto al tiempo que disponíamos y a la programación del teatro, etc., había una gran presión para que estrenáramos. Y, pese a todo, durante casi un mes sólo

hablamos, porque así lo dictaba el orden natural de las cosas. Sólo eso contaba.

En un determinado momento sentí que nuestro trabajo estaba entre lo contemporáneo y lo que hay en el apocalipsis. En el apocalipsis de nuestra época, el apocalipsis de una resaca. Pero estaba también entre los Evangelios y «La leyenda del Gran Inquisidor», entre el Cristo histórico, que sabe quién es, y el Cristo que no sabe que es Él, y a quien quizás sólo le ha sido dado ese nombre, y que quizás no sea Él; ¿entre Judas, aquel que quizás sólo se llama Judas, y Simón Pedro, que podría convertirse en el verdadero Judas? Pero es muy importante subrayar aquí que hacia el final de ese periodo de trabajo lo que se convirtió en el eje fue el redescubrimiento del terreno de la vida cotidiana. Me atrevo a decir «vida cotidiana, contemporaneidad», pese a que estos términos están devaluados. De lo que se trata no es de lo legendario, lo mítico, lo consagrado, lo formado, sino de lo que es real en presencia de la vida. En aquel periodo aparecieron recuerdos muy sinceros, de lo que se podría llamar las vidas cotidianas y reales de mis colegas y la mía; recuerdos que fueron muy útiles.

Utilizábamos aún los objetos, los bancos, pero un día descubrí que la ausencia de bancos era más interesante. La ausencia de todo. Así pues, nos quedamos con una sala vacía, sin bancos. ¿Qué es esta sala? ¿Quizás esta gente bebió un poco y ahora hace todo esto, que ya no es simplemente una broma, un juego, provocaciones entre conocidos, sino que se convierte gradualmente en algo real? ¿Dónde debíamos colocar los focos? Los pusimos en diversos sitios, donde no dieran la impresión de luces de teatro. ¿Cómo debíamos disponer los bancos de los espectadores de modo que, al mismo tiempo, quedaran anulados? Después nos situábamos en diferentes puntos para observarnos entre nosotros y apreciar cuando alguno de nosotros estaba demasiado presente, cuando quedaba demasiado apartado y de que manera la luz afectaba en todo esto. Hubo momentos en los que,

para alguno de nosotros, la sala se convirtió, por ejemplo, en un salón de baile. Para mí, era el ático de *El proceso* de Kafka, donde Joseph K. busca a Lanz, el carpintero. Un día resultó evidente que habíamos encontrado el espacio.

También se descubrió toda esa base de vida real, normal y corriente, esa tierra de la vida cotidiana y de la contemporaneidad, esa presencia de la vida corporal.

Quedaban aún por encontrar varias cosas. En algunos casos nos enfrentamos a grandes dificultades. Por ejemplo, el tema de la ropa, que discutí con Waldemar Krygier. Le mostré fotografías de grupos de personas de clase baja que había conocido por casualidad y juntos buscamos lo que podría haber sido la ropa de alguien a quien llamaran Simón Pedro. También buscamos la ropa del Inocente, que ya no era Cristo. Fue así cómo el Inocente llegó a ir vestido como un hombre ciego: con pantalones y zapatos como si lo hubiera vestido su familia, incluso gafas oscuras, un bastón blanco y el abrigo que llevaba entonces. Pero un ensayo fue suficiente para descartar todo eso porque, claramente, él no es ciego. Se mantuvo el bastón. Siguió siendo el Inocente, sin lugar a dudas, sólo con el abrigo. Un ensayo fue suficiente para crear la posibilidad de descubrir en el vestuario que se había preparado lo que había estado buscando durante semanas en mis discusiones con el escenógrafo. El impulso sin pretensiones del actor dictó inmediatamente lo que simplemente había que eliminar. Enseguida los nombres de los personajes aparecieron también, pero no los papeles en el sentido tradicional. Estos nombres: Lázaro, Juan, Judas, etcétera. Sin embargo, no eran los personajes históricos. En aquel periodo, había todavía dos María Magdalenas, pero después del segundo estreno y de que se reestructurara todo, sólo se mantuvo una.

Empezamos a buscar los textos indispensables. Por ejemplo, el texto de la primera improvisación del sacerdote ortodoxo se conservó, pero en lugar del texto utilizado por el Inocente en los ensayos, encontramos

fragmentos de poemas de T. S. Eliot. Pedí a Cynkutis que buscara en el Libro de Job pasajes que estuvieran vivos para él y que al mismo tiempo mantuvieran la relación con Lázaro, con el cadáver viviente. Pedí a Molik que encontrara en los Evangelios parábolas que se pudieran cortar, mutilar, dejarlas inacabadas, para que sonaran como denuncias, provocaciones. Pedí a Ścierański que buscara en el material de imágenes del Apocalipsis de Juan, no porque él fuera Juan, sino porque todo lo que había aportado como material de la vida era muy «visionario» y por consiguiente «ebrio» y muy corpóreo, y algo de este tipo se encuentra sólo en el Apocalipsis. Además, le gustaba ese texto, así que buscó ahí. Y yo busqué con ellos. Ahora los textos eran necesarios.

Hubo un momento, durante ese mes de análisis, en el cual ya supe que el título debía ser *Apocalypsis cum figuris*. Fue una asociación muy personal. Cualquiera que haya leído *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, podrá entenderlo. Más tarde encontré los grabados de Durero, de los cuales Mann sacó el título para la composición de Leverkühn, y que me dieron la oportunidad de aproximarme a la construcción de algunas «figuraciones». Encontré también algunos textos del Apocalipsis, textos de la resaca y la vida cotidiana, que podíamos utilizar con esas figuraciones. Pero durante los ensayos esto demostró ser un completo fracaso y se abandonó inmediatamente. Pensé: dejémoslo sin la conexión con Durero, casi sin conexión con los textos apocalípticos. Después de todo, este es el apocalipsis de la vida, de lo trivial, por así decirlo. De esta manera, todo pendía de un hilo, todo estaba abierto, se seguía buscando. Hasta el momento en el que, hacia el final del espectáculo, Simón Pedro, ahora el real, habla verdaderamente con Jesús.

En ese periodo trabajé con plena consciencia porque, por un lado, podía sentir claramente aquella semilla viva y, por el otro, podía sentir una perspectiva diferente, autónoma, que nos conducía y a la que no

podíamos traicionar. Además, estaba continuamente presente aquel elemento esencial del trabajo, aquel «Muéstrame tu Hombre», en el cual era evidente que algo nos estaba esperando a lo largo de aquel camino. Por lo tanto pude trabajar con plena conciencia, sin temor a destruir algo. Ahora podía hacer un montaje bien trabajado, eliminar textos de manera lógica, volver a algunas escenas que habían sido dejadas de lado, cortar otras y construir, construir... pero en realidad, de hecho, se trataba de reconstruir, volver a los motivos.

Pero incluso entonces hubo periodos de desesperación, cuando cosas que habían aparecido previamente ahora empezaban a funcionar sólo formalmente. No podía hacerlas revivir. Yo mismo me decía entonces: no puedo. Una vez, por ejemplo, le pedí a Cieślak que guiara un ensayo técnico de ciertas escenas (un trabajo sobre la precisión). Contestó que ya no podía trabajar más, que ya no quedaban más posibilidades. Esto me irritó mucho. Le dije que o no acabaríamos nunca el trabajo o mis colegas tendrían que asumir el peso, la otra cara de lo que llamábamos «coensayos». Cieślak trabajó durante varias semanas. Entonces volví. Pude ya, entonces, restablecer la conexión con ese algo misterioso contenido en la frase «Muéstrame tu Hombre». Era evidente entonces que aquello estaba vivo otra vez, es decir, que no escondía nuestra vida, nuestra existencia, nuestro ser, nuestras experiencias.

En el curso de todo este trabajo aparecieron muchos obstáculos objetivos. Queríamos ofrecer un preestreno antes de marcharnos de gira, para tener un *fait accompli*. Lo hicimos. Después nos fuimos y cuando volvimos surgió el problema de tener una única María Magdalena. Se hizo evidente entonces la necesidad de reestructurarlo todo una vez más. En realidad había dos posibilidades: o simplemente sustituir a la actriz para preservar la estructura existente –pero esto hubiera sido rescatar algo para desmoronarse inmediatamente– o seguir buscando otra coherencia que ya exis-

tía en el corazón del trabajo y que probablemente no habíamos alcanzado aún. Existía todavía otro problema: ¿cómo redescubrir las perspectivas de aquellos roles que no habían aparecido plenamente en el primer estreno? Todo esto provocó muchos cambios y permitió avanzar en muchas cosas, también a nivel dramático.

Presentamos una especie de «ensayos abiertos» o «espectáculos a puerta cerrada». No se trataba todavía del verdadero espectáculo. A nuestro alrededor surgían los problemas del teatro, problemas sin fin. El espectáculo entró en un estado de nerviosismo, con demasiado ruido y gesticulación. Supe entonces que mis colegas debían simplemente, poco a poco, arriesgarse, actuar sin presión, y que en ese momento no se podría conseguir nada sin tranquilidad. Al mismo tiempo tuve la sensación de que simplemente estaban cansados de mí, así que me retiré. Durante un mes entero no vi el espectáculo (que era aún «a puerta cerrada»), no trabajé con los actores. Debo decir que durante todo ese tiempo me quedé en casa, solo, día y noche. Después volví. Entonces observé que ahora se atrevían, aunque todavía con nerviosismo. Pero estaba empezando a vivir, como un organismo.

En ese momento el problema fundamental para todos nosotros era olvidarnos del espectáculo oficial, de los roles; mantener todo esto sólo en cuanto a la organización de uno mismo, de la responsabilidad, y volver a aquel «Muéstrame tu Hombre». Y empezó entonces para este espectáculo un periodo difícil, pero interesante. Podría decirse: hacer la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. No ceder, no fingir, no engañar, no caer en los trucos psicológicos.

Tras mi regreso se llevó a cabo un ensayo decisivo que duró veinticuatro horas. Volvimos a toda una serie de «bosquejos» y motivos que se habían descartado. Es duro incluso imaginárselo. No es como en otros teatros donde algunos actúan en ciertas escenas mientras que los demás pueden descansar en los camerinos. Aquí esto es im-

posible. Fue realmente un trabajo común durante veinticuatro horas. Así que, tras mi retiro y tras este segundo estreno interno (¡veinticuatro horas! ¡sólo para nosotros!), el trabajo se regeneró.

Cuando una cosa de veinticuatro horas se condensa en otra de una hora, da la impresión de una forma muy nítida. Por supuesto, se trata de un problema muy difícil, porque durante una operación de este tipo a menudo algo muere. Se tiene que hacer gradualmente, despacio, en fragmentos pequeños, después desplazar cosas, encontrar nuevas conexiones con la fuente y continuar, poco a poco. Es un trabajo muy laborioso. Durante el mismo, lo más importante es que no se pierda la vida. En esos momentos envidiaba a los directores de cine; tienen la película, pueden cortar. Pero aquí se trata de tejido vivo.

El periodo que siguió fue quizás el más interesante. Para los actores el sentido de estos encuentros era no esconderse, no evitar. Estos ensayos fueron incluso más esenciales que todo el trabajo previo. Para todo el grupo fue un periodo durante el que tocamos algo esencial: la conciencia de que en este espectáculo no existía ninguna posibilidad de esconderse, de engañar, ni siquiera inconscientemente –de que, en otras palabras, nadie podía limitarse simplemente a no molestar. En cada uno de nuestros espectáculos anteriores existía aún esa posibilidad, aunque en un grado mucho menor que en otros teatros, pero todavía existía: en algunos de los roles, en algunas escenas que funcionaban en la estructura como una especie de pantalla premeditada. Pero aquí no es posible. En este espectáculo también hay impulsos fijados y sus desarrollos. Nada, aparte de la honestidad de cada uno, individualmente, podría salvarlo. Desde este punto de vista, *Apocalypsis* es el más difícil de nuestros espectáculos. Es el más desarmado e indefenso, y por este motivo, el más esencial en su totalidad. Siempre al borde del precipicio, siempre preparado para caer, siempre exigiendo honestidad a cada uno. Pero si tan sólo uno de ellos re-

húsa la honestidad, aunque sea por un momento, todo se derrumba.

¿Qué es la expresión? La expresión es el momento en que abres un camino a través de lo desconocido y llegas a conocer. Cuando sigues haciendo lo que ya conoces del todo empieza a estar muerto. Pero cuando se está en el proceso de conocer, cuando se está en el camino hacia el conocimiento, entonces se tiene expresión. La expresión es una recompensa, un regalo de la naturaleza por el trabajo de llegar a conocer. Por ejemplo, hay un fragmento de tu papel que ya conoces, entonces necesitas observarlo para ver dónde queda todavía algún misterio. Los espectadores ya están allí y aparentemente la obra está acabada. Sin embargo, debes buscar para continuar conociendo más allá, porque de lo contrario morirá. Esta es la primera cuestión importante. Si el actor alcanza una culminación, la matará si intenta practicarla. Se debería hacer sólo el ascenso. ¿Y la culminación? Es lo desconocido. Una será parecida a la otra, porque el ascenso es similar.

Si existe algo que se considera ya cercano al ideal –nos ha ocurrido alguna vez– quiere decir que es el momento de dejar el espectáculo. Quiere decir que es perfecto, que está muerto. Todo ha pasado ya a ser conocido. Un espectáculo no puede ser un ideal. Debería ser una búsqueda, un camino hacia el conocimiento. Si ya no hay misterio en ello, si no queda nada por conocer, debe ser abandonado.

He mencionado la renuncia que dictó este trabajo. Incluso en mi interior, dicha renuncia no era consciente. Ni siquiera yo era consciente de ella. Un día, durante la gira después del primer estreno, uno de mis colegas dijo algo positivo sobre mi trabajo, y yo le contesté: «Me sentí perdido tantas veces durante ese tiempo.» Entonces él dijo: «Todo lo que vi, en todo momento, fue la renuncia a fingir.» Renuncia. Creo que éste fue el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum figuris*. La fuente de este trabajo fue la creación de los actores. Pienso que en ninguno de nuestros espectácu-

los la creación del actor había sido tan evidente.

Fueron tres años de lucha. Si durante el trabajo nacía algún conflicto entre el proceso creativo de cualquiera de mis colegas y el orden del conjunto, la estructura, o el orden del montaje, daba siempre la prioridad al proceso. Nunca corté lo que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto. Buscamos obstinadamente a través de «bosquejos», improvisaciones, *études*. De esta manera todo apareció únicamente durante el trabajo, incluso aquello que se puede llamar narración, que por cierto aquí es bastante limitado.

Lo que emergió de todo esto fue una especie de representación de la humanidad, como si estas seis personas representaran el género humano.

Este espectáculo es profundamente contemporáneo pese a que los textos pertenecen a la Biblia, Dostoyevski, Eliot y Weil. En el impacto con el material del espectáculo los textos resuenan con ecos drásticos. Esta situación tiene algo de provocación hacia los temas bíblicos eternos, hacia la historia sagrada, que es la trama narrativa. Pero nosotros simplemente hicimos una extrapolación de nuestras vidas sobre esta tradición, que es como la condensación de la historia de todo el género humano, y es por eso por lo que encajó tan bien. Después de todo, nuestra trama en este contexto resulta totalmente contemporánea, es simplemente la historia de una broma estúpida. Este ensamblaje de un pequeño y miserable apocalipsis es patético, insignificante. Ese idiota ahí. Y, aún así, existe de hecho una referencia a algo más.

¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, fue el espectáculo más personal.

No son necesarias más explicaciones.

*Versión polaca del texto a cargo de Leszek Kolankiewicz, basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados tras el estreno de Apocalypsis cum figuris, en 1969, hacia la época del décimo aniversario*

*sario del nacimiento del Teatro Laboratorio. Publicado por primera vez en italiano, traducido por Carla Pollastrelli, en el programa de la temporada 1984/85 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Italia. Traducción de la versión inglesa de Kris Salata, publicada en la revista TDR el verano de 2008, por Anna Caixach.*

© Copyright (1969/1970), One the Genesis of of Apocalypsis, Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



## El actor santo

*Inês Castel-Branco*



«El actor vuelve a nacer –no sólo como actor sino como hombre– y, con él, yo vuelvo a nacer.»

JERZY GROTOWSKI (1965)

«Grotowski es único», escribía Peter Brook en el prefacio de *Towards a Poor Theatre* (1968), porque desde Stanislavski nadie ha investigado «la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski». Esto lo decía a finales de los años sesenta, cuando el director polaco empezaba a ser conocido en Europa por sus espectáculos impactantes, sagrados y blasfemos a la vez, que dejaban a los espectadores sumergidos en un silencio profundo, incapaces de aplaudir. ¿Se puede aplaudir una liturgia, aunque sea laica? ¿Cómo reaccionar tras haber sido testigo de la crueldad en estado puro, el dolor, el sacrificio, la entrega auténtica de un actor?

Jerzy Grotowski, con su Teatro Laboratorio, sólo dedicó una década (1959-1969)

a la producción de espectáculos. En 1969 manifiesta sus dudas de que se pueda vivir un teatro *litúrgico* en la sociedad contemporánea, desconocedora de los grandes mitos y rituales de la humanidad. En 1970 comunica que ya no necesita espectadores, que quiere ir *más allá* del teatro. Este proceso de desteatralización, de hecho, era consecuencia de lo que Grotowski había denominado *vía negativa* a mediados de los años sesenta. Adoptaba esta expresión directamente del universo religioso: el *sunyata* o vía negativa era, según Nagarjuna, la doctrina de la vacuidad universal, el vaciamiento de uno mismo, el rechazo de las fórmulas verdaderas con el fin de conseguir una actitud expectante y libre.

La vía negativa de Grotowski le lleva a un *teatro pobre* en recursos materiales, que renuncia en gran medida a las mediaciones escénicas: un teatro totalmente centrado en lo esencial, aquel que sucede *entre el espectador y el actor*. En contra de la *cleptomanía artística* de las vanguardias, Grotowski se sitúa en la *retaguardia* teatral: rechaza las grandes salas, las escenografías, los efectos de luz y de sonido, el teatro total que recurre a mecanismos importados de otros ámbitos artísticos, y se dedica a redescubrir los *orígenes arcaicos del teatro*, allí donde las demás artes no pueden entrar.

El actor grotowskiano es, pues, el núcleo de su teatro. Es todo lo que queda en el campo de batalla después de haber eliminado lo que era secundario. El actor experimenta intensamente el camino que le lleva a un estado desarmado de disponibilidad total, de presencia vigilante, de vacuidad pasiva y al mismo tiempo activa, libre e indefensa, totalmente receptiva en lo que pueda surgir a cada instante —una pasividad muy parecida al principio del *wu-wei* o la no-acción del taoísmo. El cuerpo del actor deja entonces de ser visto como un organismo atlético y se convierte en un canal por donde circulan las fuerzas y las energías. No se trata ya de *hacer*, sino de resignarse a *no hacer*; o resistirse a dirigir un proceso estereotipado, y cultivar así una pasividad

interna que le conduzca a un desbloqueo y le permita encontrar, en cada momento, las fuentes internas de la donación y la expresividad (GROTOWSKI, 1965 : 11):

La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. [...] El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no «*se quiere hacer algo*», sino más bien en el que «*uno se resigna a no hacerlo*».

Según Grotowski, el actor tiene que ser *santo*, debe realizar un *sacrificio expiatorio*. No se trata de complacer al espectador o *prostituirse* delante de él, como hace el actor cortesano, sino de sacrificar todo su cuerpo. Este recurso a una terminología religiosa nos invita a comparar el teatro con la experiencia sacrificial: el actor debe ocupar el lugar de la víctima expiatoria que se ofrece públicamente por el bien de la comunidad. Ya Artaud lo definía como una víctima que se quema en la hoguera mientras realiza gestos desesperados en medio de las llamas (ARTAUD, 1938 : 16). Grotowski destaca continuamente este carácter ejemplar del actor delante del espectador: los dos comparten una misma naturaleza humana; pero el actor, a diferencia del espectador, ha sido iniciado anteriormente en la exposición de sus impulsos más íntimos, en la transgresión de los mitos. Cada puesta en escena es una prueba, una pasión, una consumación del sacrificio (BARBA, 1964 : 28):

No hay que malinterpretarme: hablo de «santidad» en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y, a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso, se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo,

y en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.

Los estudiosos del sacrificio lo definen como un banquete común o sacramental, en el que el acto mismo de dar (o darse) permite crear vínculos estrechos con los otros miembros de la comunidad. Van der Leeuw defiende que el don es el que permite que «siga fluyendo la corriente de la vida». (VAN DER LEEUW, 1933 : 340) René Girard habla del *chivo expiatorio*: la comunidad es sustituida por la víctima propiciatoria, y es esta víctima, parecida a todos los otros miembros de la comunidad y al mismo tiempo diferente, la que garantiza la unanimidad, la transposición e inmolación de la violencia (GIRARD, 1972 : 109-111).

Podemos decir que Grotowski tiene una concepción sacrificial del teatro. En el centro de su teatro está indudablemente el actor. Él es la víctima, el chivo expiatorio que asume figuras arquetípicas de la sociedad para transgredir los mitos y confrontarles con el tiempo presente. Sin embargo, ¿esta víctima es destruida? En un sacrificio, la ofrenda o parte de la ofrenda debe ser destrozada o aniquilada, para después volver a nacer de una manera nueva, transformadora, regeneradora –esta es la idea básica de los sacrificios de los dioses, de los cuales el de Dionisio es un ejemplo (MAUS & HUBERT, 1899 : 113-128). Es cierto que los personajes principales que aparecen en las obras del Teatro Laboratorio (Kordian, Fausto, el Príncipe constante, el Oscuro...) conocen de cerca el dolor del rechazo y del martirio, pero esta *muerte* ocurre, principalmente, dentro del ser humano concreto que es el actor. Sin un desnudo interior, una penetración psíquica y una liberación de las resistencias corporales no hay una ofrenda verdadera por su parte. Debe revisarse en cada instante y buscar nuevas técnicas, ya que los mecanismos de auto-revelación no se pueden fijar.

El actor es la víctima humana que canaliza la violencia, esperando que el espectador –a Grotowski no le gusta hablar del público como masa anónima, sino del espectador en singular– se purifique mediante el *acto total*. Habiendo sido iniciado ritualmente, el actor tiene capacidad para penetrar más a fondo en los mecanismos del dolor humano y al mismo tiempo transgredirlos, superarlos. El actor realiza un acto total que Grotowski compara con el acto sexual: se trata de llegar a un clímax que le confiere una especie de armonía interior y paz mental. A semejanza de los místicos, recurre al lenguaje del amor humano para evocar una experiencia inefable: «Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor» (BARBA, 1964 : 32).

Ryszard Cielak, el actor polaco que encarnó *El príncipe constante* (1965), es quien llevó más lejos este proceso psicofísico. Grotowski afirma que su relación con él «llegó a una tal profundidad que a menudo era difícil saber si se trataba de dos seres humanos que trabajaban, o un doble ser humano» (GROTOWSKI, 1992 : 14). Le ayudó a vivir el martirio del príncipe inflexible, el sacrificio del actor que se convierte en víctima. Para hacerlo, y sin que se tratara de construir un personaje, Cielak recurrió a diversas lecturas, entre ellas la del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y a su biografía: descubrió asociaciones personales, concretamente el recuerdo de una experiencia de amor durante la adolescencia. Con este recuerdo, portador de una gran carga de sensualidad y al mismo tiempo de espiritualidad, de plegaria profunda –una *plegaria carnal*, dirá Grotowski–, Cielak se dejó transformar totalmente. En sus manos, Grotowski afirma que era como un animal salvaje que, en un determinado momento, perdió el miedo y pudo confiar (GROTOWSKI, 1992 : 16):

Él ha sabido encontrar la conexión entre el don y el rigor. Cuando ha tenido una

partitura de la obra, ha sido hasta en los detalles más minúsculos. [...] Era el don a algo bastante más alto, que nos sobrepasa, que está bajo nuestro, y también, puede decirse, era el don a su trabajo, o era el don a nuestro trabajo, el don a nosotros dos. [...] Es extremadamente raro estar en presencia de un actor que consigue unir el don y el rigor.

Para Grotowski no se trata de que el actor construya un personaje, que dé vida a un papel, sino que se comprometa con todo su ser, que se vuelva transparente, que exponga su humanidad. El papel es tan sólo un trampolín, un instrumento que permite una autopenetración dolorosa sin la cual no hay creación profunda, contacto con los otros.

El actor debe crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales que, cada vez, generen unas mismas (re)acciones verdaderas: necesita una *partitura*. La partitura es como el lecho de un río, dice Grotowski; es la artificialidad que permite la organicidad, la composición que permite los impulsos, la estructura que permite la espontaneidad. Una estructura bien determinada libera y posibilita el proceso íntimo de cada actor. Entonces sirve para evitar la mecanicidad de la interpretación, ya que no se codifican los resultados sino las condiciones que los originan (el *dónde*, el *qué*). Cuando el actor es capaz de crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales, sabe que cada vez puede volver a hacerlo y tener las mismas (re)acciones verdaderas. No se trata, en definitiva, de reproducir efectos, sino de conectar, cada vez, con las experiencias vividas y entrar en contacto con los otros (BABLET, 1967 : 181):

El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: «dar y tomar». Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida

íntimos, existe siempre este elemento de «dar y tomar». Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite.

Stanislavski había intuido este camino al final de su vida. Se había planteado las mismas preguntas que Grotowski y, de hecho, éste lo consideraba su padre, un padre contra el cual había tenido que rebelarse para encontrar su lugar. El *método de las acciones físicas* de Stanislavski indagaba profundamente en la interioridad del actor –sus procesos psicológicos y mentales– para crear al personaje. El director ruso se preguntaba *qué debe sentir un actor* en determinada circunstancia, pero Grotowski cree que se debe preguntar *qué debe hacer un actor*. Porque las emociones no dependen de la voluntad, mientras que las acciones sí (GROTOWSKI, 1980 ; VASIL'EV, 1999 : 83). Los dos defendían un entrenamiento riguroso e intenso del actor, una competencia física que posibilite la eliminación de los obstáculos y la donación de sí mismo. Sólo cuando, tras un gran esfuerzo, el actor rompe las resistencias mentales, puede empezar a actuar con sinceridad. Grotowski critica todos aquellos grupos de teatro experimental de los sesenta que, en nombre de la espontaneidad, adoptan el camino más fácil, el camino del diletantismo, prescindiendo de todo esfuerzo.

Inicialmente, durante los primeros años del Teatro Laboratorio (1959-1962), Grotowski desarrolla una *técnica positiva*, en la que los ejercicios pretenden equipar al actor con habilidades creativas. Durante los años siguientes se produce un cambio importante que conduce a un gran despojamiento, y la técnica pasa a ser *negativa*: «El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no debe hacer, lo que lo obstaculiza. Debe adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación» (GROTOWSKI, 1967 ; 94). El entrenamiento cuenta con momentos ini-

ciales de silencio y con múltiples ejercicios físicos –un trabajo con los resonadores,<sup>1</sup> la columna y la musculatura, las posturas del hatha yoga o la danza–, ejercicios plásticos –basados en diversos métodos europeos, en asociaciones e impulsos emocionales–, y ejercicios con las máscaras faciales, la voz, la respiración o la abertura de la laringe.

Pero la vía negativa del actor no se podría llevar a cabo si no fuera acompañada por una actitud parecida por parte del director. La relación de Jerzy Grotowski con los actores es muy particular: tras una aparente intolerancia se esconde, de hecho, una inmensa delicadeza. Grotowski quiere vencer todos los bloqueos de los actores, abrir sus resonadores, devolverles la libertad. «Está bien. Si estás cansado, es porque verdaderamente te has entregado. Un gran actor», solía comentar a los participantes de sus talleres.

La voluntad de Grotowski es que el actor se convierta en un instrumento, que se ponga en sus manos y acepte abandonar los clichés y las máscaras superficiales. Entonces él, con una dedicación extrema, lo llevará a superar los límites aparentes de su cuerpo. Le interesa la humanidad del actor, la posibilidad de un encuentro auténtico con él, de una comprensión mutua –y, por extensión, la oportunidad también de comprenderse a sí mismo por medio de otro ser humano. Grotowski no quiere domesticar al actor, enseñarle recetas o hacerle repetir gestos banales o metodológicos. Lo que quiere, en cambio, es colaborar con el actor para poder disfrutar de un gesto de revelación. Como dice Grotowski en un fragmento muy especial, quiere volver *a nacer* con el actor (GROTOWSKI, 1965 : 20):

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro

crecimiento común se convierte en revelación. Ésta no es la instrucción que se ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de «nacimiento doble o compartido» se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él, yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

Recordemos que, según la concepción de Grotowski, el actor santo es la víctima que se ofrece al público en un acto total. En el universo místico y religioso, todo sacrificio personal implica un renacimiento, una conversión, un cambio de vida (la llamada *epistrophé* en griego, *metanoia* en latín). En los sacrificios agrarios o de los dioses se produce la fragmentación de la víctima, necesaria para originar la prosperidad de los campos (MAUS & HUBERT, 1899 : 116).<sup>2</sup> De los restos se reconstruye la totalidad, siendo la víctima la condición de intercambio –el *do ut des*– para conseguir el favor divino. Grotowski parece mencionar este principio de la regeneración sacrificial cuando afirma que, tanto el actor como él mismo (¿convertido en sacrificador?), nacen de nuevo, se transforman interiormente.

Grotowski define la relación entre el actor y el director como un péndulo: el desafío del director es un estímulo para el actor, pero lo que hace éste último es también una respuesta que interpela al director. Se trata de un intercambio esencial en el proceso creativo, de una obra común totalmente subjetiva y pragmática: «Entre el actor y yo se cumplía una especie de íntimo drama. Buscábamos lo que es sinceridad y descubrimiento y que no requiere que nos hablemos. En el fondo esto es posible sólo en presencia del otro. Para mí se volvió posible en presencia del actor en cuanto hombre» (GROTOWSKI, 1980 : 23).

*Apocalypsis cum figures* (1968) obliga a Grotowski a cambiar la manera de trabajar con los actores. La instrucción pasa a ser

sustituida por la expectación, como describe Flaszen un tiempo más adelante: «Él estaba sentado silenciosamente, esperando, hora tras hora. Se trataba de un gran cambio, porque previamente había sido realmente un dictador. En ese momento no existe más teatro, porque el teatro de alguna manera necesita dictadura, manipulación» (FORSYTHE, 1978 : 91). De hecho, Grotowski se había ido alejando progresivamente de la imagen típica de un director, de una compañía de teatro, de una obra dramática. Su autoritarismo inicial había dado paso a un silencio expectante ante el actor, a una actitud parecida a la de los maestros orientales. Del actor al actuante, del espectador al testigo, del director al *teacher* del *performer*.

## Referencias bibliográficas

- ARTAUD, Antonin (1938): «Prefacio: El teatro y la cultura», en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001 (1a ed. francesa: 1938), pp. 9-16.
- BABLET, Denis (1967): «La técnica del actor», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp. 174-184.
- BARBA, Eugenio (1964): «El nuevo testamento del teatro», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 21-48.
- FORSYTHE, Eric (1978): «Conversations with Ludwik Flaszen», citado por Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1987.
- GIRARD, René (1972): «IV. La génesis de los mitos y de los rituales», en *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995 (1a ed. francesa: 1972), pp. 97-126.
- GROTOWSKI, Jerzy (1965): «Hacia un teatro pobre», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp- 9-20.
- (1967): «El entrenamiento del actor (1959-1962)», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 94-138.
- (1980): «Respuesta a Stanislavski» en *Máscara*, núm. 11-12 (1993) (editorial y ciudad) pp.18-26.
- (1990): «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (encuentro *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XII/1990), en AUTORES DIVERSOS, *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, obra colectiva realizada bajo la dirección de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 1992, pp.13-21.
- MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri (1899): «V. El sacrifici del déu», en *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Barcelona: Icaria, 1995 (1a ed. francesa: 1899), pp. 113-128.
- VAN DER LEEUW, Gerardus (1933): «50. Sacrificio», en *Fenomenología de la religión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964 (1a ed. alemana: 1933), pp. 335-346.
- VASIL'EV, Anatolij (1999): «Cronaca del quattordici», en *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, 3), a cargo de Antonio Attisani y Mario Biagini, Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 75-96.

## Notas

1. Los resonadores son uno de los grandes descubrimientos técnicos de Grotowski, a los cuales atribuye la función de comprimir la columna de aire y amplificar así la conducción del sonido. Los define en diversos puntos del cuerpo, por la impresión que le produce al actor de activarse físicamente cuando habla con esa parte concreta del cuerpo (la cabeza, el pecho, la nariz, el abdomen, etc.).
2. También en los Evangelios Jesucristo le dice a Nicodemo que necesita «nacer de nuevo» o «nacer de arriba», según las traducciones del griego (Jn 3, 1-8).

## Hacia el actor no-(re)representativo. De Grotowski a Richards

Kris Salata

Aquí debes *hacer* con tu ser, tal como eres, tal como naciste, con tu vida entera, tus sueños, necesidades –hacer con todo tu ser.

JERZY GROTOWSKI (1979)

¿Qué significa no esconderse de otra persona? ¿No ocultarse o esconderse de otra persona? ¿No interpretar a otra persona? ¿Revelarse a sí mismo? ¿Desarmarse ante otra persona y avanzar de esta manera?<sup>1</sup>

JERZY GROTOWSKI (1972b)

Una vez Jerzy Grotowski fue un creador de signos. Durante el periodo en el que realizaba producciones teatrales, compuso estructuras semióticas densas con numerosas capas de significado usando muy pocos recursos teatrales.<sup>2</sup> En la escena de Grotowski,<sup>3</sup> se articulaban los signos claramente, separados entre sí por síncopas, contrastes y desplazamientos, y ejecutados con gran rapidez, eficacia y velocidad, lo que permitiría crear un texto performativo sintagmático, o más concretamente, múltiples textos emitidos de forma simultánea en una suerte de palimpsesto. Esta condensada interacción de signos creaba una resonancia paradigmática en la que la multitud de significados se descubría simultáneamente. Kostanty Puzyna, crítico y erudito, lo veía así (1999 : 167–68):<sup>4</sup>

[En *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski] multiplica y provoca una colisión de significados: la cara del actor expresa algo distinto al gesto simultáneo de su mano, y a esto se le suma algo distinto aportado por la reacción del adversario; hay amenaza en la voz, una luz alegre en los ojos y dolor en el espasmo del cuerpo. La expresión impresiona por su virtuosidad, cada signo brilla

con precisión, pero todo se aglomera, desaparece, huye. La mitad de estas cosas las registramos simplemente con una visión periférica. Caen dentro de nuestra conciencia, pero para poder describirlas con detalle será necesario ver cada escena una y otra vez, y dedicarles un par de columnas de tinta, como haríamos para analizar un buen poema.

Con este enfoque, Grotowski inutiliza un distanciado segundo nivel de lectura del espectáculo y su(s) narración(es), obligando al espectador a afrontar la densidad del trabajo en su totalidad, en un tipo de acontecimiento que, más que un texto que despliega su narración y «se entrega» en sí mismo al lector, es como un hecho *testimoniado*. Para Grotowski, el creador primordial de signos siempre fue el actor, un artesano de la articulación capaz de involucrarse simultáneamente en un denso y complejo proceso de creación de significados y en el proceso creativo vivo en el que se arraiga la partitura, mientras se enfrenta, continuamente, a la concreción del «aquí y ahora». Grotowski dirigía un teatro de acción literal: sus actores *hacían* en relación con sus propias vidas y en confrontación con el acontecimiento del acto performativo. Grotowski creaba una situación teatral rica (personajes, una historia, narraciones) que no funcionaban solamente a través de la ilusión. El atrezzo consistía en objetos reales; en *Apocalypsis cum figuris*<sup>5</sup> incluía un cuchillo, velas, una barra de pan y un cubo de agua en un suelo de madera con quemaduras de velas utilizadas en funciones anteriores. «Superarse a sí mismo» y «lograr una densidad de signos prácticamente inhumana» (GROTOWSKI 1979 : 139), el actor no se escondía, sino que exponía su trabajo como creador de signos (de forma presentacional), o bien ofrecía sus acciones orgánicas para que el director las uniera con puntos de sutura en una partitura escénica.

En el periodo del Teatro de las Producciones, cuando todavía presentaba trabajos

teatrales, Grotowski llevó a cabo una investigación en tres áreas distintas. En primer lugar estaba la investigación de nuevas posibilidades en la relación entre el actor y el espectador, con sus experimentos espaciales atrevidos –bien documentados y a menudo reconocidos como una de las contribuciones más importantes de Grotowski a la vanguardia. Tal vez sea por la persistencia de la evidencia del material –películas, fotografías, programas, textos, atrezzo y dibujos de las escenografías de *Kordian* (1962), *Dziady* (Los ancestros de Eva; 1961), *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La trágica historia del Doctor Fausto; 1963) y *Książę Niezłomny* (El príncipe constante; 1965)– a pesar de sus limitaciones, que los teóricos teatrales siguen centrados en este periodo, este aspecto particular del Teatro Laboratorio de Grotowski y esta perspectiva del trabajo de Grotowski. Grotowski se alejó de la cuestión sobre la relación actor/espectador, dándose cuenta de que la interacción y la colaboración con los espectadores «normalmente caía en estereotipos» (1979 : 139).

La segunda área de investigación de Grotowski era el arte del actor como creador de signos, que culminó con *Akropolis*. Después de *Akropolis*, Grotowski desplazó su interés del signo teatral a la autorevelación del actor, un cambio que empezó con *La trágica historia del Doctor Fausto* y que maduró en *Apocalypsis* a medida que Grotowski se dirigía hacia su salida de la creación de producciones (GROTOWSKI 1979 : 139):

Llegó entonces el momento en que se hizo evidente que lo importante no era el signo, sino lo que llamamos «síntoma». Es a través de los signos que la vida humana se revela –cómo es el hombre y lo que hace. Si miramos a alguien, lo que primero vemos es una suerte de acto preparado, preprogramado, y esto es lo que nos recuerda los signos. A veces podemos tener la sensación de que detrás de todo esto se esconde algo real. Resulta difícil decir por qué. Pero al estudiar esta cuestión de cerca, se descu-

bren los síntomas de un proceso orgánico. Es una verdad antigua. Descubrimos verdades antiguas a lo largo de toda nuestra vida.

Así, en la segunda fase, apareció el actor-como-hombre (*Człowiek-aktor*).<sup>6</sup> Y, simultáneamente, el espectador-como-hombre. No el público, no alguien sin identificar, sino un ser humano, cada uno distinto, cada uno con su propia vida. Podríamos decir que nuestra investigación en los años 60, a pesar de ser técnica en muchos aspectos, se centró en esencialmente en el Hombre (*Człowiek*). Ya trabajábamos en el *hacer*. Presentamos *La trágica historia del Doctor Fausto*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*.

En la partitura del actor, Grotowski desvió su interés del signo como símbolo al síntoma. Dio preferencia a la dimensión real de la obra por encima de la dramática y a la búsqueda de la vida orgánica que esta dimensión real revela. En este cambio, que también se puede describir como un desplazamiento de la obra simbólica a la obra *sintomática*, Grotowski otorgaba preferencia a los significantes naturales, esto es, los que están *causados* por el significado (como el humo causado por el fuego).

La salida de Grotowski de las producciones debe entenderse como una crisis de la noción de director concebida tradicionalmente, al que veía como usurpador del encuentro entre actor y espectador.<sup>7</sup> En *Apocalypsis*, así como en *Fausto* y *El príncipe constante*, el actor salía a encontrarse con el espectador no como un creador de signos, sino como una persona que, a través del acto performativo, renuncia a su papel y manifiesta «algo real» en sí mismo. Así, a pesar de haber sido posible a través del acto performativo, este encuentro tan sólo podía producirse en y a través de la renuncia a (re) presentar. En resumen, la salida de Grotowski de las producciones supone un paso más allá de la semiosis.

Esta salida marcó el cambio del signo al síntoma, de la interpretación a la acción, de la recepción mediada a la directa, y final-

mente de las producciones al trabajo sin público. Para Grotowski, se trató de un cambio gradual, que culminó durante el largo y doloroso proceso de trabajo de *Apocalypse*. De la solidez y el arte de *Akropolis*, Grotowski llevó el trabajo a su máxima fragilidad a través del *hacer* y de revelar a *aquél que hace*. Cuando, transcurridos unos años (tras numerosas fases de investigación) Thomas Richards llegó de aprendizaje al Workcenter de Pontedera, Italia, trabajó tanto como líder del grupo bajo la intensa supervisión de Grotowski, que en muchos aspectos continuaba la exploración práctica originada en *Apocalypse*,<sup>8</sup> como sobre sí mismo.

### Destruyendo lo simbólico en *Apocalypse cum figuris*

En su breve artículo «Grotowski: Niszczyciel Znaków» (Grotowski: el destructor de signos), la erudita polaca Seweryna Wysłouch comenta que en *Apocalypse*, Grotowski «mata» símbolos, signos y convenciones que median los encuentros diarios de la humanidad con lo sagrado (1971 : 130-31).

La observación de Wysłouch confirma la autodescripción del Teatro Laboratorio sobre su trabajo como «ritos llenos de brujería y blasfemia». Este verso del poema dramático de Adam Mickiewicz de 1832, *Dziady*, se convirtió en el lema de la compañía.<sup>9</sup>

Por ejemplo, el acto de ablución que se representa en la Iglesia a través del rociamiento de unas gotas de agua en las manos del sacerdote era simultáneamente destruido y ofrecido (como acto) en las presentaciones de *Apocalypse* cuando María Magdalena saltaba dentro de un cubo lleno de agua y se lavaba los pies con brío, salpicando a su alrededor. De forma parecida, compartir simbólicamente el cuerpo de Cristo y beber su sangre se convirtieron, en *Apocalypse*, en un «festín caníbal» provocador, con los actores «mordiéndolo» el cuerpo del Inocente. En otro momento, el tratamiento

del texto «En verdad, en verdad os digo: Si no coméis la carne del Hijo del Hombre, y bebéis su sangre [...] porque mi cuerpo es carne ciertamente y mi sangre es ciertamente una bebida» aportó el tema de la sexualidad virgen en escena (KUMIEGA, 1987 : 241):

Juan se introduce una mano ahuecada en la parte delantera de los tejanos y su cuerpo se agita espasmódicamente. Al retirarla, se la lleva a los labios, reverente, y se la chupa ruidosamente. María Magdalena mira la escena fijamente, con una mezcla de fascinación y repulsión. Juan repite la acción, ofreciendo esta vez su mano a María Magdalena. Ella la coge con glotonería entre sus manos y la chupa.

En estos «actos blasfemos», Grotowski revela el anhelo por aquello real que subyace al signo, y a la vez trata de conseguir —con crueldad artaudiana— la restauración de lo sagrado que se ha perdido en la representación.

Hay algo cruelmente sincero en lo que Lloyd Richards evidenció a su hijo Thomas: que las ceremonias eclesíásticas a menudo se componen de una mala interpretación. Se trata de una observación a la que Thomas se refiere a veces con una sonrisa. Considero que esta afirmación es importante porque indica que los rituales litúrgicos, en ciertos momentos, pueden mostrarse como un acto performativo inefectivo para artistas de teatro competentes. Los gestos simbólicos y el atrezo, sin el acto creíble, no tienen el efecto reoriginador deseado del ritual.<sup>10</sup>

La Iglesia Católica polaca no apreció la blasfemia de Grotowski en *Apocalypse*, por decirlo con suavidad. En un sermón muy divulgado, el cardenal Wyszyński calificó de «obsenidad» una de las producciones teatrales más célebres del siglo xx (OSIŃSKI, 2003 : 456), una reacción que tan sólo demuestra que Grotowski era capaz de conmocionar. Con todo, lo que queda por responder es: ¿qué consigue la blasfemia a través del impacto? En el contexto

del ritual, ¿qué entendemos realmente como «buen teatro» y «buena interpretación», y cómo se relaciona con la eficacia del ritual? Además, ¿cuál es la recompensa en esta «destrucción de lo simbólico» a través de la conmoción?

Para responder a estas preguntas es preciso analizar las diferencias entre reproducción, reconstrucción y reoriginación en términos de mediación y representación. El factor clave, y lo que diferencia estos tres términos entre sí y de lo sagrado, es su relación con el acto. De un modo muy básico, podemos definir reoriginación como el acto de volver a la fuente original; reconstrucción como un intento de restaurar el acto de la reoriginación, con alguna conexión clave con la fuente perdida; y reproducción como una repetición mecánica de la parte del acto registrado en lo simbólico, donde se encuentran la mediación y la representación. La diferencia entre estos tres conceptos está marcada por su grado de deterioro en el que el aspecto no simbólico del acto va desapareciendo gradualmente, separando así el significante de lo sagrado. La «reoriginación» de Grotowski apunta hacia el símbolo y su función metafórica para enfrentarse directamente a lo sagrado. La sustitución aparentemente trivial de unas gotas de agua por todo un cubo, en el acto de la actriz, hace algo más en este caso particular que dominar y destruir el gesto simbólico del sacerdote, y más que restaurar la fuerza original de la metáfora de lavarse. La sustitución muestra el límite de toda representación como acto de sublimación. Finalmente, uno debe afrontar el hecho de que ninguna cantidad de significante podrá jamás reemplazar el significado, aunque el cubo «funcione». «Funciona» a través de la calidad y sinceridad del acto de la actriz que destruye su función simbólica, dejando a los espectadores sin un objeto mediador de la su confrontación con lo sagrado. La blasfemia, dirigida en contra del significante religioso, pero no exclusiva de la visión religiosa del mundo, conmociona, porque revela la representación como representa-

ción, y obliga así al Hombre a afrontar cara a cara lo representado. La blasfemia hace temblar los cimientos de la inversión psicológica, elimina el sentido de orden, progreso e historia en la relación con lo sagrado, y confronta al Hombre con el vacío, en el que los miedos elementales reaparecen como parte de la existencia. En *Apocalypsis*, la confrontación con lo sagrado cataliza la eficacia del acto performativo.

Con esta destrucción del símbolo, Grotowski volvió a hacer realidad el mito en la inmediatez de la realidad material como «hecho» que sucede entre actores y espectadores. La premisa de *Apocalypsis* abraza un juego, o mejor dicho, una broma grosera en una fiesta con mucho alcohol, en la que el Inocente se convierte en «el Elegido» (KUMIEGA, 1987 : 244):

Simón Pedro vuelve con la determinación de arrodillarse ante el pan, nuevamente, y le dice al Inocente, con una sonrisa astuta: «Naciste en Nazaret.» Todos sonríen al Inocente. «Eres el Salvador.» Empiezan a reír. «Por ellos moriste en la cruz.» Las risas se convierten en carcajadas y el Inocente les sonrío tímidamente y con inocencia. «Eres Dios.» Y a continuación se dirige a Judas: «Tú eres Judas...» y volviéndose hacia la chica que grita de forma incontrolable: «María Magdalena».

Sin zapatos, con un abrigo negro que le está grande, con un bastón blanco,<sup>11</sup> el Inocente podría ser una mezcla entre el tonto del pueblo y el vidente: perfecto para meterse con él y reírse de él, pero suficientemente misterioso y peligroso como para dar al juego la tensión necesaria. El tema bíblico se expone como un hecho humano concreto. Grotowski situaba a menudo el arquetipo de este papel en el concepto ortodoxo oriental de *yurodivi*, un santo loco que interpretaba su papel por amor a Cristo, una forma peculiar de ascetismo y locura santa. El *yurodivi* es un vagabundo excéntrico que finge estar loco, caminando medio desnudo y hablando con acertijos. Tras renunciar a todas las normas de la de-

encia, el *yurodivi* se convierte a sí mismo en un espectáculo social conflictivo. Con todo, algunos ven el *yurodivi* como el mensajero de Dios; los pecadores le ven como un loco y una fuente de diversión, y reaccionan violentamente contra su ofensiva forma de crítica social, golpeándole y ahuyentándole (KOBETS 1998 : 305). En tanto que fenómeno, el *yurodivi* se dirige hacia la revitalización o la restauración de la conexión directa con lo divino desestabilizando la estructura establecida de representación, esto es, la institución que media entre la existencia cotidiana y la divina, haciendo soportable esta última a través de un sistema de códigos y símbolos que simplemente separan la humanidad del significado. Percibida como insoportable y como violación de los códigos, la confrontación con un *yurodivi* suscita reacciones violentas y a menudo actos de crueldad. La violencia en contra del modesto sacrificio del *yurodivi* no es una representación, sino una reaparición del evento al que se hace referencia en la historia bíblica; aparece de forma espontánea y sin orden, a diferencia de los rituales o las representaciones de la Pasión, reguladas por las normas sociales. A pesar de tratarse (de forma localizada) de una institución en sí mismo –tiene, después de todo, su nombre y tradición– el *yurodivi* es un hecho insoportable, una chispa de la conexión con lo sagrado, evidencia –más que ilustración– de una verdad divina. Los confrontados con el *yurodivi* no son simples espectadores sino participantes y testigos.

Como el *yurodivi*, *Apocalypsis* avanza en contra del teatro, siendo una mediadora entre el actor y el espectador, y convirtiéndolos respectivamente en el que hace y el que lo presencia. Este cambio pone en primer plano los términos que Grotowski adoptó en su último trabajo: «actuante» y «testigo». Los espectadores de *Apocalypsis* no se comportaban como tales. No aplaudían y a menudo no abandonaban la sala inmediatamente después de que terminara la presentación; en lugar de esto, permanecían sentados, en absoluto silencio. Algunos

se quedaban así durante mucho rato; otros compartían y se comían el pan que había quedado por el suelo.<sup>12</sup> Como consecuencia del evento y de su transgresión contra la ilusión –y por lo tanto de su desafío a la institución del teatro– elegían actuar de manera contraria al comportamiento convencional del teatro.

La intolerancia de Grotowski ante la hipocresía a menudo oculta bajo términos como «tradición» o «tesoro cultural» se mencionaba con frecuencia en sus discursos de aquella época, en su «Respuesta a Stanislawski» incluido en este volumen, por ejemplo (GROTOWSKI, [1969] 2008a: 32-33):

Pienso que el teatro debería tratarse como una casa que ya ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es indispensable. [...] Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad.

Para reconectar con la necesidad arquetípica del teatro –si es que tal necesidad existe– Grotowski definía el teatro de la forma más básica como un acontecimiento entre espectador y actor en el que la verdad humana, difícil de percibir de otra forma, se convierte en accesible. Él buscaba al hombre revelado (*człowiek*) en el actor mismo, convirtiendo el acontecimiento teatral en un acto de confesión (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 41):

[...] El actor debería rehusar *hacer* desde su personalidad conocida por los demás: elaborada, calculada, preparada para los demás como una máscara. Por cierto, a menudo no se trata de una sola personalidad, sino de dos, tres, cuatro... por lo que he podido descubrir. Es por eso que el actor debería buscar aquello que –como Teófilo de Antioquía– llamo «su Hombre [Człowiek]»: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

El deseo manifestado por el obispo de Antioquía de *mostrar* y *ver* es análogo al

interés de Grotowski de ver al actor «revelarse a sí mismo, no interpretar a otra persona, no ocultarse de otra persona» (GROTOWSKI, 1972b). Estos temas son clave en el trabajo esencial de Grotowski y en su legado. Si miramos de cerca la sorprendente frase de Teófilo de Antioquía en su contexto, vemos que expresa la dimensión del acto performativo y del hecho de ser espectador que se revela en *Apocalypsis*, y que se transforma, subsiguientemente, en el Arte como Vehículo, en hacer y ser testigo (en ROBERTS Y DONALDSON, 1994):

Pero si dices «Muéstrame tu Dios», respondería «Muéstrame a ti mismo y te mostraré mi Dios». Muestra, entonces, que los ojos de tu alma son capaces de ver y que las orejas de tu corazón son capaces de oír; ya que quienes miran con los ojos del cuerpo tan sólo perciben objetos terrenales y lo que concierne a esta vida, y discriminan a su vez entre cosas distintas, sean claras u oscuras, blancas o negras, deformadas o bonitas, bien proporcionadas y simétricas o desproporcionadas y descompensadas, o monstruosas y mutiladas; y así también, a través del sentido del oído, discriminamos sonidos tanto agudos como profundos o dulces; lo mismo sucede con los ojos del alma y las orejas del corazón: a través de ellas somos capaces de contemplar a Dios.

Las frases «ojos del alma» y «orejas del corazón» podrían ser dichas por el héroe romántico de *Dziady* de Mickiewicz, el poeta que profiere sus cantos con el alma. Los pensamientos de Teófilo sobre «el Hombre completo» y el mostrar y ver directos, sin órganos, que borran la distancia entre Dios y el Hombre –tal vez una primera articulación del concepto del cuerpo sin órganos de Artaud– se corresponde con la idea de Grotowski de la percepción directa del Hombre que, dejando caer el velo de la representación y de la autopresentación, pasa a ser completo (GROTOWSKI, 1979 : 140):

¿Qué hay de la percepción? Se trata de una liberación del Hombre [*Człowiek*] y del mundo en el que entra, cual pájaro que entra en el aire. Entonces los ojos ven, las orejas oyen como si fuera la primera vez, todo es nuevo y por primera vez. Mirar como un pájaro, no como la idea de un pájaro. Un pájaro, y no la idea de lo que se ve. La idea está más lejos. A su alrededor está el mundo, pero el hombre no lo ve. Todo está oculto para él. ¿Cómo podemos revelar el mundo? Hay encuentros que comprenden lo vivo y orgánico. Las personas abandonan las máscaras, los roles, y vuelven a *ser con el otro*. Entran en el mundo como un pájaro entra en el espacio.

Grotowski siguió su deseo de ver como un pájaro –ver con el corazón y ver lo invisible– en las fases consecutivas de su investigación: en los proyectos parateatrales con participantes activos; en el Teatro de las Fuentes a través de la búsqueda de formas y técnicas en diversas tradiciones de prácticas físicas y tangibles que pueden llevar a alguien a «empezar a buscar lo que el ser humano puede hacer con su propia soledad» (1995 : 120); y en la búsqueda del Drama Objetivo a través de la utilización del arte del teatro como medio para acercarse a las técnicas performativas tradicionales.

Al término de esta amplia trayectoria de investigación, Grotowski volvió a optar por centrarse en un pequeño grupo de artistas performativos con el que pudo trabajar en una relación a largo plazo. En el Workcenter de Pontedera donde se estableció en 1986, se centró en lo que consideraba la calidad *esencial* que emergía en el trabajo y a la que llamó «verticalidad». En aquel momento perseguía también la posibilidad de continuar esta búsqueda y encontró la respuesta en Thomas Richards. Grotowski dedicó los últimos trece años de su vida a la verticalidad y al proceso de transmisión entendido como en las prácticas de iniciación tradicionales. En su ensayo «De la compañía teatral al Arte como Vehículo», publicado en el libro de Richards *Trabajar*

con Grotowski sobre las acciones físicas, Grotowski trata de explicar el significado que se esconde tras ese término (1995 : 125):

Verticalidad; el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (ligadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos toscó –un «nivel cotidiano», en cierto modo– a un nivel de energía más sutil o incluso hacia una *higher connection*. Llegados a este punto, no sería justo añadir más. Indico simplemente el pasaje, la dirección. Allí, hay otro pasaje también: si uno se acerca a la *higher connection* –esto significa, cuando hablamos en términos de energía, si uno se acerca a una energía mucho más sutil– aparece entonces también la cuestión del descenso, llevando a la vez esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, que está vinculada a la «densidad» del cuerpo.

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza; todo debería mantener su ubicación natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, lo que está «por debajo de nuestros pies» y lo que está «por encima de la cabeza». Todo como una línea vertical, y esta verticalidad debería mantenerse tensada entre la organicidad y *the awareness*. *The awareness* quiere decir a la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

En sus conferencias de 1997 en el Collège de France, Grotowski expuso simple y claramente que lo que buscaba en el Hombre lo hacía a través de la artesanía: «Soy un artesano en el campo del comportamiento humano en condiciones metacotidianas» (en OSIŃSKI, 1998 : 222). Utilizando las herramientas del arte del actor, Grotowski llevó a cabo una investigación sobre el «estar con el otro» a través de la obra performativa. Sin embargo, resulta crucial recordar que la forma exterior de la obra servía de medio necesario, pero en última instancia secundario, para el objetivo de ver con el propio corazón, ver lo invisible, o ver, en

palabras de Derrida, «a primera vista lo que no se deja ver» (1994 : 149), lo que yo llamo «teatro interior».

El Arte como Vehículo crea una gran confusión en quienes no están dispuestos o no son capaces de abandonar las formas teatrales convencionales sobre la mirada y la lectura de un espectáculo. Numerosos testigos –incluso yo, en mi primer encuentro con *Action* (la obra del Workcenter dirigida por Richards des de 1994)– no pueden dejar de lado su apego al teatro exterior y siguen preocupados por leer e interpretar los signos teatrales.

*Apocalypsis* era todavía, fundamentalmente, un trabajo de creación de signos. Tomando como base veinticuatro horas de material desarrollado con los actores, Grotowski seleccionó y compuso una pieza de significación densa de una hora, creada tomando en cuenta al espectador. Pero supuso también un paso fuera del teatro y dentro de la investigación de lo que apareció años después, finalmente desarrollada en el Arte como Vehículo. Directa, literal, factual, blasfema y transgresora, *Apocalypsis* era en sí misma un acto del *yurodivi*, y por consiguiente no simplemente presentado sino *hecho*. Al hacer (en oposición a presentar) los Evangelios (ver ATTISANI, 2008), Grotowski y sus actores trataron temas bíblicos como pretexto de un trabajo en el que las pasiones, los deseos y las necesidades dejaban a la vista las capas dramáticas, teatrales y humanas de la interpretación de los papeles. Tan sólo cuando la partitura del actor quedaba totalmente descubierta, Grotowski introducía el texto –una composición de fragmentos de los Evangelios, T. S. Eliot, Simone Weil y Dostoyevski– que los actores entretejían dentro de sus partituras de *Apocalypsis*.<sup>13</sup> Desprovistas de interpretación pero llevadas por el acto, las palabras se alienaban de su contexto literario y las encarnaba el actor a través de la partitura, y esto sucedía de forma simultánea.

El distanciamiento de Grotowski de las producciones después de *Apocalypsis* debe entenderse como una nueva desestabiliza-

ción de la representación y como un paso hacia la unión en una totalidad del ser fragmentado del Hombre posmoderno (un movimiento que «reúne», en el sentido heideggeriano de reactivación de actos elementales como cuidar, dar, habitar) (GROTOWSKI, 1972a : 37):

En efecto, sería difícil discutir si el pan es o no es un símbolo en *Apocalypsis*. El pan es algo que está vivo, el pan es un cuerpo. Es un hijo. Este significado se ha asimilado no como símbolo sino como algo escrito en nosotros. ¿Sólo en nosotros? Se escribió en nuestros padres. Ésta es una asociación real, y no a nivel intelectual.

Grotowski intenta restaurar la función de lo que yace enterrado en el lenguaje, objeto y símbolo incorpóreo. Como un «cuerpo», como un «hijo», el pan se recoge (en relación a Heidegger) como pan y a la vez reúne –o fusiona– al Hombre con la humanidad. Puede analizarse la fusión que persigue Grotowski como la que se produce en un principio entre el significante y el significado, pero que finalmente se produce de forma directa entre significados. Redescubrir el pan como pan –y simultáneamente como corporalidad y sagrado colectivo– significa *hacer con todo el ser y abolir*, por consiguiente, la representación.

No podemos renunciar simplemente a crear signos; inmersos en el orden simbólico, somos todos creadores de signos y descifradores de signos, compositores y ejecutores de nuestras continuas narraciones en la vida cotidiana. El poder de significación de estas narraciones funciona junto a los arquetipos culturales, obedece a leyes de causalidad y se recarga a partir del deseo de la certeza (que en términos freudianos es el impulso de muerte). El amo narrador presente en nosotros actualiza la historia constantemente, traba finales abiertos y reconfigura el argumento en un intento de mantenerse al cargo.

Se vuelve inevitable crear o leer signos en el escenario, pero uno puede luchar contra su control. El acercamiento inicial de Gro-

towski, que podemos llamar «vía exterior», lo llevó por una continua exposición y destrucción de la creación de signos (por ejemplo, significados densos, blasfemia y/o literalidad) y, a través de la artesanía del actor, hacia la incapacitación de la recepción mediada. Este acercamiento emplaza el significado del espectáculo en la recepción del espectador, que produce, consiguientemente, el significado. Finalmente, Grotowski enfocó su interés hacia a una vía interior o vía del actuante, en la que el acto performativo sirve fundamentalmente para el trabajo interior del *performer*, convirtiéndose así en una composición de acciones-vehículos orgánicos justificados de forma lógica en el marco del trabajo creativo del actuante. El cambio de una vía «exterior» a una vía «interior» se hace evidente en *Apocalypsis*, pero no tan sólo aquí.

Siguiendo la vía exterior se descubren las tentativas del signo por sustituir al referente, es decir, el elemento factual en el mundo. Dicho de otra forma, se expone la sustitución como sustitución –se destruye la representación mientras se utiliza su medio. Éste era el enfoque de Tadeusz Kantor en su Teatro de la Muerte, donde aceptaba la aparente prevalencia de la ilusión sólo para «destruirla sin fin» (en POREBSKI, 1997 : 151).<sup>14</sup> La continua destrucción de la ilusión, de las máscaras humanas y otros elementos del organismo de la mediación, situó al teatro en contra de sí mismo. Así, tanto Kantor como Grotowski estaban interesados en la exposición y la destrucción de la teatralidad. Mientras que Kantor exploró los límites del teatro exterior, Grotowski terminó por renunciar al exterior para dirigirse hacia el teatro interior. Sin embargo, en sus movimientos extremos, ambos buscaban al Hombre no mediado.

Construida en la naturaleza de lo simbólico, la pérdida que comporta la representación se adentra en la costumbre social e individual acorde con la ley de la entropía. Tanto la representación como las costumbres forman parte del organismo de la mediación. Es en la representación, con su

poder mediador y su aplicación repetitiva, donde lo sagrado encuentra y preserva su institución. En el corazón mismo de esta institución se encuentra el acto de la significación, o *figuración*, que tiene por función ofrecer un sustituto simbólico (un nombre) para aquello a lo que nos referimos con un adjetivo, como «santo» o «sagrado». La blasfemia elimina el elemento figurativo (como en *Apocalypsis cum figuris*) del fenómeno de lo sagrado y lo obliga a ascender desde la forma del lenguaje al ámbito de la vida tangible. Dicho de otra forma, lo sagrado se desplaza del ámbito social a un relato concreto de un individuo confrontado consigo mismo. La blasfemia es un acto de valor en tanto que brinda al individuo una confrontación directa con el Significado divino, eliminando la mediación, su poder, sus reglas y los encantos esclavizantes de la seguridad. Elimina al Otro como organismo de la relación Yo-lo sagrado en mí.

### El Yo-Tú no mediado

El conflicto dramático principal de *Apocalypsis* se sitúa entre lo sagrado mediado y el Hombre que anhela una experiencia directa. Con el término «sagrado» me refiero a la posibilidad tangible que existe en un ser humano cuando se encuentra ante otro y cuando, como decía Teófilo de Antioquia, un *mostrarse* y *ver* directos revelan al Hombre, o cuando éstos revelan al Hombre y a Dios de forma simultánea y directa. Cualquier cosa que no sea así de directa constituye una mediación, o aquel tercero que «en lo más profundo del corazón de mi propia identidad, [...] nueve los hilos» (LACAN, 2006 : 436). Puesto que Dios, y en particular Dios-humano ya como una mediación entre el Hombre y lo sagrado (DE-RRIDA, 1978 : 243), es también mediado por la Palabra dada por las escrituras al principio de la Narración y como simiente en el vientre de María. Así, Dios está doblemente mediado como significante y a

través de la narración. La acción del *yuro-divi*, como en *Apocalypsis*, alinea al Hombre con la narración en una búsqueda de lo divino directamente presente en la experiencia humana de la vida.

La imposibilidad de vivir en lo sagrado y la caída entrópica simultánea de la representación en el significante como una simple representación de sí misma, podría, en efecto, constituir lo que ha quedado de «trágico» en el mundo post-Auschwitz. La dignidad humana ya no puede encontrarse en el gesto simbólico de compartir un pan simbólico como metáfora del cuerpo de Cristo. En cambio, el pan real desmigajado y devorado sin tener en cuenta la convención social revela su naturaleza metonímica como deseo insatisfecho, incapaz de ser sublimado por la representación, incluso en la narración de la Santa Cena, donde el pan se ha convertido, como metáfora del cuerpo, en fetiche.

La formulación de Martin Buber de dos modos primordiales de relacionarse con el mundo «Yo-Tú» y «Yo-ello», nos ofrece una forma de pensar sobre la búsqueda de los aspectos no representacionales del espectáculo de Grotowski. La relación Yo-Tú no deja espacio para la estructura simbólica. Cuando se sitúa entre el Hombre («Yo») y lo sagrado («Tú»), pero también entre humanos, como «Yo en Ti», el significante asume la función gramatical de «ello». En otras palabras, Yo-Tú funciona sin representación, y por consiguiente sin Figuración. En este contexto, las tentativas de franqueza del Yo-Tú de Grotowski son análogas a las tentativas de quienes revitalizaron el Cristianismo (San Agustín, los gnósticos, San Francisco, Maestro Eckhart) o incluso de los maestros Zen, una línea de asociaciones explorada por Richard Schechner en su «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski» (SCHECHNER, 1997 : 458-92). El factor clave en estos ejemplos es el esfuerzo de restaurar la experiencia inmediata.

En *Yo y Tú*, Buber habla del anhelo de lo

imposible como una paradoja: «sin el *ello* un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el *ello*, no es un hombre» ([1923] 1996 : 85). Para Buber, el mundo es doble, con dos palabras primordiales que son, a su vez, dobles: *Yo-Tú* y *Yo-ello*, «así el *Yo* del hombre es doble» (53). De esta forma, *Yo-ello* no puede decirse con la totalidad del ser (64):

La palabra primordial *Yo-Tú* sólo puede decirse con la totalidad del ser. Ese recogimiento y esa fusión de todo mi ser jamás pueden realizarse por mí, pero tampoco sin mí. Yo llego a ser *Yo* en el *Tú*; al llegar a ser *Yo*, digo *Tú*. Toda vida verdadera es un encuentro.

Vista a la luz del discurso de Buber, la búsqueda de la plenitud humana de Grotowski va, por definición, en contra del «ello» del significante. En *Yo-ello*, la modalidad de ser convierte el mundo en objetos (es decir, los portadores de las características; entidades comprensibles, analizables, estáticas que para Heidegger son fruto de una modalidad de ciencia postsocrática marcada por la escritura). Por consiguiente, en *Yo-ello*, la posesión es posible y se persigue ansiosamente. Así, el *modus operandi* primordial de la vida cotidiana convierte al ser humano en un ello de otra persona. La dialéctica amo – esclavo de Hegel o el concepto de Sartre de convertir al Otro en un objeto de mi mirada pueden servir como ejemplos de narraciones filosóficas de la relación *Yo-ello*.

En el reino de la práctica de Grotowski, el *Yo-ello* opera como una dificultad en la interacción humana. Thomas Richards lo explica de la forma siguiente (2004):

Analicemos lo que a menudo sucede en las relaciones humanas. Hay un aspecto de la naturaleza humana a la que hasta cierto punto le gusta actuar en la fuerza. Así, si hay una polémica entre dos personas, a medida que una pasa a ser más fuerte o más dominante, la otra –por el hecho de estar vinculadas en la polémica– generalmente pasa a ser más débil. Una sube y la otra

baja. Pero esta última no quiere bajar, así que lucha por subir. Cuando lo hace, la otra baja. Esto puede observarse continuamente en las relaciones humanas. Por ejemplo, el momento en el que dos enamorados están discutiendo: están identificados con su polémica. Cuando uno se ríe, el otro se siente mal. A menudo, aunque el primero simplemente esté demostrando que se siente bien, el otro empieza a sentirse más débil y, acto seguido, siente la necesidad de demostrar que está bien, lo que, finalmente, podría hacer bajar a la primera persona. Estos juegos sutiles a menudo se activan cuando nos enfrentamos unos con otros. Nos cerramos en una suerte de infierno binario interminable. Y esto forma parte de nuestra trampa existencial, o lo que parece ser el fundamento de la trampa existencial del ser humano, una parte de nuestra prisión.

En la práctica, en la descripción de Richards, el *Yo-ello* se enzarza en una lucha darwiniana, que se expresa con un grado de posesión al que el actuante debe aprender a renunciar. La renuncia significa deshacerse de la protección cotidiana hacia el otro y exponer la propia vulnerabilidad. Una parte significativa de la búsqueda de Grotowski y Richards (que es, en efecto, una pericia) consiste en crear las condiciones necesarias para que los actuantes puedan abandonar su armadura social. Cuando lo consiguen, el *Yo-ello* empieza a funcionar (RICHARDS, 2008 : 131):

Si prestamos atención a la calidad de nuestra forma de ver a otro ser humano –con comprensión activa, sin miedo– puede empezar a abrirse un territorio interior particular, donde predomina la palabra «nosotros». Percibes este territorio hasta en tu vida diaria, en los momentos especiales de conversación íntima y viva, por ejemplo, cuando lo positivo y lo negativo de la persona con la que estás hablando no va en tu perjuicio. No hay juego de poder, podríamos decir. En lugar de esto, te dejas llevar por una oleada de empatía, como si lo positivo de tu compañero fuera lo posi-

tivo tuyo, y lo negativo de él lo negativo tuyo. En este tipo de unión es donde se encuentra, exactamente, el inicio de esta acción especial que habías detectado.

La modalidad que ofrece y exige este nivel de trabajo es el del *acontecimiento*. En «¿Qué es un acontecimiento?», Gilles Deleuze resume la opinión de los estoicos, según la cual el mundo se compone de dos tipos de cosas: «cuerpos con sus tensiones, cualidades físicas, *acciones* y pasiones, los correspondientes “estados de la cuestión” y “entidades incorpóreas”, que son efecto de los cuerpos que se relacionan». Estos últimos «no son cosas o hechos, sino *acontecimientos*» (1993 : 42-48; las marcas enfáticas son añadidas).

Mientras que el «acontecimiento» es un modo del ahora inmediato y revelado, la acción corporal se despliega como el destino, con una designación, por lo tanto, con el significante. En términos de Buber, la oposición acontecimiento/significante que propongo aquí se traduciría por el Yo-Tú (relación) y Yo-eso (experiencia). Si, tal y como afirma Buber, «toda vida verdadera es un encuentro» ([1923] 1996 : 64), entonces la vida es gestionada entre estos dos modos, con el modo del significante que domina a nivel de las interacciones humanas cotidianas. La noción de posesión divide estos dos modos existiendo sólo con el significante, la estructura y la historia (Yo-ello), y dejando de existir con el acontecimiento (Yo-Tú). Un «acontecimiento» poseído se convierte en un significante de la autoridad del propietario-narrador; se convierte en una cita histórica, puesto que la historia es una forma de propiedad sobre el pasado, y la propiedad es tanto una fantasía como un ejercicio de poder.

Buber piensa de forma parecida: «Quien dice Tú, no tiene nada. Ahora bien, se encuentra dentro de una relación» (55). Así que si Yo-Tú es un modo de relación no reducido a la transacción (un flujo entre dos personas no restringido), Yo-ello es un modo de experiencia mediada ordenada en

forma de historia. Sin embargo, si Yo-ello ordena el mundo, un mundo ordenado no es el orden del mundo, sino simplemente un mundo soportable: «Sin el ello un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el ello no es un hombre» (85).

La importancia del pensamiento de Buber radica en su habilidad de captar la diferencia entre «ser» y «existencia» como relaciones diferentes del «Yo» con el mundo, y no como fenómeno exclusivo del «Yo» (como en *cogito ergo sum*). En el trabajo de Grotowski, «ser» como Yo-Tú es la forma buscada como relación inmediata con el mundo, a pesar de la necesidad del Yo-ello en la que el ser debe delegar. En Yo-Tú, se actúa expuesto, desprotegido pero completo, mientras que en Yo-ello se negocia la supervivencia, la seguridad y la comodidad. En su descripción de un encuentro que implica la totalidad del ser, Buber consigue algo extraordinariamente resonante con la práctica teatral, en particular con la de Grotowski y ahora con la de Richards. Lo encontramos en la descripción de Richards de su experiencia como actuante, en la que utiliza la metáfora de una carretera a través de la que uno se desvanece (RICHARDS, 2008 : 132-33):

No puedes asumir tu tiempo-ritmo, por ejemplo. La lógica de «te sigo en el tempo, la afinación, el ritmo de la canción» debe respetarse siempre. Pero puede suceder que llegue el momento en que sea como si los límites de lo que percibes como «yo» se expandieran, fueran más transparentes; sin embargo, sigues respetando la partitura. Esta «transparencia» puede darse cuando el trabajo tiene un buen nivel. Entonces, en relación con la vida interior, la carretera está abierta y todo está conectado. El proceso que fluye en tu compañero también fluye en ti, como si no hubiera diferencia. Algo aparece y simplemente le dejas hacer lo que debe hacer.

Richards describe un acontecimiento con el que me puedo relacionar como testigo, pero no como observador. En el momento

en que me empiezo a distanciarse, a leer el acto performativo, los actores se convierten en cuerpos en el espacio, completamente impenetrables (frontales). E incluso como testigo no puedo afirmar que sepa realmente de qué habla Richards, dejando a un lado que habla de algo que es real para él y que se produce en el encuentro cara a cara, y que sus palabras resuenan en mi experiencia.

La relación Yo-Tú designa lo que Grotowski llama «encuentro verdadero», en el que entra la persona que se revela al avanzar hacia otra. Entonces, el teatro de la revelación se convierte, en buena medida, en el teatro del Yo en el que, como Emmanuel Levinas afirma, «la verdad no puede ser captada por un sujeto desapasionado que es espectador de la realidad, sino por un compromiso en el que el otro permanece en la otredad» (2002 : 67). La otredad puede conservar su integridad porque, como diría Heidegger, el Yo «deja que esto suceda». Levinas, que explora el vínculo entre Heidegger y Buber, ve en el encuentro entre el Yo y el Tú «el acto del *ser* siendo actuado» (65):

La relación no se puede identificar con un acontecimiento «subjetivo» porque el Yo no representa el Tú sino que se encuentra con él. El encuentro, además, debe distinguirse del diálogo silencioso que la mente mantiene consigo misma [...]; el encuentro Yo-Tú no se produce en el sujeto sino en el reino del ser. [...] El intervalo entre el Yo y el Tú, el *Zwischen*, es el lugar en el que el ser se está completando.

Levinas posiciona al humano no como sujeto, sino como la articulación del encuentro: «El Hombre no se encuentra, él es el encuentro». Como articulación, el Hombre «no se sitúa en el centro en la medida en que es un sujeto pensante sino respecto a todo su ser, puesto que tan sólo un compromiso total puede suponer el cumplimiento de su situación fundamental» (66).

¿Qué le sucede al Yo cuando se relaciona con el Tú? ¿Qué le sucede al Yo cuando dos

*performers* se encuentran cara a cara en una obra? El acto de revelación en el *Zwischen* abre la posibilidad de una inclusión recíproca, en la que el Yo es simultáneamente abandonado y encontrado en el Tú. Aquí nos acercamos al punto frágil en el que la filosofía de Buber mantiene el Yo en una simultánea relación y distanciamiento. El Yo no se olvida o se pierde a sí mismo en el otro, sino que «mantiene su realidad activa con firmeza» (LEVINAS, 2002 : 68). Este movimiento doble de relación y distanciamiento hace que para Levinas la relación Yo-Tú no sea «psicológica o natural» sino ontológica (66).

En la mirada ordinaria y en el encuentro cotidiano con el otro como «ello», el mundo se mantiene externo y frontal. Pero la frontalidad no es tan sólo un problema relacionado con el simulacro construido socialmente al que se rinde la autenticidad humana y del que Grotowski quiere liberarla. La frontalidad surge como una ocultación secundaria o una impenetrabilidad en aquél que deja de renunciar a sí mismo y empieza a avanzar para encontrarse con el otro. Está contenida en el deseo e incapacidad para penetrar, que Heidegger expresaría con una culpabilidad invertida –el *ser* se rechaza a sí mismo para nosotros– mientras que, de hecho, somos nosotros quienes nos rechazamos para el ser. Y aquí el proyecto de Grotowski ya no puede considerarse una búsqueda de la hermandad humana utópica (tal y como hacen muchos para alimentar su nostalgia de la década de los sesenta), sino como una búsqueda del significado profundo de la revelación humana cuando ésta se nos niega. Y aquí es, precisamente, donde la fenomenología heideggeriana, con su sujeto pensador-perceptor en el centro, muestra su limitación, en un lenguaje teatral, como escenario tradicional/orientación hacia el público. Porque solamente podremos perseguir interminablemente lo que se deniega en nuestro discurso, esperando conseguir la proximidad pero sin conseguir jamás, finalmente, el objeto en cuestión. El espectador, el erudito, *crean frontalidad*

con su propia ocultación en el lenguaje, en su erudición y en su condición de espectador. Preguntándose qué significa revelarse a sí mismo, Grotowski ya está renunciando a la dicotomía escenario/público y sujeto/objeto, y trabaja para encontrar la respuesta en una sala vacía sin observadores (pero finalmente con testigos) donde utiliza el conocimiento como artesanía para acercarlos entre sí y ponerlos cara a cara. Entonces, la no-aceptación mutua se convierte en desafío a través de la debilitación de la dicotomía «nosotros/objeto», puesto que, efectivamente, nada se nos puede rechazar si «nosotros» y «ello» pasan a ser «Yo» y «Tú», como afirma Buber. Acercarse al paso siguiente después de que alguien se haya revelado y haya empezado a avanzar para confrontarse con el otro requiere un trabajo del que Heidegger no habla. En palabras de Levinas, «Es imposible ser un espectador del Tú» (2002 : 66), ya que en el encuentro que sigue a la revelación, cuando uno avanza, el otro debe responder de forma inmediata. En esta respuesta, la revelación del otro llega como un acontecimiento.

El hecho, el encuentro del Yo-Tú, existe estrictamente como acto directo inmediato (con todo el ser). No se puede poseer. Por lo tanto, visto a la luz del pensamiento de Buber, el teatro de Grotowski en *Apocalypsis* se dirigía hacia una inmediatez más que a la distancia, ser más que existencia, inmediatez y posibilidad más que historia y, por último, relación más que experiencia. Porque «la experiencia es lejanía del Tú» (BUBER, [1923] 1996 : 50).

### El actuante

A pesar de su implicación activa, hacer está más cerca de soltar que de forzar. Recordando el proceso creativo de *Apocalypsis*, Grotowski considera la «renuncia» un concepto clave para el actor (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 50):

He mencionado la renuncia que nos dictó este trabajo. Incluso en mi interior esta renuncia no era consciente. Ni tan siquiera yo era consciente de ello. Un día, durante la gira, después del primer estreno, uno de mis colegas hizo un comentario positivo sobre mi trabajo, y yo le respondí: «Me he sentido perdido tantas veces durante este tiempo». Entonces él respondió: «Todo lo que vi fue siempre la renuncia a fingir». Renuncia. Creo que éste fue el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum figuris*.

La «renuncia a fingir» lleva el trabajo desde el reino de la ilusión hacia la facticidad del mundo, convirtiéndolo en un acto que se dirige en contra del descenso de la humanidad a interpretar papeles dentro de la narración social. «Renunciar a fingir» significa también revelar la imposición de la convención, de alguna cosa que nos representa pero que no es nuestra. Entre ser y existencia, entre Yo-Tú y Yo-ello, y entre interpretar papeles y hacer, se extiende una pantalla de mediación que, como un guión, ordena lo imprevisto en un amplio abanico de posibilidades reconocibles. En este contexto, «no fingir» significa renunciar a reaccionar en la vida de forma mecánica y empezar a actuar/hacer.

¿Cómo se *actúa*, más que se reacciona en el mundo? «Mundo» indica aquí una estructura de signos que implica la interpretación, atribuye significado y produce narraciones; en otras palabras, el mundo, más que dirigir un orden simbólico, representa y media. Somos directos cuando nos sentimos movidos por un deseo, amor o sufrimiento extremos, y somos seres completos cuando nos enfrentamos a lo que Lacan llama «lo Real». Estos momentos de organicidad espontánea pueden ser puntos de partida para el desarrollo del que «es tal y como es» (GROTOWSKI, 1972a : 37):

Se hace difícil decir cómo lo simbólico opera en lo que llamáis «espectáculo». Actualmente, para nosotros, el síntoma es mucho más importante que el signo. [Ludwik] Flaszen lo analizó, pero yo lo diré de

otra forma: lo que es importante es compartir el ser humano completo como se comparte el pan. Cuando el hombre no se esconde, cuando revela todo su ser, es santo y puro. Entonces el hombre es *tal y como es* –soy lo que soy. No se defiende. Eso es todo. No es que eso deba significar esto, o aquello. Todo se revela por la tangibilidad de su acto, por el hecho de que, por un momento, uno es como es.

Detrás de Grotowski-el-destructor-de-signos se erige el buscador del significado directo, en el que el acto se convierte en un hecho, un acontecimiento que hace posible la presencia del actor en su *acto* llevado a cabo en un tiempo y un espacio no dramático sino real. La palabra «presenciar» significa «presencia» como acto: el acto de *renunciar* al velo.

La transición de Grotowski hacia una investigación sin público llegó con la cristalización de su interés en el *hacer* y en la tarea del que hace, mediante el cual buscaba recuperar el significado perdido del «actor» como «persona de acción», con presencia más que representación, un actor que, más que creador de signos, es incluso si «se interpreta a sí mismo», consiguiendo una identidad icónica con el objeto de la representación. En su homenaje a Ryszard Cieslak, Grotowski ve el hacer como un acto de dar intransigentemente, un acto principalmente entre el actor y su proceso en relación con el director-testigo (GROTOWSKI, 1996 : 27-28):

Habréis visto en la película que al final de los monólogos se produce una reacción particular, un temblor de las piernas que se origina alrededor del plexo solar. Jamás trabajamos esto como algo que debiera formar parte de la partitura. Fue una reacción psicofísica autónoma que resultó no solamente del trabajo del cuerpo, sino también de todo el sistema nervioso, y se veía totalmente orgánica y habitual. Simplemente, el acto del actor era real. Este fue el análisis de un psiquiatra que vio el trabajo y después dijo: «Habéis logrado algo que siem-

pre habíamos considerado imposible». Algunos síntomas, aun sin ser de forma buscada, se repetían en cada función porque los centros de energía se activaban. ¿Y por qué se activaban en cada momento? Porque para Cieslak, como para mí, era imaginable que algo como aquello pudiera «producirse». Su ofrenda debía ser real cada vez. Cientos de veces en los ensayos, por no mencionar los cientos y cientos de funciones, su acto era siempre real.

Grotowski señala el síntoma manifestado de forma directa como un acto «real»: un signo involuntario que proporciona la evidencia del proceso interno invisible. Lo que le importa a Grotowski (y que debería importar también al espectador) no es la manifestación de este síntoma y su lectura como un efecto de dirección, sino su aparición como muestra del trabajo realizado por debajo del nivel del significante. Algo vivo y real deja su marca en una partitura bien articulada.

Si bien el trabajo del actor se puede leer como parte del largo texto de la obra, la mayor parte de sus actos tienen lugar en el teatro interior y son recibidos de forma directa, fuera del significado y sin un significado –ya que todo significado es «postacontecimental» (BADIOU, 2003 : 16). El acto es perceptible en tanto que resonancia en el espectador –por lo tanto, un acontecimiento, y por lo tanto sin representación– en silencio. Sin embargo, de lo que sí podemos hablar es del conocimiento que nos lleva a este trabajo, junto con algunos procesos objetivos que el actor experimenta repetidamente. También nos podemos acercar con el lenguaje a través del discurso sobre el «ser».

Los conceptos de texto de la obra y de actor como cuerpo en el escenario dominan el pensamiento teatral contemporáneo. La última fase de investigación de Grotowski, la búsqueda como acto performativo y en el acto performativo (así como la del Worcester, bajo la dirección de Richards), no sólo se vuelve inaccesible para un conjunto

bien consolidado de la crítica literaria semiótica (Kowzan, Pavis, De Marinis, Ruffini, Fischer-Lichte), sino también en la recepción de los eruditos más convencionales. Para iniciar un reaceramiento al trabajo que Grotowski y Richards han hecho en su Workcenter, se debe, antes que nada, pensar en la naturaleza del «acontecimiento» y en el fenómeno del «encuentro».

En sus producciones, Grotowski encontró la esencia de su trabajo más allá del ámbito de lo visible y de lo legible. Inicialmente, trató de llegar a esta esencia a través de la reducción simultánea del aparato creador del signo teatral y de la densa capa de textos de la obra. Por consiguiente, redujo el trabajo teatral al trabajo del actor (1979 : 139):

Al principio surgieron diversas cuestiones: ¿Por qué un escenario? ¿Por qué un vestuario? ¿Por qué utilizar luces? ¿Por qué maquillaje? ¿Por qué música grabada? ¿Por qué encargarse de todo esto si el teatro puede ser simplemente una búsqueda de la verdad entre las personas? Y no en el sentido de la profesión, sino a un nivel puramente humano.

En otro texto añade (GROTOWSKI [1969] 2008a : 37):

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana.

El impulso, como lo describe Grotowski, es el elemento perceptible de forma objetiva que indica un proceso dirigido hacia el *partner* en el modo Yo-Tú, en el que el signo, como la propiedad, deja de existir. En el Yo-Tú no hay «comunicación» sino «co-ser».

Lo que sucede entre el actor y el espectador «en la búsqueda de la verdad entre personas» (GROTOWSKI, 1979 : 139) es un acontecimiento que se despliega en la partitura del actor. Este acontecimiento no es tan sólo una estructura de signos y no es, por lo tanto, tan sólo un objeto de percepción estética. No lo contiene la forma en sí, pero es capaz de llevarlo. En otras palabras, una reproducción mimética de la forma puede no producir el acontecimiento. La partitura articulada es el vehículo visible que puede ser capaz de llevar, a través de la inducción, algo de otro modo imperceptible. La partitura no representa el acontecimiento ni lo presenta, sino que simplemente proporciona una posibilidad para que éste emerja. Este acontecimiento se produce como hecho humano inmediato que corresponde tan sólo parcialmente a una lectura semiótica de la partitura. Así, una lectura que depende únicamente de los detalles de la partitura que se perciben externamente lleva inevitablemente a una lectura errónea del trabajo.

### El presenciar del actuante

Aunque el teatro interior no existe separado de las formas articuladas (es decir, la presentación), su trabajo real no es representacional. A través de su partitura, el actuante llega a lo que es presentacional (dispone de elementos que posibilitan que sea comprendido por un testigo, si está presente) y representacional a la vez (es repetible y contiene otros elementos que se reconocen como representacionales, como por ejemplo fragmentos de textos, historia, objetos simples). La partitura, compuesta con cuidado, es el vehículo del pretendido y esperado acontecimiento, irreplicable y sin marcar salvo por lo que constituye, y se siente, como la ola interior de vida (GROTOWSKI, 1979 : 140-141):

Impulsos que brotan del cuerpo, de la organicidad, emergen en momentos impor-

tantes de la vida. En los momentos de gran alegría, en los momentos de amor y de maldad, en los momentos más intensos de nuestras vidas. Cuando no estamos divididos sino completos. [...] Es un *hacer* particular. Es como una corriente, como algo que fluye en el espacio y el tiempo. No se cierra. Está siempre en movimiento. Cuenta con tan sólo algunos momentos de apoyo preprogramados. E incluye siempre una fase inicial, necesaria para que las personas dejen de tener miedo unas de otras.

Grotowski comenta que cuando un ser humano actúa «con su propio ser», su acto se despliega en una forma particular. Esta forma permite que aparezca la verdad, y esta verdad es la verdad del ser.

### «No leer» una obra performativa

Cuando presencié *Action* por primera vez en junio de 2004 en Polonia, no pude evitar construir una narración y buscar un significado, y me quedé, consiguientemente, confundido, pero no imposible. Desde entonces, he asistido a *Action* muchas veces, mientras seguí el Workcenter durante su proyecto *Tracing Roads Across* en sus residencias en Polonia, Austria, Rusia, Bulgaria, Grecia e Italia. Durante ese tiempo centré mi atención en el trabajo sutil que la obra efectúa de forma subyacente a su forma exterior: el trabajo del teatro interior, donde lo que está en juego es la frágil naturaleza de los hechos humanos no marcados por el signo.

Son numerosas las «lecturas» eruditas de los textos de los espectáculos *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris* en las que «lo inefable [...] —inefablemente— contenido en lo que se ha dicho» (Wittgenstein en MONK, 1990 : 151). Pero este mismo enfoque del Arte como Vehículo deja lo «no escrito» fuera, haciendo que sea prácticamente imposible descubrirlo en la escritura. Lisa Wolford cierra su artículo sobre *Action* reconociendo el fracaso en

captar esta dimensión del trabajo que sentía claramente como testigo: «Pero en esta estructura también está presente algo más, otro registro más misterioso, casi desconocido» (1997 : 424). Y se detiene aquí, callando sabiamente aquello de lo que no se puede hablar, como diría Wittgenstein (1974 : 89). Al hablar del Arte como Vehículo nos encontramos con que debemos luchar con el lenguaje y hacer revivir palabras antiguas o inventarnos palabras nuevas, como cuando intentamos hablar sobre «el ser». Grotowski y Richards no han inventado el misterio del acto performativo, pero sí lo han devuelto a su origen.

### Referencias bibliográficas

- ATTISANI, ANTONIO (2008): «Acta Gnosis», traducción de Elisa Poggelli. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 75-106.
- BADIOU, ALAIN (2003): *Saint Paul: The Foundation of Universalism*. Stanford: Stanford University Press.
- BATAILLE, GEORGES (2001): *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUBER, MARTIN (1996 [1923]): *I and Thou*. Nueva York: Touchstone.
- DELEUZE, GILLES (1993) *The Deleuze Reader*, al cuidado de Constantin V. Boundas. Nueva York: Columbia University Press.
- DERRIDA, JACQUES (1978): *Writing and Difference*. Traducción de Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducción de Peggy Kamuf. Londres: Routledge.
- GROTOWSKI, JERZY (1972a): «Jak żyć by można». *Odra*, 4, pp. 33-38.
- (1972b): Entrevista en televisión con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska. Transcripción y traducción del autor.
- (1979): «Świat powinien być miejscem prawdy». *Dialog* 10 (octubre), pp. 138-42.
- (1995): «From the Theatre Company to Art as Vehicle». En *At Work with Gro-*

- towski on *Physical Actions* de Thomas Richards, pp. 115-35. Londres: Routledge.
- (1996): «Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka». *Notatnik Teatralny* 10 (Wiosna/Lato): pp. 27-28.
- (1997): «A Kind of Volcano». En *Gurdjieff*, al cuidado de Jacob Needleman y George Baker, pp. 87-106. Nueva York: Continuum.
- (1999): *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- (2008a [1969]): «Replay to Stanislavsky». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 31-39.
- (2008b [1969]): «On the Genesis of *Apocalypse*». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 40-51.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Poetry, Language, Thought*. Nueva York: Harper & Row.
- KOBETS, Svitlana (1998): «A Review of *Vizantiiskoe Iurodstwo*, by Sergei Ivanov». *The Slavic and East European Journal*, 42, 2 (Summer), pp. 305-06.
- KUMIEGA, Jennifer (1987): *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- LACAN, Jacques (2006): *Écrits*. Nueva York: Norton.
- LEVINAS, Emmanuel (2002): «Martin Buber and the Theory of Knowledge». En *The Levinas Reader*, al cuidado de Sean Hand, pp. 59-75. Oxford: Blackwell.
- MONK, Ray (1990): *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nueva York: Penguin Books.
- OSIŃSKI, Zbigniew (1998): *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- (2003): *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- PORĘBSKI, Mieczysław (1997): *Tadeusz Kantor: Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*. Warszawa: Murator. Puzyna, Konsantany
- (1999): «Powrót Chrystusa». En *Teksty z lat 1965-69* de Jerzy Grotowski, pp. 167-77. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- REPOHL, Roger F. (1994): «Liturgy as Vehicle». *America*, 24 de septiembre: pp. 18-20.
- RICHARDS, Thomas (2008): *Heart of Practice: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres: Routledge.
- (2004): Conversación personal con el autor. Revisada y autorizada por Thomas Richards. Viena, Austria, octubre-noviembre.
- ROBERTS, Alexander, and James DONALDSON, eds. (1994): *Ante-Nicene Fathers*, volume 2. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHECHNER, Richard (1997): «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, pp. 458-92. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard, and Theodore HOFFMAN (1997a [1998]): «Interview with Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Richard Schechner y Lisa Wolford, pp. 38-55. Londres: Routledge.
- SZAREK, Czesław (1999): Entrevista en televisión. *Jerzy Grotowski: Próba portretu* [Jerzy Grotowski: An Attempt at a Portrait]. Maria Zmarz-Koczanowicz, dir., Telewizja Polska S. A.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1997): «Action: The Unrepresentable Origin». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, 409-26. Londres: Routledge.
- WYSŁOUCH, Seweryna (1971): «Grotowski-Niszczyciel Znaków» *Dialog* 8 (Sierpień), pp. 127-31.

## Notas

1. Extraído de una entrevista para la televisión de 1972 con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska, transcrito y traducido por mí. Presentada de un modo un tanto poético ante la cámara, esta pregunta y búsqueda tiene un origen revelador. Cuando era niño, Grotowski leyó *A Search in Secret India* (La India secreta) de Paul Brunton y se sintió profundamente conmovido por el capítulo sobre Bhagwan Sri Ramana Maharishi, un santo varón que se estableció en las laderas de Arunachala, una montaña sagra-

da: la Montaña de la Llama. La instrucción del santo varón era, «Pregúntate quién eres.» Ya adulto, Grotowski guardaba copias de este capítulo en distintos idiomas y las repartía entre sus amigos. A su muerte, Grotowski pidió que se esparcieran sus cenizas en la montaña sagrada.

2. El periodo de las producciones teatrales de Grotowski (1959-1969) terminó con *Apocalypsis cum figuris*. Durante los 30 años restantes de su vida, hasta 1999, Grotowski llevó a cabo una investigación sin público con un objetivo que se iba desplazando. El Parateatro o Cultura Activa (1969-1978) involucraba participantes más que espectadores. Para el Teatro de las Fuentes (1976-1982), Grotowski invitó a artistas performativos de distintas culturas del mundo para buscar formas tradicionales de performance adecuadas para el trabajo sobre uno mismo. Fue en 1982 cuando Grotowski se trasladó a California y desempeñó el proyecto Drama Objetivo en la Universidad de California-Irvine, que sirvió de transición a su fase final de investigación. En 1986 se instaló en Pontedera, Italia, donde fundó su *Workcenter*. El trabajo en el *Workcenter*—sobre la artesanía del *performer* y sobre uno mismo—, finalmente dirigido por Thomas Richards, se denomina Arte como vehículo (198-).

3. Términos como «el teatro de Grotowski» o «el trabajo de Thomas Richards» son fórmulas reducidas especialmente peligrosas en el contexto de un trabajo basado en la creación en colaboración y en el proceso interior de los individuos. Aquí utilizo estos términos en sentido literal, referidos a los papeles del líder/director y del líder/director/actuante, para conectar con el aspecto que convierte el trabajo en personal, como lo era en definitiva para Grotowski. En una reflexión sobre el proceso creativo de *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski dijo: «¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, se trata del espectáculo más personal» (2008b : 51).

4. Salvo indicación contraria, todas las traducciones del polaco están hechas por mí.

5. *Apocalypsis cum figuris*, cuya primera versión se estrenó oficialmente el 11 de febrero de 1969. Composición del guión y dirección de escena: Jerzy Grotowski. Codirector: Ryszard Cieślak. Asistente de dirección: Stanisław Scierski. Vestuario: Waldemar Krygier. Actores: Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o Elisabeth Albahaca, Stanisław Scierski, Ryszard Cieślak. La segunda versión se estrenó en junio de 1971, y la tercera

versión el mes de julio de 1973, con el reparto sin cambios. La última presentación de *Apocalypsis* se realizó en mayo de 1980.

6. Grotowski insistía en la traducción de la palabra polaca «człowiek» al inglés en sus textos como «Man (*Człowiek*)». Respetando su deseo, solamente puedo añadir que «*człowiek*» es un nombre masculino que significa «hombre, humanidad», mientras que los equivalentes polacos de «hombre» y «mujer» tienen una raíz distinta tanto de «humanidad» como entre las propias palabras: «*mężczyzna*» y «*kobieta*», respectivamente.

7. «Hubo un periodo en nuestro trabajo en el que buscamos signos, símbolos, etc., para expresar algo, o, todavía peor, para ilustrar algo. Espero que podamos considerar que hemos dejado este período muy atrás. Fue un esfuerzo infructuoso. En la búsqueda de signos, el actor no podía ser él mismo, es decir, no podía revelarse a sí mismo como Hombre [*Człowiek*]. Alguien estaba construyendo una estructura de signos encima de él. Este alguien era el director. Esto es lo que llamo usurpación. Sin embargo, durante esa fase conseguimos disciplina y precisión de trabajo» (GROTOWSKI 1972a : 37).

8. Richards conoció a Grotowski en Irvine, California, en 1985.

9. También apareció en las notas del programa de *Apocalypsis*.

10. Algunos sacerdotes estarían de acuerdo. Roger F. Repohl, un sacerdote, erudito y autor de «La liturgia como vehículo» (1994), encuentra en el último periodo de trabajo de Grotowski (Arte como Vehículo) un acto performativo capaz de restaurar la fuerza y el fuego que a menudo se olvidan en la liturgia. Observa que ver la obra del *Workcenter* llamada *Downstairs Action* y escuchar las palabras de Grotowski le hicieron recordar sus tiempos de joven sacerdote de una parroquia en un suburbio obrero de Los Ángeles, cuando la propia liturgia era una «Acción».

11. En la última versión de *Apocalypsis* se eliminó el bastón.

12. Tras observar este patrón, Grotowski pidió al miembro del personal, Czesław Szarek, que esperara tanto como fuera necesario y permitiera a los espectadores que se quedaran en la sala tanto como quisieran. Algunos lo hacían durante una hora o más (SZAREK, 1999).

13. Grotowski pidió a los actores que propusieran textos que fueran significativos para ellos y los utilizó para montar el texto del espectáculo.

14. Tadeusz Kantor afirma: «Estoy en contra de la ilusión./ Pero no tengo una mente ortodoxa./ sé bien que sin la ilusión/ no hay teatro./ Permíto que la ilusión exista./ Porque así puedo destruirla sin cesar» (en PORĘBSKI, 1997 : 151).

© 2008 by New York University and the Massachusetts Institute of Technology.



## La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible

Anna Caixach

El teatro ha sido una aventura enorme en mi vida. Ha condicionado profundamente mi manera de pensar, de analizar las cosas, de ver a la gente, de mirar la vida. Diría que incluso mi lenguaje ha sido formado por el teatro. Pero no llegué a este trabajo buscando el teatro, en realidad, siempre he buscado alguna otra cosa.

JERZY GROTOWSKI (1992)

Tras el duro proceso de gestación de *Apocalypse cum figuris*,<sup>1</sup> en lo que se podría considerar el momento álgido de la trayectoria de su Teatro Laboratorio –tras haber causado un impacto significativo durante su temporada en Nueva York en 1969, en la Washington Square Methodist Church del Greenwich Village con representaciones de *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypse cum figuris*–, Jerzy Grotowski anunció que no dirigiría más producciones teatrales. *Apocalypse* había sido un claro punto de inflexión que marcaría una nueva etapa de investigación en el laboratorio polaco. Por primera vez, el trabajo del actor no partía de la aplicación de técnicas y principios interpretativos a priori. Grotowski, queriendo evitar en todo momento caer en un mecanismo de productividad y en la repetición de sus anteriores descubrimientos, observa a sus actores con una actitud nue-

va, expectante en lugar de impositiva. Este fue su propósito (GROTOWSKI, 1969b : 42):

Tenía entonces una sola regla: si alguien estaba en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no estaba perjudicando a nadie, podría ocurrir que yo no entendiera nada, pero debía mirar.

De esta manera, el director polaco permite que se llegue a la composición de la estructura performativa a partir del proceso interior de los actores y no por su creación externa (GROTOWSKI, 1969b : 50-51):

Fueron tres años de lucha. Si durante el trabajo nacía algún conflicto entre el proceso creativo de cualquiera de mis colegas y el orden del conjunto, la estructura, o el orden del montaje, daba siempre la prioridad al proceso. Nunca corté aquello que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto.

La exploración iniciada en la creación de *Apocalypse*, pues, será el origen de un profundo cambio en la manera de trabajar de Grotowski. Desaparecerán las imposiciones dictatoriales del director para priorizar la manifestación del proceso interior del actor. La técnica artística cederá paso a la experiencia humana. La búsqueda del actor total pasará a convertirse en la búsqueda del hombre total. En *Apocalypse* se empieza a difuminar el papel que convencionalmente se asignaba al actor (aquel que representa) para convertirse en el actuante (aquel que lleva a cabo la acción) (GROTOWSKI, 1969a : 38):

No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia

humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el escenario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación.

*Apocalypsis* supuso un nuevo estadio en la búsqueda de Grotowski que lo llevó a cruzar una cierta barrera. Deja atrás el montaje de espectáculos para iniciar la exploración de los procesos humanos en el cumplimiento «del acto que abraza la totalidad del hombre» (GROTOWSKI, 1969a : 39). Se abren así nuevos horizontes de vida creativa y, rompiendo los muros de las convenciones sociales y teatrales del momento, Grotowski inicia el camino hacia un territorio desconocido, más allá del teatro pero profundamente vinculado al teatro, o mejor dicho, a las raíces del teatro, para descubrir una nueva y al mismo tiempo antigua dimensión de las artes performativas donde sería posible la recuperación de su potencial como proceso unificador del ser humano. Ya no se tratará de teatro solamente, sino de una visión de la vida a través del teatro y de una visión del teatro a través de la vida. Más próximo al pasado que a la actualidad teatral, Grotowski, en una conferencia del año 1969, el año de su cataclismo y renacimiento, vincula su trabajo con algo antiguo y olvidado dirigiendo su mirada a la espiritualidad prehistórica, donde el arte era un vehículo, un medio y no un fin en sí mismo; hecho que anuncia premonitoriamente el objetivo de su último y definitivo periodo de investigación, el Arte como Vehículo, y al mismo tiempo evidencia la continuidad y coherencia de toda su trayectoria teatral-existencial (GROTOWSKI, 1969a : 39):

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió

también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente hacer frente a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

La necesidad vital del buscador polaco se mostraba en el deseo de ir más allá de las convenciones-limitaciones teatrales y de la máscara social y los estereotipos, en la búsqueda de la plenitud esencial de lo que podríamos llamar el acto performativo primigenio. Inquietud que iniciaría el paso del Arte como Presentación (donde el efecto y la sede del montaje están en la percepción del espectador) al Arte como Vehículo (donde el efecto y la sede del montaje están en aquellos que hacen), los dos periodos de investigación de Grotowski más alejados entre sí en el tiempo y extremos de una larga cadena, la de las artes performativas.

Grotowski ya no se separará de este camino de investigación y liberación descubierto en el proceso de *Apocalypsis*. Ahora bien, como todo proceso vivo, este camino, eminentemente práctico, estará siempre en constante evolución. Llegando al final de su paso por la vida, en las conferencias parisinas de 1997-1998<sup>2</sup> –último testimonio público del maestro polaco donde trata de manera especialmente clara los aspectos técnicos del artesanado artístico–, distingue consiguientemente dos orientaciones en el trabajo del actor: el camino orgánico –aquel que se inició con *Apocalypsis*– y el camino basado en la composición (artificial o no orgánico). Grotowski relaciona lo verdadero con lo vivo y en su observación de la vida, fascinado por la participación total del cuerpo –pero no sólo referido al dominio físico– descubre en la organicidad un

camino hacia la verdad. El descubrimiento de este aspecto que nos vincula con los impulsos más íntimos, arraigados a la naturaleza, abrirá un camino de profundas revelaciones. El investigador polaco sitúa, pues, su investigación en la línea orgánica, así como también la de Stanislavski; en la línea no orgánica o artificial encontraríamos a Brecht y la Ópera de Pekín.

En la vía orgánica, arraigada, pues, en el cuerpo y vinculada a la atención vigilante dirigida al entorno, se parte del proceso; primero se trabaja para descubrir el impulso y por encima de este flujo vital se crea o aparece la estructura, es decir, el impulso precede (y conduce) la composición. En la vía no orgánica, caracterizada por la composición estricta de las posiciones corporales, primero se crea la forma y por lo tanto, la composición precede el impulso. Todo empieza en la periferia para después llegar al proceso. Dos inicios del trabajo por polos diferentes que tendrían idealmente el mismo propósito, la unificación (conjunción de dos cosas que se convierten en una sola) de la espontaneidad y la precisión, de la vida y la estructura, del proceso y la composición. Es decir, la unificación de la polaridad fundamental de la práctica del actor.

Según Grotowski, la aproximación orgánica se basa en las reacciones auténticas y orgánicas del cuerpo, acciones que tienen su origen dentro de éste. Todo el proceso empieza dentro. Su proyección exterior, en las acciones visibles, es sólo el final de este proceso. Así, pues (GROTOWSKI, 1969a : 37):

Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena sino en el sentido de otra existencia humana. O, simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol.

Si esta conexión entre el proceso interior –un proceso real– y la acción se cortara, la acción dejaría de ser acción y se convertiría en un gesto: falso, muerto y rígido. Se trataría entonces de una ejecución mecánica. Por consiguiente, esta conexión será considerada la verdad de la acción, aspecto que se deberá redescubrir cada vez. Habrá que revivir el proceso cada vez. Vivirlo como nuevo y desconocido cada vez. El proceso es como una corriente de impulsos comparable a un río, en continuo movimiento, que se descubre cada vez entrando en él y dejándose llevar por su flujo. Pero en el momento en que pensamos que ya lo conocemos y empezamos a buscar aquella idea preconcebida, el proceso morirá. Parece innegable que en el trabajo del actor siempre deberá haber alguna cosa desconocida, por descubrir: el misterio del arte del actor que es al mismo tiempo el misterio de la vida.

Por lo tanto, el proceso interior viene dado por la reacción auténtica frente a una existencia. Nos referimos a un encuentro con el otro, más allá de los estereotipos, donde participan la entrega, la revelación y la aceptación. Se trata de descubrirse, darse y recibir sin medida. Para Grotowski el encuentro real entre dos seres es la esencia del teatro (GROTOWSKI, 1969b : 41):

Conociendo el misterio del otro, uno conoce el suyo propio. Y viceversa: conociendo el propio, uno conoce el misterio del otro. Esto no es posible con cualquiera. Diciendo esto, no intento emitir un juicio sobre la valía de los demás. Simplemente, la vida nos ha hecho de una forma tal que podemos encontrarnos: tú y yo. Podemos encontrarnos para la vida y para la muerte –llevar a cabo un acto juntos. Crear como si fuera la última vez, como si uno fuera a morir inmediatamente después.

Vemos, pues, que el impulso orgánico sólo será posible en reacción a otra presencia, al contacto. Estos contactos, posibles sólo con una conciencia real de lo que nos rodea (y por lo tanto con una mente discursiva en silencio), forman una acción-reac-

ción en el momento presente, o sea, una adaptación inmediata (sin el espacio para la decisión mental) y en relación constante con los cambios continuos del entorno. Sin este contacto directo el actuante se encontraría aislado de todo lo que hay fuera de él, se convertiría en «ciego y sordo» a los millares de estímulos que se reciben continuamente, situándose en una dimensión mecánica del plano de la acción o plano horizontal, dimensión que hay que trascender para descubrir la dimensión orgánica.

El investigador polaco afirma que el cuerpo es memoria; es toda nuestra vivencia y, al mismo tiempo, va más allá de nuestra vida o memoria personal. Toda la existencia humana está inscrita en nuestro cuerpo, por lo tanto habría que redescubrir aquello que ya somos pero que no recordamos. En el acercamiento orgánico se tratará, pues, de liberar el «cuerpo-memoria», es decir, dejar hablar el cuerpo, que de esta manera nos guiará en el descubrimiento de una corporalidad desconocida, quizás olvidada, una memoria ancestral que nos vincula al origen, a la esencia. Las claras palabras de Thomas Richards,<sup>3</sup> procedentes de la vivencia personal de este proceso, establecen unas primeras claves sobre la relación de la dimensión orgánica con el aspecto vinculado al plano de la conciencia o plano vertical en todo este viaje de redescubrimiento (RICHARDS, 2008 : 5):

...era como si mi cuerpo empezara a guiarme –por él mismo, completamente– en un flujo de movimiento que provenía de dentro, un flujo de impulsos que corrían a través del cuerpo. Fue como descubrir un río. Me sentía un poco distanciado, mirándolo. Mi mente dejó de manipular mi cuerpo, diciéndole, «ve aquí, ve allí»; ahora mi cuerpo me estaba guiando. Incluso la fuente de los impulsos parecía no ser muscular.

La acción orgánica viene del cuerpo y no de la cabeza, no es pensada sino vivida plenamente y está profundamente vinculada a

las fuerzas de la naturaleza y a los impulsos vivos. Una expansión que es pura percepción, como la acción de un animal salvaje que perseguido por su depredador se encuentra inmerso en un estado de vibrante presencia en todas y cada una de las células de su cuerpo. Este movimiento armonioso no es elaborado de antemano, es la expresión de un proceso real donde la totalidad del ser está plenamente involucrada en la acción. Esta armonía es el esfuerzo sin esfuerzo o la relajación en la acción. Nos encontramos ante la expresión natural, no buscada. La manifestación de un fenómeno que se origina bajo la piel, que se desarrolla y, traspasando el organismo, se convierte en acción viva. Esta acción se convierte en percepción viva. Una percepción que viene de todos y cada uno de los poros del cuerpo y que aporta vida.

En el curso del proceso orgánico, la mente discursiva –es decir, la mente tal como la conocemos, un conjunto de pensamientos centrados en el «yo» exterior– se va silenciando, observando de una manera más distanciada, dejando aparecer una fluidez y una continuidad del movimiento, como un flujo de vitalidad que se manifiesta a través de la acción y que nos conecta con esta fuente que parece provenir de algún lugar más allá de nuestro cuerpo. Este rico canal, sin embargo, se muestra en los humanos –en la mayoría de los casos– bloqueado a causa de los condicionamientos sociales, culturales, educacionales. Para recordar el camino de vuelta al estado original, pues, habrá que romper con la mecánica de la vida cotidiana. Así, el actuante, en el intento de restaurar la conexión perdida con el flujo interior, se deberá alejar de aquella parte de él mismo que se ha convertido en lo que es a partir de las influencias externas, las cuales nos han educado la percepción y nos privan de ver más allá de la realidad cotidiana, más allá del pensamiento mecánico, de las emociones reactivas y de los hábitos aprendidos. Y es que vivir en esta máscara creada por causas exteriores es vivir en la personalidad (como

contraposición a la esencia); es estar bajo el control de la sugestibilidad y las respuestas automáticas habituales, construidas en los sistemas del condicionamiento social, en un estado de identificación plena con nuestras emociones, humores y pensamientos. Un estado de confusión en el que es imposible la acción orgánica. Así, la organicidad requerirá una lucha contra todo aquello que no proviene de un proceso natural (GROTOWSKI, 1991 : 91):

¿Qué es la organicidad? Es vivir en armonía con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No se debe olvidar: el cuerpo es un animal. No estoy diciendo que seamos animales; digo que nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está vinculada al aspecto-niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es una cosa que se tiene más cuando se es joven, y menos cuando se envejece. Obviamente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entrenamiento de la vida ordinaria, rompiendo, eliminando los clichés del comportamiento. Y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.

De las palabras de Grotowski se desprende la importancia de descubrir dentro de uno mismo este «estado del niño» vinculado a la organicidad. En otras palabras, reencontrar la fascinación de la mirada inocente del niño que, menos condicionada que la del adulto, lo descubre todo por primera vez. El niño percibe de manera directa, inmediata, con una visión clara y sin juicios. Para él no hay futuro ni pasado, sólo el presente es real (GROTOWSKI, 1978 : 8):

Lo que experimenta es siempre por primera vez. Si entra en el jardín una vez, es por primera vez, pero el segundo día, cuando entra en el jardín, el jardín es diferente, entonces es otra vez la primera vez. Nosotros, los adultos, estamos ya entrenados, sabemos que cada jardín es la misma cosa, pese a que el mismo jardín es cada día una cosa diferente. Estar en el principio es permitirnos estar realmente en lo que hace-

mos, en lo que percibimos y en lo que descubrimos.

Una vida extraordinaria se abre entonces ante nosotros, un mundo lleno de estímulos y miles de detalles que sólo podrá percibir una mente con el espacio suficiente para abrirse al contacto real con el ahora y aquí. Tan sólo una mente en silencio, libre de todo juicio y liberada de las emociones nos permitirá escuchar y ver en profundidad. Se trata de una invitación a salir de uno mismo, alejándonos del molde social con sus prejuicios y lecciones aprendidas que actúan como filtro de la percepción, para recibir la vida de manera plena, sin ningún tipo de barrera, sin anteponer ningún juicio, sin etiquetar antes de recibir; manteniendo una lucha para evitar recibir contenidos que uno mismo etiqueta y encasilla, en vez de presencias vivas y permanentemente cambiantes y que, por lo tanto, cada vez reclaman, con su misterio, ser redescubiertas de nuevo (RICHARDS, 1995 : 5):

Vivimos en una época en la que nuestras vidas interiores están dominadas por la mente discursiva. Esta porción de la mente divide, secciona, etiqueta –empaqueta el mundo y lo envuelve como «conocido». Es la máquina que hay en nosotros que reduce el misterioso objeto que se balancea y se ondula en simplemente «un árbol». Como esta parte de la mente posee el control en nuestra formación interior, a medida que crecemos, la vida pierde su sabor. Vivimos una experiencia más y más general, sin percibir ya las «cosas» directamente, como un niño, sino como signos en un catálogo familiar para nosotros. Lo «desconocido», de este modo reducido y petrificado, se convierte en lo «conocido». Un filtro se alza entre el individuo y la vida. [...] El peligro es que limitamos, reducimos, enjaulamos a esta persona, viendo sólo lo que deseamos ver o somos capaces de ver.

Esta reducción transforma nuestra visión en una visión general y superficial donde todo pierde su individualidad, donde to-

do pasa a llenar el saco de lo conocido convirtiéndose en tan sólo una proyección de lo conocido. Dejamos, pues, de ver en detalle, convirtiendo aquello único en una imagen conocida, convirtiendo las presencias en contenidos. Conducidos por los hábitos y comportamientos ligados a la memoria, vemos a través de un velo y, sin lugar a dudas, dejamos de ver realmente. Dejamos de percibir de manera directa y por lo tanto nuestras acciones dejan de estar en una relación real y orgánica con el entorno, volviendo así al estado cotidiano de *ceguera* y *sordera*. Vivir el presente sin premeditación será el gran reto, en el teatro y en la vida.

Se hace evidente que el estado de organización es un proceso psicofísico complejo; con el objetivo de despertar la inteligencia instintiva, en la cual toman parte la percepción y el instinto, libera capas del denso molde condicionante en el cual nos encontramos encarcelados. Un proceso purificador, diríamos. Un cuerpo liberado deja de ser un obstáculo y se convierte en una ventana a la vida interior. El cuerpo se vuelve transparente y todo el proceso interno se evidencia. El torrente de impulsos fluye en las acciones llegando al océano. Estamos hablando, pues, de un proceso revelador de una naturaleza interna, más real, de un «yo» verdadero a través de la extinción de uno mismo (del «yo» aparente, personalidad). Esta es la conversión del hombre exterior en el hombre interior, retorno de sí sobre sí y en sí (mismo). Grotowski se refiere a esta dualidad en el texto *Performer* parafraseando las palabras del Maestro Eckhart (GROTOWSKI, 1987 : 377):

Entre el hombre interior y el hombre exterior hay la misma diferencia infinita que hay entre el cielo y la tierra. [...] Por eso soy no nacido, y según mi carácter de no nacido, no puedo morir. Lo que soy por mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque es dado al tiempo y se descompondrá con el tiempo. Pero con mi nacimiento también nacieron todas las criaturas. Todas ellas sienten la necesidad de ascender desde su

vida a su esencia. [...] sino que soy lo que era, lo que debo permanecer ahora y para siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo ni dónde he estado. Allí soy lo que era, no crezco ni disminuyo, porque yo soy, allí, una causa inmóvil que hace mover todas las cosas.

La gran diferencia ocurrirá entre estar identificado con lo que en nosotros es dado al tiempo y que con el tiempo morirá, o bien escuchar aquella parte en nosotros que siente *la necesidad de ascender desde su vida hacia su esencia*. Esta es la posibilidad de que el «yo» en el tiempo, es decir, el «yo» actuante, descubra un camino de retorno a lo que era originariamente, antes de las diferencias, y sea posible la unión con este núcleo interior entrando así en el terreno de la inmortalidad; volviéndose libre.

Según Grotowski, el actuante, en su proceso hacia la esencia, desarrolla lo que él nombra el yo-yo. Esta relación sutil ha sido el centro de interés de sabios y maestros espirituales, considerada de gran importancia y repetida con palabras casi idénticas en diferentes libros sagrados de la India. Grotowski nos da su personal visión de esta doble dimensión en el texto *Performer* (GROTOWSKI, 1987 : 376):

Se puede leer en los textos antiguos: «Somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá». preocupados de picotear, ebrios de vivir en el tiempo, hemos olvidado *hacer vivir* la parte en nosotros que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo, y de ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por esta otra parte de uno mismo (aquella que está como fuera del tiempo) ofrece otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está, en ti, la mirada de los otros, ni tampoco ningún juicio; es como una mirada inmóvil: una presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas –y eso es todo. El proceso puede ser cumplido sólo en el contexto de esta presencia quieta. Yo-Yo: en la experiencia, la pareja no aparece separada, sino plena, única.

En este estado doble («yo-yo»), habiendo superado la dimensión mecánica de total absorción e identificación con la acción, se dará vida al testimonio, el «yo» permanente, la mirada inmóvil. Llevar a cabo la acción desde la presencia silenciosa y vigilante posibilita un renacimiento del «yo» actuante que adquirirá otra calidad de energía. Y este testimonio de la propia vida, este «yo» que ve que yo veo, que escucha que yo escucho, según Grotowski es la conciencia (GROTOWSKI, 1989-1990 : 125):

*Awareness* significa la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

Es decir, una dimensión más profunda de la conciencia, vinculada a la mirada serena y tranquila y no a la mente discursiva, eso es, vinculada al estado original del ser humano donde todo es absorbido en la luz de esta conciencia. Este proceso de elevación del hombre exterior a la esencia, en el cual la personalidad se pierde en el «yo» interior como una gota de agua se pierde en el océano, *sólo será cumplido en el contexto de esta presencia silenciosa y tranquila*.<sup>4</sup>

Podemos decir, pues, que al desarrollar una acción en su dimensión orgánica, yendo más allá de la dimensión mecánica, se despliega la conexión de esta acción con otra, la acción interior, relacionada con el trabajo sobre sí mismo y con lo que Grotowski denominará la verticalidad. Podríamos decir que el plano de la organicidad (plano horizontal) nos descubre un pasaje que nos abre a otra calidad de presencia; ese desarrollo de la atención hacia el entorno nos posibilita el nivel de atención necesario para iniciar el trayecto interior o vertical.

A partir de esta exhaustiva indagación de la naturaleza humana, Grotowski descubre que esta conciencia se podría decir que forma el extremo de un registro en el cual el otro polo es el instinto. Así que la unión con el «yo» testimonio no significará una desaparición del «yo» actuante sino que ambos formarán los extremos de un mismo regis-

tro y con la presencia de ambos extremos aparecerá la plenitud del estado original (GROTOWSKI, 1985 : 298).

Entonces alguna cosa existe como la presencia en las dos extremidades del mismo registro; dos polos diferentes: el del instinto y el de la conciencia. Normalmente nuestra pasividad cotidiana provoca que estemos entre los dos, y no seamos ni totalmente animales ni totalmente humanos, nos vemos movidos confusamente entre los dos. Pero en las técnicas tradicionales verdaderas y en las «performing arts» verdaderas, uno mantiene estos dos polos extremos al mismo tiempo. Eso significa «estar en el principio», «estar de pie en el principio». El principio es tu naturaleza original, presente ahora, aquí. Tu naturaleza original con todos sus aspectos: divinos o animales, instintivos, apasionados. Pero, al mismo tiempo, debes mantenerte vigilante con tu conciencia. Y cuando más estás «en el principio», más debes «estar de pie». Es la conciencia vigilante la que hace el hombre [człowiek]. Es esta tensión entre los dos polos la que da una plenitud contradictoria y misteriosa.

Y es en la intersección de estos dos planos, el del instinto y el de la conciencia, cuando emergerá el proceso creativo. Punto donde confluyen dos procesos, el humano y el artístico, el flujo interior y el rigor (GROTOWSKI, 1969a : 35-36):

Por lo tanto se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con lo que iba hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana, por este motivo cuando se cruzan estamos completos. En cierto sentido, la precisión es el ámbito de la conciencia,

mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto.

Así, podemos decir que el proceso de transformación del «yo» vinculado a la personalidad en el «yo» interior, proceso «yo-yo», empieza con la percepción consciente. Una percepción que, como hemos visto, se extiende por todo el cuerpo y que mantiene una conexión profunda con la mirada hacia el mundo interior. En este proceso, la percepción se convierte en conciencia. Cada poro de la piel se convierte en un ojo. Cabe decir que es necesario un pleno desarrollo de la atención para que el proceso se convierta en un flujo continuo de percepción consciente; una atención que no tan sólo rodea sino que penetra. A partir del desarrollo de la atención y de la escucha hasta niveles realmente sutiles, el actuante será capaz de escuchar su cuerpo (animal/aspecto instintivo) y no interferir en su diálogo con el espacio. Esta es la acción con un reposo interior, la acción orgánica, que implica una mirada hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo; aquello que Grotowski denomina «movimiento que es reposo». La acción no acción, la conjunción del sí y del no, un movimiento que permite ver y escuchar y en el cual la mente descansa en el «yo» eterno sin permitir que surja el pensamiento «yo». Una acción ejecutada en silencio interior (reposo) y de manera impecable que se manifiesta a través de una presencia única y estable, que escapa al tiempo para vivir en la eternidad, en la unión instinto-conciencia. En definitiva, una acción que no nos esclaviza sino que nos hace libres.

El rigor en la estructura de acciones permitirá al actuante la apertura del pasaje «yo-yo». Como se ha dicho, el respeto por la precisión de los detalles a través de la percepción consciente posibilitará la aparición del proceso. En el proceso, el actuante se encuentra en un entrelazado de los dos planos, dos territorios que se despliegan en relación continua y donde las dos acciones, horizontal y vertical, se acaban convirtien-

do en una. Pero esta posibilidad de hacer visible lo invisible (el proceso real, interior) se hará tangible sólo como fruto de un trabajo profundo y constante. Sólo en el no diletantismo nos podremos situar delante de lo antiguo, lo primario, y de la conciencia, en el estado de misteriosa plenitud. En este camino la competencia del actuante es la base imprescindible a partir de la cual puede aparecer la potencialidad humana. Después de la maestría aparece la cuestión del corazón, dirá al maestro polaco (GROTOWSKI, 1985 : 295):

Evidentemente, cuando llega la maestría, aparece la cuestión del corazón. El corazón sin maestría es mierda. Cuando hay maestría, deberemos enfrentarnos a la cuestión del corazón y el espíritu.

Y así, el actuante, en unión con su núcleo estable y único, podrá involucrarse de pleno en el ahora y aquí manteniéndose, al mismo tiempo, presente en la organicidad y en la conciencia. La máxima participación en la vida será, al mismo tiempo, el máximo desapego. Cuando se es libre se es capaz de ver, de percibir de manera clara y profunda los detalles que nos permiten mantenernos en el presente a través de la acción orgánica, que por otra parte nos vincula a nuestros impulsos internos. En un trabajo continuado sobre la atención y la escucha se desarrolla una sensibilidad que se convertirá en imprescindible para pasar al mundo interno.

Este sentirse un ser vivo plenamente, totalmente, es la consecuencia de la presencia en los dos extremos del estado original. Por una parte, plenamente vinculado a la acción orgánica, este aspecto animal o instintivo en el que el cuerpo está receptivo, alerta y disponible, adaptándose continuamente a los cambios del entorno; de la otra, ejecutando meticulosamente desde la mirada silenciosa la línea de acciones con plena conciencia de los detalles, y observando en la quietud interna este viaje interior ascendente hacia la presencia silenciosa.

Para Grotowski, el aspecto vertical de este retorno al origen es siempre una cuestión práctica, porque, como se ha visto, uno se vincula a la verticalidad a través de la acción horizontal ejecutada con impecabilidad artística, ello quiere decir, llevada a cabo con máxima atención. Por lo tanto, a través de este trabajo preciso sobre los detalles accedemos al pasaje de lo denso a lo sutil. Consiguientemente, la estructura, la acción horizontal, se convierte en imprescindible para el trabajo interior (GROTOWSKI, 1989-1990 : 130):

La estructura elaborada en los detalles –*Action*– es la clave; si falta la estructura, todo se disuelve.

Es decir, el flujo de vida debe ser articulado en estructuras con una forma definida, de no ser así todo se desvanece. Esta es una cuestión fundamental en la obra grotowskiana. La precisión. Este flujo que es el proceso interior necesita una forma ejecutada en la perfección de los detalles que permite no apegarse a ella sino darle su valor justo como instrumento a través del cual se puede manifestar el proceso. Sin la estructura, sin la impecabilidad, sin la atención sobre los detalles no habría posibilidad de emprender el trayecto vertical.

Grotowski identifica este itinerario vertical con el trabajo sobre los cantos vibratorios antiguos. Descubre en estos cantos, que son al mismo tiempo orgánicos y precisos, el instrumento que vincula el actuante a las dos dimensiones, horizontal y vertical. El actuante deberá ligar los impulsos del cuerpo con el canto, dice al maestro. La estructura en este momento pasa a articularse a partir del canto; podríamos decir que las acciones de la estructura encuentran su relación con la organicidad en un cuerpo que rememora un estado original y encuentra su vínculo orgánico en los impulsos codificados en los cantos tradicionales vibratorios. Los cantos, fuertemente arraigados en la organicidad, servirán de eje para el trayecto vertical. Otra vez, el testimonio de

Richards proveniente de su experiencia como actuante es esencial y revelador (RICHARDS, 2008 : 6):

Trabajé con Grotowski sobre el desarrollo de estructuras performativas con y en torno a estos cantos, y –lo que es la cuestión principal– en el proceso que se puede producir, digamos, dentro del ser humano a través de todo este trabajo. [...] estos cantos verdaderamente son instrumentos, o mejor dicho pueden ser instrumentos para el trabajo del ser humano sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en un proceso que podríamos llamar de transformación de energía.

Si conseguimos que la mente deje de dar indicaciones al cuerpo sobre cómo interpretar el canto, el cuerpo podrá empezar a hablar por sí mismo manteniendo un diálogo con los estímulos provenientes del canto, diálogo en el cual la personalidad no participará. Un estado que, pese a no ser el habitual, se puede reconocer como «natural» cuando uno lo experimenta y permite al cuerpo volverse vivo con sus impulsos plenamente vinculados al canto. Estos impulsos, que aparecen en la reacción orgánica al canto, son los que transportarán el canto en un diálogo entre la corporalidad y el propio canto (GROTOWSKI, 1989:1990 : 127):

...los cantos tradicionales (como los de la línea afrocaribeña) están arraigados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de los impulsos de la vida que corren a través del cuerpo; en el canto de la tradición ya no se trata de la posición del cuerpo o de la manipulación de la respiración sino de los impulsos y de las pequeñas acciones. Porque son exactamente los impulsos que corren por el cuerpo los que llevan al canto.

El maestro pide al actuante la sensibilidad necesaria para descubrir la diferencia entre melodía y cualidades vibratorias de los cantos rituales ancestrales, ya que el verdadero

contenido de los cantos no es el significado de las palabras sino su calidad sonora. Para el descubrimiento de las cualidades vibratorias del canto y un posible desarrollo del trabajo sobre éstas, descubriendo las resonancias específicas de cada canto, se pide una precisión total de la melodía y un trabajo de repetición que favorece la aparición de las posibilidades. Podemos considerar cada canto como un flujo sonoro, más allá del lenguaje verbal, que se puede redescubrir a medida que se trabaja de manera detallada sobre su resonancia y sobre los impulsos vivos que aparecen en relación al canto y al entorno, y su manifestación en las acciones; a medida que el canto se repite y desciende por el organismo se va desarrollando su resonancia. En este proceso el canto provoca una implicación específica del actuante, despertando y amplificando espacios internos, desconocidos hasta entonces, que provocarán reacciones más allá del ámbito físico. Durante este trayecto el actuante se hace más permeable a las cualidades vibratorias del canto permitiendo la activación de potentes centros de energía en su interior. La voz se convierte, entonces, en la voz de la acción interior, la voz de un proceso real. De manera similar, Richards experimenta la vibración de los cantos como potentes herramientas que tocan y activan centros energéticos dentro del cuerpo, liberándolos; sitúa algunos de estos centros en el plexo solar relacionándolos con la fuerza vital y, en el área del pecho y de la cabeza, vinculados a energías más sutiles. Las cualidades vibratorias se convierten en una delicada danza interna abriendo espacios y activando cualidades de energía sutiles.

Del diálogo que se mantiene con el canto, en el que está involucrada una calidad concreta de energía, pasamos, poco a poco, a una posición más pasiva pero al mismo tiempo alerta («mantenerse de pie») dejando que el canto nos cante; dejamos de guiar para pasar a ser guiados por alguna cosa que no es uno mismo. «Mantenerse de pie» en la mirada silenciosa en el momento en

que la organicidad y la esencia entran en osmosis será crucial para no perderse en una total identificación con el canto, olvidando el propósito de la verticalidad. Si no entrara en juego el aspecto consciente del trayecto interior se caería irremediablemente en el caos.

Aparte de estar fuertemente arraigados en la organicidad, podemos considerar estos cantos, algunos de ellos vinculados en un pasado a propósitos sacros y rituales, como instrumentos para la verticalidad, con un impacto claro en la totalidad del actuante; impacto que será posible a partir del trabajo simultáneo y armonioso sobre «el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes».

En el Arte como Vehículo, la competencia artística va de la mano con la aproximación al itinerario interior del ser humano, a la verticalidad. El arte, en este ámbito, es considerado una vía para el trabajo interior. La investigación se articula en la creación de estructuras performativas precisas u obras repetibles hasta el más minúsculo detalle. Estas obras, en el dominio del Arte como Vehículo, se llaman «Acciones». La estructura, en la cual se busca una ejecución a un nivel artístico extraordinario, es un vehículo para el trabajo sobre sí mismo de cada uno de los actuantes. Podríamos decir que el Arte como Vehículo abraza un territorio de capacidad práctica y de experiencia humana a través de la acción performativa. El resultado de este trabajo es el impacto en los actuantes, para los que se despierta una dimensión de la vida que toca, atraviesa y afecta a los diferentes niveles de su ser.

Hemos visto, pues, que para acceder al estado original es necesario que la acción horizontal (estructura, línea de acciones) y la acción vertical (acción interior) se den a la vez y que sus procesos sean simultáneos. Éste es el aspecto yóguico –en tanto que unión– del retorno esencial en el cual es imprescindible la unión de lo vital con lo sutil. La plenitud que nos aporta la extensión vertical con la expansión horizontal queda reflejada en el testimonio de Ri-

chards, que ofrece una respuesta clarificadora sobre el desarrollo de estos dos procesos y en la que cada palabra es justa y llena de sentido (RICHARDS, 2008 : 18-19):

Empiezas el canto, empiezas tu línea de acciones. Al principio, probablemente estás más concentrado en tu partitura de actuación. Pero también estás cantando y otra parte de tu atención está con la melodía, primero, por unos instantes, quizás en la afinación. ¿Estás afinando y en el ritmo adecuado? Y entonces, no pensamiento técnico; sin perder la precisión del canto, su melodía y ritmo, dejas que las cualidades vibratorias desciendan en ti mientras estás siguiendo tu línea de acciones. [...] Un trabajo hecho a través del canto puede empezar a permitir que esta fuente de vida que se está acumulando vaya hacia arriba, se eleve. Como actuante, mi atención se dirige hacia este ascenso interior de energía. Dejo que mi atención primaria vaya con eso. De alguna manera, dejo que mi «yo» vaya con eso, el «dónde estoy» con eso, y dejo que la partitura de acciones funcione casi por ella misma. La partitura de actuación ha sido ya dominada, memorizada y el cuerpo (y no sólo) está haciendo la línea de acciones. Pero con este viaje vertical tú vas hacia lo sutil. Las dos cosas empiezan a ocurrir simultáneamente, como si tuvieras una partitura horizontal relacionada con tu línea de acciones, relacionada con el contacto con tus compañeros, el orden de las acciones, y algo como una partitura vertical que está relacionada con la «acción interior», tu itinerario vertical, qué *calidad* de energía hay en este momento contigo. Así pues, tienes dos territorios que pueden empezar a funcionar simultáneamente. De esta manera, la partitura de actuación puede ir junto con lo que llamamos verticalidad, con lo que percibo como la «acción interior».

El actuante se encuentra entre estos dos procesos, por una parte la línea de acciones vinculada a la organicidad, y por otra el canto, vinculado al itinerario vertical. Este proceso que involucra al ser humano en su

totalidad implica, como toda enseñanza real, una transformación personal; transformación en el nivel de ser, pasando de un nivel mecánico –mundo de la personalidad– a un nivel consciente –mundo de la conciencia y la organicidad. Un trabajo continuado en este ámbito tiene un efecto «pulidor» en uno mismo; al ir sacando capas, lo que en un principio no lo era se convierte en receptivo. Por otra parte, el trabajo de transformación en uno mismo es el medio para acceder a otras realidades (más sutiles). De esta manera, las estructuras performativas son el terreno en el cual los actuantes llevan a cabo un trabajo sobre ellos mismos. Este es el ámbito del arte como vehículo para el autoconocimiento, trabajo que posibilita el desarrollo del ser humano. El valor de la estructura está al ejecutarla y en el impacto que el actuante recibe en la totalidad de su ser, saliendo de su pequeño mundo para dejarse absorber por el universo. En esta experiencia el actuante tiene la posibilidad de observar sus respuestas ante el proceso, constatando la mecanicidad en la cotidianidad y las luminosas posibilidades de esta otra realidad dentro de la realidad; unas puertas que se abren en el contexto del trabajo y que permitirán a quien las traspase la posibilidad de estar en el mundo sin ser del mundo; el preciado estado de libertad.

Y este hombre verdadero no pertenece sólo al tiempo sino que está vinculado a un flujo interior que lo conecta con lo eterno, vinculado a dos dimensiones, entre el cielo y la tierra, en un estado en el cual sale de él mismo, en el cual suelta todo lo que conoce para convertirse en lo que era en el principio; este retorno forma parte de un recuerdo grabado en el corazón. El hombre, entre estos dos mundos, es un puente entre dos niveles; debe saber escuchar las voces de la naturaleza y las voces del corazón, uniendo el aliento de la vida y la conciencia de la vida en una unión primigenia. Grotowski reencuentra este estado original del espíritu y el cuerpo en lo que podríamos considerar el acto performativo primigenio y restaura así la oposición entre materia y espíritu, en

la recuperación de aquella unidad perdida desde los tiempos en los que arte y religión eran una sola cosa.

¿Estoy hablando de una manera de vivir, de una especie de existencia más que de teatro? Indudablemente.

JERZY GROTOWSKI, 1970

## Referencias bibliográficas

- GROTOWSKI, Jerzy (1969a): «Replay to Stanislavski», texto (revisado y elaborado por el autor, trad. Kris Salata) del encuentro con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York el 22 de febrero de 1969, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39. Versión castellana del texto en este mismo volumen.
- (1969b): «On the Genesis of *Apocalypsis*», (trad. Kris Salata) basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados en 1969 después del estreno de *Apocalypsis cum figuris*, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 40-51. Versión castellana del texto en este mismo volumen.
- (1970): «Holiday. The day that is holy», (trad. Bolesław Taborski) texto basado en la conferencia del autor en la New York University el 13 de diciembre de 1970, en *The Drama Review*, vol. 17, núm. 2 (T 58), junio 1973, pp. 113-135 (p. 117).
- (1978): «The art of the beginner», texto de la conferencia en Varsovia el 4 de junio de 1978 durante el simposio internacional sobre el «arte del debutante», organizado por el centro polaco ITI (International Theatre Institut), basado en la traducción simultánea al inglés de André Gregory que se publicó conjuntamente con la versión francesa (*L'art du débutant*) a cargo de Georges Banu, en *International Theatre Information*, París: 1978, primavera-verano, pp. 7-11.
- (1987): «Performer», texto basado en la conferencia de Grotowski en 1987, elaborado y ampliado por el mismo autor y traducido del francés al inglés por Thomas

Richards en 1990, en *The Grotowski Sourcebook*, editado por Lisa Wolford y Richard Schechner, Nueva York: Routledge, 1997, pp. 374-378.

- (1989, 1990): «From the Theatre company to Art as Vehicle», texto basado en las transcripciones de dos conferencias de Grotowski en Módena (1989) y en la University of California, Irvine (1990), en Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995, pp. 113-135.
- (1991): «A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski», en *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, textos compilados por Bruno de PANAFIEU, Nueva York: Continuum, 2000, pp. 87-106.
- (1992): «Entrevista di Marianne Ahrne», Grotowski entrevistado por Marianne Ahrne en Pontedera en 1992, en *Teatro e Storia*, 20-21, año XIII, 1998-99, pp. 429-434 (p. 429).
- RICHARDS, Thomas (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. Londres: Routledge, 1995.
- (2008): «The Edge-Point of Performance», entrevistado por Lisa Wolford en Pontedera (Italia), agosto de 1995, en *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, pp. 1-51.

## Notas

1. Última producción teatral dirigida por Jerzy Grotowski, presentada oficialmente el 11 de febrero de 1969; se seguiría presentando hasta mayo de 1980.
2. Jerzy GROTOWSKI: «La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel», París, 1997-1998. Las conferencias existen en formato CD, Houilles: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.
3. Colaborador esencial de Grotowski y a quien el maestro polaco, durante los trece últimos años de su vida, transmitió la culminación de su investigación práctica. Actual director artístico del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera (Italia).
4. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Performer» (1987), en *The Grotowski Sourcebook*, op cit., p. 376.