

LA TÈCNICA ORGÀNICA DE L'ACTOR. UN CAMÍ CAP A L'INVISIBLE

«El teatre ha estat una aventura enorme en la meua vida. Ha condicionat profundament la meua manera de pensar, d'analitzar les coses, de veure la gent, de mirar la vida. Fins i tot diria que el meu llenguatge ha estat format pel teatre. Però no vaig arribar a aquest treball buscant el teatre i, en realitat, vaig buscar sempre alguna altra cosa.»
Jerzy Grotowski (1992)

Després del dur procés de gestació d'*Apocalypsis cum figuris*,¹ que es podria considerar el moment àlgid de la trajectòria del seu Teatre Laboratori –després d'haver causat un impacte significatiu durant la seva temporada a Nova York el 1969 a la Washington Square Methodist Church del Greenwich Village amb representacions d'*Akropolis*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*–, Jerzy Grotowski va anunciar que no dirigiria més produccions teatrals. *Apocalypsis* havia estat un clar punt d'inflexió que marcaria una nova etapa d'investigació en el laboratori polonès. Per primera vegada, el treball de l'actor no partia de l'aplicació de tècniques i principis interpretatius a priori. Grotowski, que volia evitar en tot moment caure en un mecanisme de productivitat i en la repetició de les seves anteriors descobertes, observa els seus actors amb una actitud nova, expectant en lloc d'imposicional. Aquest va ser el seu propòsit:

«Tenia llavors una única regla: si algú es troba en acció, en el curs d'un procés creatiu, i si no està fent mal a ningú, pot ser que no entengui res, però he de mirar.» (Grotowski 1969b: 42)

D'aquesta manera el director polonès permet que s'arribi a la composició de l'estructura performativa a partir del procés interior dels actors i no per la seva creació externa:

« Van ser tres anys de lluita. Si durant el treball naixia algun conflicte entre el procés creatiu de qualsevol dels meus col·legues i l'ordre del conjunt, l'estructura, o l'ordre del muntatge, donava sempre la prioritat al procés. Mai no vaig tallar allò que era realment un procés, encara que no veiés la connexió amb el conjunt.» (Grotowski 1969b: 50-51)

L'exploració iniciada en la creació d'*Apocalypsis*, doncs, serà l'origen d'un profund canvi en la manera de treballar de Grotowski. Desapareixeran les imposicions dictatorials del director per prioritzar la manifestació del procés interior de l'actor. La tècnica artística cedirà el pas a l'experiència humana. La recerca de l'actor total passarà a convertir-se en la recerca de l'home total. A *Apocalypsis* es comença a difuminar el paper que convencionalment s'assignava a l'actor (aquell que representa) per esdevenir l'actuant (aquell que porta a terme l'acció):

¹ Última producció teatral dirigida per Jerzy Grotowski, presentada oficialment l'11 de febrer de 1969; es va continuar presentant fins al maig de 1980.

«No sento que el teatre sigui el fi per mi. Tan sols existeix l'Acte. Podria haver passat que aquest Acte fos bastant proper al text dramàtic entès com a base. Tanmateix, no em puc preguntar si era o no era la realització del text. No ho sé. No sé si era fidel al text o no. No tinc cap interès en el teatre de text, perquè està basat en una visió falsa de l'existència humana. Tampoc no tinc cap interès en el teatre físic. Perquè, al cap i a la fi, ¿què és? ¿Acrobàcia sobre l'escenari? ¿Cridar? ¿Rebolcar-se per terra? ¿Violència? Ni el teatre de text ni el teatre físic –ni el teatre, sinó l'existència viva en la seva revelació.» (Grotowski 1969a: 38)

Apocalypsis va suposar un nou estadi en la recerca de Grotowski que el va portar a creuar una certa barrera. Deixa enrere el muntatge d'espectacles per iniciar l'exploració dels processos humans en l'acompliment de «l'acte que abraça la totalitat de l'home» (Grotowski, 1969a: 34) S'obren així nous horitzons de vida creativa i, trencant els murs de les convencions socials i teatrals del moment, Grotowski inicia el camí vers un territori desconegut, més enllà del teatre però profundament vinculat al teatre, o millor dit, a les arrels del teatre, per descobrir una nova i alhora antiga dimensió de les arts performatives on fos possible la recuperació del seu potencial com a procés unificador de l'ésser humà. Ja no es tractarà de teatre solament, sinó d'una visió de la vida a través del teatre i d'una visió del teatre a través de la vida. Més proper al passat que no pas a l'actualitat teatral, Grotowski, en una conferència de l'any 1969, l'any del seu cataclisme i renaixement, vincula el seu treball a quelcom antic i oblidat dirigint la seva mirada a l'espiritualitat prehistòrica, on l'art era un vehicle, un mitjà i no pas un fi en ell mateix; fet que anuncia premonitòriament l'objectiu del seu darrer i definitiu període de recerca, l'Art com a Vehicle, i alhora evidencia la continuïtat i coherència de tota la seva trajectòria teatral-existencial.

«No crec que el meu treball en el teatre pugui ser anomenat un nou mètode. Se'l pot anomenar mètode, però aquesta paraula és molt limitada. A més, no crec que sigui res nou. Penso que *aquest tipus de recerca va existir molt freqüentment fora del teatre*, tot i que de vegades també va existir en alguns teatres. És el camí de la vida i del coneixement. És molt antic. Se'ns revela i formula depenent de l'època, el temps i la societat. No estic segur si els que van fer les pintures a la cova de Trois Frères volien només fer front al seu terror. Potser..., però no solament. I penso que la pintura no era el fi. La pintura era el camí. En aquest sentit, em sento més proper de qui va fer aquella pintura a la roca que no pas dels artistes que pensen que estan creant l'avantguarda d'un nou teatre.» (Grotowski 1969a: 39)

La necessitat vital del cercador polonès es mostrava en el desig d'anar més enllà de les convencions-limitacions teatrals i de la màscara social i els estereotips, en la recerca de la plenitud essencial del que podríem anomenar l'acte performatiu primigeni. Inquietud que iniciaria el passatge de l'Art com a Presentació (on l'efecte i la seu del muntatge es troben en la percepció de l'espectador) a l'Art com a Vehicle (on l'efecte i la seu del muntatge es troben en aquells que fan), els dos períodes de recerca de Grotowski més allunyats entre si en el temps i extremitats d'una llarga cadena, la de les arts performatives.

Grotowski ja no se separarà d'aquest camí de recerca i alliberament descobert en el procés d'*Apocalypsis*. Ara bé, sempre, com tot procés viu, aquest camí, eminentment pràctic, estarà en una constant evolució. Arribant al final del seu passatge per la vida, en les conferències parisenques del 1997-98² –últim testimoni públic del mestre polonès on tracta de manera especialment clara els aspectes tècnics de l'artesanat artístic– distingeix consegüentment dues orientacions en el treball de l'actor: el camí orgànic –aquell que es va iniciar amb *Apocalypsis*– i el camí basat en la composició (artificial o no-orgànic). Grotowski relaciona allò veritable amb allò viu i en la seva observació de la vida, fascinat per la participació total del cos – però no solament referit al domini físic– descobreix en l'organicitat un camí cap a la veritat. La descoberta d'aquest aspecte que ens vincula amb els impulsos més íntims, arrelats a la naturalesa, obrirà un camí de profundes revelacions. L'investigador polonès situa, doncs, la seva recerca en la línia orgànica, així com també la de Stanislavski; en la línia no-orgànica o artificial trobaríem Brecht i l'Òpera de Pequín.

En la via orgànica, arrelada, doncs, al cos i vinculada a l'atenció vigilant dirigida a l'entorn, es parteix del procés; primer es treballa per descobrir l'impuls i per damunt d'aquest flux vital es crea o apareix l'estructura, és a dir, l'impuls precedeix (i condueix) la composició. En la via no-orgànica, caracteritzada per la composició estricta de les posicions corporals, primer es crea la forma i per tant, la composició precedeix l'impuls. Tot comença en la perifèria per després arribar al procés. Dos inicis del treball per pols diferents que tindrien idealment el mateix propòsit, la unificació (conjunció de dues coses que esdevenen una de sola) de l'espontaneïtat i la precisió, de la vida i l'estructura, del procés i la composició. És a dir, la unificació de la polaritat fonamental de la pràctica de l'actor.

Segons Grotowski, l'apropament orgànic es basa en les reaccions autèntiques i orgàniques del cos, accions que tenen el seu origen dins d'aquest. Tot el procés comença dins. La seva projecció exterior, en les accions visibles, és només el final d'aquest procés. Així, doncs:

«Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana. O simplement, una altra existència. Perquè per algú podria tractar-se d'una existència diferent de la humana: Déu, Foc, Arbre.» (Grotowski, 1969a: 37)

Si aquesta connexió entre el procés interior –un procés real– i l'acció es tallés, l'acció deixaria de ser acció i esdevindria un gest: fals, mort i rígid. Es tractaria llavors d'una execució mecànica. Per consegüent, aquesta connexió serà considerada la veritat de l'acció, aspecte que caldrà redescobrir cada vegada. Caldrà reviure el procés cada vegada. Viure'l com a nou i desconegut cada vegada. El procés és com un

² Jerzy GROTOWSKI, «La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel», París, 1997-98. Les conferències es troben en format CD, Houilles: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.

corrent d'impulsos comparable a un riu, en continu moviment, que es descobreix cada vegada entrant en ell i deixant-se portar pel seu flux. Però en el moment en què pensem que ja el coneixem i comencem a cercar aquella idea preconcebuda, el procés morirà. Sembla innegable que en el treball de l'actor sempre hi haurà d'haver alguna cosa desconeguda, per descobrir: el misteri de l'art de l'actor que és alhora el misteri de la vida.

Per tant, el procés interior ve donat per la reacció autèntica enfront d'una existència. Ens referim a una trobada amb l'altre, més enllà dels estereotips, on hi participen l'entrega, la revelació i l'acceptació. Es tracta de descobrir-se, donar-se i rebre sense mesura. Per a Grotowski la trobada real entre dos éssers és l'essència del teatre.

«Coneixent el misteri de l'altre, es coneix el propi. I viceversa: coneixent el propi, es coneix el misteri de l'altre. Això no és possible amb qualsevol. Amb això, no intento emetre un judici sobre la vàlua dels altres. Simplement, la vida ens ha fet de manera que puguem trobar-nos: tu i jo. Podem trobar-nos per a la vida i per a la mort –portar a terme un acte junts. Crear com si fóra l'última vegada, com si s'anés a morir immediatament després.» (Grotowski, 1969b: 41)

Veiem, doncs, que l'impuls orgànic només serà possible en reacció a una altra presència, al contacte. Aquests contactes, possibles només amb una consciència real del que ens envolta (i per tant amb una ment discursiva en silenci), formen una acció-reacció en el moment present, això és, una adaptació immediata (sense l'espai per a la decisió mental) i en relació constant als canvis continus de l'entorn. Sense aquest contacte directe l'actuant es trobaria aïllat de tot el que hi ha fora d'ell, es convertiria en «cec i sord» als milers d'estímul que es reben contínuament, i se situaria en una dimensió mecànica del pla de l'acció o pla horitzontal, dimensió que cal transcendir per descobrir-ne la dimensió orgànica.

L'investigador polonès afirma que el cos és memòria; és tota la nostra vivència i, alhora, va més enllà de la nostra vida o memòria personal. Tota l'existència humana està inscrita en el nostre cos, per tant, caldria redescobrir allò que ja som però que no recordem. En l'apropament orgànic es tractarà, doncs, d'alliberar el «cos-memòria», és a dir, deixar parlar el cos, que d'aquesta manera ens guiarà en la descoberta d'una corporalitat desconeguda, potser oblidada, una memòria ancestral que ens vincula a l'origen, a l'essència. Les clares paraules de Thomas Richards³ provinents de la vivència personal d'aquest procés, ens donen unes primeres claus sobre la relació de la dimensió orgànica amb l'aspecte vinculat al pla de la consciència o pla vertical en tot aquest viatge de redescoberta:

«[...] era com si el meu cos comencés a guiar-me –per ell mateix, completament– en un flux de moviment que provenia de dins, un flux

³ Col·laborador essencial de Grotowski i a qui el mestre polonès, durant els tretze últims anys de la seva vida, va transmetre la culminació de la seva recerca pràctica. Actual director artístic del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* a Pontedera (Itàlia).

d'impulsos que corrien a través del cos. Va ser com descobrir un riu. Em sentia una mica distanciat, mirant-ho. La meva ment va deixar de manipular el meu cos, dient-li, "vés aquí, vés allà"; ara el meu cos m'estava guiant. Fins i tot la font dels impulsos semblava no ser muscular.» (Richards 2008: 5)

L'acció orgànica ve del cos i no del cap, no és pensada sinó viscuda plenament i està profundament vinculada a les forces de la naturalesa i als impulsos vius. Una expansió que és pura percepció, com l'acció d'un animal salvatge que perseguit pel seu depredador es troba immers en un estat de vibrant presència en totes i cada una de les cèl·lules del seu cos. Aquest moviment harmoniós no és elaborat per endavant, és l'expressió d'un procés real on la totalitat de l'ésser està plenament involucrada en l'acció. Aquesta harmonia és l'esforç sense esforç o la relaxació en l'acció. Ens trobem davant de l'expressió natural, no recercada. La manifestació d'un fenomen que s'origina sota la pell, que es desenvolupa i, traspasant l'organisme, esdevé acció viva. Aquesta acció es converteix en percepció viva. Una percepció que ve de tots i cadascun dels porus del cos i que aporta vida.

En el curs del procés orgànic la ment discursiva –és a dir, la ment tal i com la coneixem, un conjunt de pensaments centrats en el «jo» exterior– es va silenciava, observant d'una manera més distanciada, deixant aparèixer una fluïdesa i una continuïtat del moviment, com un flux de vitalitat que es manifesta a través de l'acció i que ens connecta amb aquesta font que sembla provenir d'algun lloc més enllà del nostre cos. Aquest ric canal, però, es mostra en els humans –en la majoria dels casos– bloquejat a causa dels condicionaments socials, culturals, educacionals. Per recordar el camí de tornada a l'estat original caldrà, doncs, trencar amb la mecanització de la vida quotidiana. Així, l'actuant, en l'intent de restaurar la connexió perduda amb el flux interior, s'haurà d'allunyar d'aquella part d'ell mateix que ha esdevingut el que és a partir de les influències externes, que ens han educat la percepció i ens priven de veure més enllà de la realitat quotidiana, més enllà del pensament mecànic, de les emocions reactives i dels hàbits apresos. I és que viure en aquesta màscara creada per causes exteriors és viure en la personalitat (com a contraposició a l'essència); és estar sota el control de la suggestibilitat i les respostes automàtiques habituals, construïdes en els sistemes del condicionament social, en un estat d'identificació plena amb les nostres emocions, humors i pensaments. Estat de confusió en el que és impossible l'acció orgànica. Així, l'organicitat requerirà una lluita contra tot allò que no provingui de cap procés natural.

«¿Què és l'organicitat? És viure en harmonia amb les lleis naturals, però a un nivell primari. No s'ha d'oblidar: el cos és un animal. No estic dient que siguem animals; dic que el nostre cos és un animal. L'organicitat està vinculada a l' "aspecte-infant". L'infant és gairebé sempre orgànic. L'organicitat és alguna cosa de la qual es té més quan s'és jove, i menys quan s'envelleix. Òbviament, és possible prolongar la vida de l'organicitat lluitant en contra dels hàbits adquirits, en contra de l'entrenament de la vida ordinària, trencant, eliminant els clixés del comportament. I, abans de la reacció complexa, retornant a la reacció primària.» (Grotowski, 1991: 91)

De les paraules de Grotowski es desprèn la importància de descobrir dins d'un mateix aquest «estat de l'infant» vinculat a l'organicitat. Amb altres paraules, retrobar la fascinació de la mirada innocent del nen que, menys condicionat que l'adult, ho descobreix tot per primera vegada. L'infant percep de manera directa, immediata, amb una visió clara i sense judicis. Per a ell no hi ha futur ni passat, només el present és real.

«Allò que experimenta és sempre per primera vegada. Si entra en el jardí una vegada, és per primera vegada, però el segon dia quan entra al jardí, el jardí és diferent, llavors és altre cop la primera vegada. Nosaltres, els adults, estem ja entrenats, sabem que cada jardí és la mateixa cosa, malgrat el fet que el mateix jardí és cada dia alguna cosa diferent. Ser en el principi és permetre'ns estar realment en allò que fem, en allò que percebem i en allò que descobrim.» (Grotowski, 1978: 8)

Una vida extraordinària s'obre llavors davant nostre, un món ple d'estímuls i milers de detalls que només podrà percebre una ment amb l'espai suficient per obrir-se al contacte real amb l'ara i l'aquí. Tan sols una ment en silenci, lliure de tot judici i alliberada de les emocions ens permetrà escoltar i veure en profunditat. Es tracta d'una invitació a sortir d'un mateix, allunyant-nos del motlle social amb els seus prejudicis i lliçons apreses que actuen com a filtre de la percepció, per rebre la vida de manera plena, sense cap mena de barrera, sense anteposar cap judici, sense etiquetar abans de rebre; mantenint una lluita per evitar rebre continguts que un mateix etiqueta i encasella, en lloc de presències vives i permanentment canviant i que, per tant, cada cop reclamen, amb el seu misteri, ser redescobertes de nou.

«Vivim en una època en la qual les nostres vides interiors estan dominades per la ment discursiva. Aquesta porció de la ment divideix, secciona, etiqueta –empaqueta el món i l'embolica com a "conegut". És la màquina en nosaltres que redueix el misteriós objecte que es balanceja i s'ondula en simplement "un arbre". Com que aquesta part de la ment té el control en la nostra formació interior, a mesura que creixem, la vida perd el seu sabor. Vivim una experiència més i més general, sense percebre ja les "coses" directament, com un nen, sinó com a signes en un catàleg familiar per nosaltres. El "desconegut", d'aquesta manera reduït i petrificat, es converteix en el "conegut". Un filtre s'aixeca entre l'individu i la vida. [...] El perill és que limitem, reduïm, engabiem aquesta persona, veient-hi només el que desitgem veure, o som capaços de veure.» (Richards 1995: 5)

Aquesta reducció transforma la nostra visió en una visió general i superficial on tot perd la seva individualitat, on tot passa a omplir el sac d'allò conegut convertint-se en tan sols una projecció d'allò conegut. Deixem, doncs, de veure en detall, convertint allò únic en una imatge coneguda, convertint les presències en continguts. Conduïts pels hàbits i comportaments lligats a la memòria, hi veiem a través d'un vel i, sense cap dubte, deixem de veure-hi realment. Deixem de percebre de manera directa i per tant les nostres accions deixen d'estar en una relació real i orgànica amb l'entorn, tornant així

a l'estat quotidià de *ceguesa i sordesa*. Viure el present sense premeditació serà el gran repte, en el teatre i en la vida.

Es fa evident que l'estat d'organicitat és un procés psicofísic complex; amb l'objectiu de despertar la intel·ligència instintiva, en la qual hi tenen joc la percepció i l'instint, allibera capes del dens motlle condicionant en el qual ens trobem empresonats. Un procés purificador, podríem dir. Un cos alliberat deixa de ser un obstacle i es converteix en una finestra a la vida interior. El cos esdevé com transparent i tot el procés intern s'evidencia. El torrent d'impulsos flueix en les accions i arriba a l'oceà. Estem parlant, doncs, d'un procés revelador d'una naturalesa interna, més real, d'un «jo» veritable a través de l'extinció d'un mateix (del «jo» aparent, personalitat). Aquesta és la conversió de l'home exterior en l'home interior, retorn de si sobre si i en si (mateix). Grotowski es refereix a aquesta dualitat en el text *Performer* parafrasejant les paraules del Mestre Eckhart:

«Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa diferència infinita que entre el cel i la terra. [...] Per això sóc un no-nascut, i segons el meu caràcter de no-nascut, no puc morir. El que sóc a causa del meu naixement morirà i desapareixerà, perquè és donat al temps i es descompondrà amb el temps. Però amb el meu naixement també van néixer totes les criatures. Totes elles senten la necessitat d'ascendir des de la seva vida a la seva essència.

[...] sinó que sóc el que era, el que he de continuar sent ara i per sempre més. Quan arribo allí, ningú no em pregunta d'on vinc ni on he estat. Allí sóc el que era, no creixo ni disminueixo, ja jo sóc, allí, una causa immòbil que fa moure totes les coses.» (Grotowski, 1987: 377)

La gran diferència es dona entre estar identificat amb allò en nosaltres que és donat al temps i que amb el temps morirà, o bé escoltar aquella part en nosaltres que sent *la necessitat d'ascendir des de la seva vida cap a la seva essència*. Aquesta és la possibilitat que el «jo» en el temps, és a dir, el «jo» actuant, descobreixi un camí de retorn a allò que era originàriament, abans de les diferències, i sigui possible la unió amb aquest nucli interior entrant així en el terreny de la immortalitat; esdevenint lliure.

Segons Grotowski, l'actuant, en el seu procés cap a l'essència, desenvolupa el que ell anomena el «jo-jo». Aquesta relació subtil ha estat centre d'interès per savis i mestres espirituals, considerada de gran importància i repetida amb paraules gairebé idèntiques en diferents llibres sagrats de l'Índia. Grotowski ens dona la seva personal visió d'aquesta doble dimensió en el text *Performer*:

«Es pot llegir en els texts antics: *Som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que s'ho mira. Un morirà, un viurà*. Embriacs de viure en el temps, preocupats a picotejar, hem oblidat *fer viure* la part en nosaltres que mira. Així doncs, hi ha el perill d'existir només en el temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat per aquesta altra part d'un mateix (aquella que està com fora del temps) dona una altra dimensió. Existeix un Jo-Jo. El segon Jo és quasi virtual; no és, dins teu, la mirada dels altres, ni tampoc cap judici; és com una mirada immòbil: una presència silenciosa, com el sol que il·lumina les coses –i això és tot. El procés pot ser acomplert només en el context

d'aquesta presència quieta. Jo-Jo: en l'experiència, la parella no apareix separada, sinó plena, única.» (Grotowski, 1987: 376)

En aquest estat doble («jo-jo»), havent superat la dimensió mecànica de total absorció i identificació amb l'acció, es donarà vida al testimoni, el «jo» permanent, la mirada immòbil. Portar a terme l'acció des de la presència silenciosa i vigilant possibilita un renaixement del «jo» actuant que adquirirà una altra qualitat d'energia. I aquest testimoni de la pròpia vida, aquest «jo» que veu que jo hi veig, que escolta que jo escolto, segons Grotowski és la consciència:

«*Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (la màquina de pensar) sinó a la Presència.» (Grotowski 1989,1990: 125)

És a dir, una dimensió més profunda de la consciència, vinculada a la mirada serena i tranquil·la i no a la ment discursiva, això és, vinculada a l'estat original de l'ésser humà on tot és absorbit en la llum d'aquesta consciència. Aquest procés d'elevació de l'home exterior a l'essència, en el qual la personalitat es perd en el «jo» interior com una gota d'aigua es perd en l'oceà, *només serà acomplert en el context d'aquesta presència silenciosa i tranquil·la.*⁴

Podem dir, doncs, que quan desenvolupem una acció en la seva dimensió orgànica, més enllà de la dimensió mecànica, es desplega la connexió d'aquesta acció amb una altra, l'acció interior, relacionada amb el treball sobre si mateix i amb el que Grotowski anomenarà la verticalitat. Podríem dir que el pla de l'organicitat (pla horitzontal) ens descobreix un passatge que ens obre a una altra qualitat de presència; aquell desenvolupament de l'atenció envers l'entorn ens possibilita el nivell d'atenció necessari per iniciar el trajecte interior o vertical.

A partir d'aquesta exhaustiva indagació de la naturalesa humana Grotowski descobreix que aquesta consciència es podria dir que forma l'extrem d'un registre en el qual l'altre pol és l'instint. La unió amb el «jo» testimoni no significa una desaparició del «jo» actuant sinó que ambdós formaran els extrems d'un mateix registre i amb la presència d'ambdós extrems apareixerà la plenitud de l'estat original.

«Llavors, alguna cosa comença a existir com a presència en les dues extremitats del mateix registre; dos pols diferents: el de l'instint i el de la consciència. Normalment la nostra tebiesa quotidiana fa que estiguem entre els dos pols, i no siguem ni plenament animals ni plenament humans: ens movem de manera confusa entre tots dos. Però en les tècniques tradicionals veritables i en les arts performatives veritables, aquests dos pols extrems poden ser tocats al mateix temps. Això significa "estar en el principi", "estar dempeus en el principi". El principi és tota la teva naturalesa original, present ara, aquí. La teva naturalesa original amb tots els seus aspectes: divins o animals, instintius, apassionats. Però al mateix temps t'has de mantenir vigilant amb la teva consciència. I quan més estàs "en el principi", més has d' "estar dempeus". És la consciència vigilant la que fa l'home

⁴ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Performer» (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

[człowiek]. És aquesta tensió entre els dos pols la que dóna una plenitud contradictòria i misteriosa.» (Grotowski 1985: 298)

I és en la intersecció d'aquests dos plans, el de l'instint i el de la consciència, quan emergirà el procés creatiu. Punt on conflueixen dos processos, l'humà i l'artístic, el flux interior i el rigor.

«Per tant es tractava sempre d'una mena d'intersecció del que era encara la precisió del treball precedent i el que anava ja cap a l'espontaneïtat. O al contrari: una mena d'intersecció del que es trobava encara en el flux de les reaccions personals i el que es dirigia ja cap a la precisió. Quan aquesta intersecció tenia lloc, emergia el moment creatiu.

Aquesta oposició entre espontaneïtat i precisió és natural i orgànica. Aquests dos aspectes són els pols de la naturalesa humana; per aquest motiu quan es creuen, esdevenim complets. En un cert sentit, la precisió és l'àmbit de la consciència, mentre que l'espontaneïtat és l'àmbit de l'instint.» (Grotowski 1969a: 35-36)

Així, podem dir que el procés de transformació del «jo» vinculat a la personalitat al «jo» interior, procés «jo-jo», comença amb la percepció conscient. Una percepció que, com hem vist, s'estén per tot el cos i que manté una connexió profunda amb la mirada al món interior. En aquest procés, la percepció esdevé consciència. Cada porus de la pell es converteix en un ull. Val a dir que cal un ple desenvolupament de l'atenció perquè el procés esdevingui un flux continu de percepció conscient; una atenció que no tan sols envolta sinó que penetra. A partir del desenvolupament de l'atenció i de l'escolta fins a nivells realment subtils, l'actuant serà capaç d'escoltar el seu cos (animal/aspecte instintiu) i no interferir en el seu diàleg amb l'espai. Aquesta és l'acció amb un repòs interior, l'acció orgànica, que implica una mirada cap a fora i cap a dins al mateix temps; allò que Grotowski anomena «moviment que és repòs». L'acció no-acció, la conjunció del sí i del no, un moviment que permet veure i escoltar i en el qual la ment descansa en el «jo» etern sense permetre que sorgeixi el pensament «jo». Una acció executada en silenci interior (repòs) i de manera impecable que es manifesta a través d'una presència única i estable que escapa al temps per viure en l'eternitat, en la unió instint-consciència. En definitiva, una acció que no ens esclavitza sinó que ens fa lliures.

El rigor en l'estructura d'accions permetrà a l'actuant l'obertura del passatge «jo-jo». Com s'ha dit, el respecte per la precisió dels detalls a través de la percepció conscient, possibilitarà l'aparició del procés. En el procés, l'actuant es troba en un entrellaçat dels dos plans, dos territoris que es despleguen en relació contínua i on les dues accions, horitzontal i vertical, s'acaben convertint en una. Però aquesta possibilitat de fer visible allò invisible (el procés real, interior) es farà tangible només com a fruit d'un treball profund i constant. Només en el no-diletantisme ens podem situar davant d'allò antic, primari, i de la consciència, en l'estat de misteriosa plenitud. En aquest camí la competència de l'actuant és la base imprescindible a partir de la qual pot aparèixer la potencialitat humana. Després de la mestria apareix la qüestió del cor, dirà el mestre polonès.

«Evidentment, quan hi ha mestria, apareix la qüestió del cor. El cor sense mestria és merda. Quan hi ha mestria, hem de fer front a la qüestió del cor i de l'esperit.» (Grotowski 1985: 295)

I així, l'actuant en unió amb el seu nucli estable i únic podrà involucrar-se de ple en l'ara i aquí mantenint-se, al mateix temps, present en l'organicitat i en la consciència. La màxima participació en la vida serà, al mateix temps, el màxim desaferrament. Quan s'és lliure s'és capaç de veure, de percebre de manera clara i profunda els detalls que ens permeten mantenir-nos en el present a través de l'acció orgànica, que d'altra banda ens vincula als nostres impulsos interns. En un treball continuat sobre l'atenció i l'escolta es desenvolupa una sensibilitat que esdevindrà imprescindible per passar al món intern.

Aquest sentir-se viu plenament, totalment, és la conseqüència de la presència en els dos extrems de l'estat original. D'una banda, del tot vinculat a l'acció orgànica, aquest aspecte animal o instintiu en què el cos està receptiu, alerta i disponible, adaptant-se contínuament als canvis de l'entorn; de l'altra, executant meticulosament des de la mirada silenciosa la línia d'accions amb plena consciència dels detalls, i observant en la quietud interna aquest viatge interior ascendent cap a la presència silenciosa.

Per a Grotowski, l'aspecte vertical d'aquest retorn a l'origen és sempre una qüestió pràctica, perquè, com s'ha vist, un s'hi vincula a través de l'acció horitzontal executada amb impecabilitat artística, això vol dir, portada a terme amb màxima atenció. Per tant a través d'aquest treball precís sobre els detalls accedim al passatge d'allò dens a allò subtil. Conseqüentment, l'estructura, l'acció horitzontal, esdevé imprescindible pel treball interior.

«L'estructura elaborada en els detalls –*Action*– és la clau; si falta l'estructura, tot es dissol.» (Grotowski 1989, 1990: 130)

És a dir, el flux de vida ha de ser articulat en estructures amb una forma definida, sinó tot s'esvaeix. Aquesta és una qüestió fonamental en l'obra grotowskiana. La precisió. Aquest flux que és el procés interior necessita una forma executada en la perfecció dels detalls que permet no aferrar-se a ella sinó donar-li el seu valor just com a instrument a través del qual es pot manifestar el procés. Sense l'estructura, sense la impecabilitat, sense l'atenció sobre els detalls, no hi hauria possibilitat d'emprendre el trajecte vertical.

Grotowski identifica aquest itinerari vertical amb el treball sobre els cants vibratoris antics. Descobreix en aquests cants, que són alhora orgànics i precisos, l'instrument que vincula l'actuant a les dues dimensions, horitzontal i vertical. Serà la tasca de l'actuant lligar els impulsos del cos amb el cant, diu el mestre. L'estructura en aquest moment passa a articular-se a partir del cant; podríem dir que les accions de l'estructura troben la seva relació amb l'organicitat en un cos que rememora un estat original i troba el seu vincle orgànic en els impulsos codificats en els cants tradicionals vibratoris. Els cants,

fortament arrelats a l'organicitat, serviran d'eix per al trajecte vertical. Altre cop, el testimoni de Richards provinent de la seva experiència com a actuant és essencial i reveladora:

«Vaig treballar amb Grotowski sobre el desenvolupament d'estructures performatives amb i al voltant d'aquests cants, i –el que és la qüestió principal– en el procés que es pot produir, diguem, dins de l'ésser humà a través de tot aquest treball. [...] aquests cants són instruments veritablement, o més aviat poden ser instruments pel treball sobre si mateix de l'ésser humà. Poden esdevenir eines que ajudin l'organisme en un procés del que podem anomenar una transformació d'energia.» (Richards 2008: 6)

Si s'aconsegueix que la ment deixi de donar indicacions al cos sobre com interpretar el cant, el cos podrà començar a parlar per ell mateix mantenint un diàleg amb els estímuls provinents del cant, diàleg en el qual la personalitat no hi participarà. Un estat que, tot i no ser l'habitual, es pot reconèixer com a «natural» quan un l'experimenta i permet el cos esdevenir viu amb els seus impulsos plenament vinculats al cant. Aquests impulsos que apareixen en reacció orgànica al cant són els que transportaran el cant en un diàleg entre la corporalitat i el propi cant:

«[...] els cants tradicionals (com els de la línia afrocaribenya) estan arrelats en l'organicitat. És sempre el cant-cos, no és mai el cant dissociat dels impulsos de la vida que corren a través del cos; en el cant de la tradició ja no es tracta de la posició del cos o de la manipulació de la respiració sinó dels impulsos i de les petites accions. Perquè són exactament els impulsos que corren pel cos, els que porten el cant.» (Grotowski 1989, 1990: 127)

El mestre demana a l'actuant la sensibilitat necessària per descobrir la diferència entre melodia i qualitats vibratòries dels cants rituals ancestrals, ja que el veritable contingut dels cants no és el significat de les paraules sinó la seva qualitat sonora. Per a la descoberta de les qualitats vibratòries del cant i un possible desenvolupament del treball sobre aquestes, alhora que es descobreixen les ressonàncies específiques de cada cant, s'hi demana una precisió total de la melodia i un treball de repetició que afavoreix l'aparició de les possibilitats. Podem considerar cada cant com un flux sonor, més enllà del llenguatge verbal, que es pot redescobrir a mesura que es treballa de manera detallada sobre la seva ressonància i sobre els impulsos vius que apareixen en relació al cant i a l'entorn, i la seva manifestació en les accions; a mesura que el cant es repeteix i descendeix en l'organisme es va desenvolupant la seva ressonància. En aquest procés el cant provoca una implicació específica de l'actuant, despertant i amplificant espais interns, desconeguts fins aleshores, que provoquen reaccions més enllà de l'àmbit físic. Durant aquest trajecte l'actuant es fa més permeable a les qualitats vibratòries del cant i això permet l'activació de potents centres d'energia en el seu interior. La veu esdevé, llavors, la veu de l'acció interior, la veu d'un procés real. De manera similar, Richards experimenta la vibració dels cants com a potents eines que toquen i activen centres energètics dins del cos, alliberant-los; situa alguns d'aquests centres en el plexe solar relacionant-los amb la força vital i, a l'àrea del pit i del cap, vinculats

a energies més subtils. Les qualitats vibratòries esdevenen una delicada dansa interna obrint espais i activant qualitats d'energia subtils.

Del diàleg que es manté amb el cant, on una qualitat concreta d'energia està involucrada, passem, a poc a poc, a una posició més passiva però alhora alerta («mantenir-se dempeus») deixant que el cant «ens canti»; deixem de guiar per passar a ser guiats per alguna cosa que no és un mateix. «Mantenir-se dempeus» en la mirada silenciosa en el moment en què organicitat i essència entren en osmosi és un fet crucial per no perdre's en una total identificació amb el cant, oblidant el propòsit de la verticalitat. Si no entrés en joc l'aspecte conscient del trajecte interior es cauria irremeiablement en el caos.

A part d'estar fortament arrelats en l'organicitat, podem considerar aquests cants, alguns d'ells vinculats en un passat a propòsits sacres i rituals, com a instruments per a la verticalitat amb un impacte clar en la totalitat de l'actuant; impacte que serà possible a partir del treball simultani i harmoniós sobre «el cos, el cor i el cap dels actuant».

En l'Art com a Vehicle la competència artística va de la mà amb l'aproximació a l'itinerari interior de l'ésser humà, a la verticalitat. L'art, en aquest àmbit, és considerat una via per al treball interior. La recerca s'articula en la creació d'estructures performatives precises o obres repetibles fins al més minúscul detall. Aquestes obres, en el domini de l'Art com a Vehicle, s'anomenen «Accions». L'estructura, en la qual se cerca una execució a un nivell artístic extraordinari, és un vehicle per al treball sobre si mateix de cada un dels actuant. Podríem dir que l'Art com a Vehicle abraça un territori de capacitat pràctica i d'experiència humana a través de l'acció performativa. El resultat d'aquest treball és l'impacte en els actuant, en els quals es desperta una dimensió de la vida que toca, travessa i afecta els diferents nivells del seu ésser.

Hem vist, doncs, que per accedir a l'estat original és necessari que l'acció horitzontal (estructura, línia d'accions) i l'acció vertical (acció interior) es donin a la vegada i que els seus processos siguin simultanis. Aquest és l'aspecte idègic –com a unió– del retorn essencial en el qual és imprescindible la unió d'allò vital amb allò subtil. La plenitud que ens aporta l'extensió vertical amb l'expansió horitzontal queda reflectida en el testimoni de Richards, que dóna una resposta clarificadora sobre el desenvolupament d'aquests dos processos i on cada paraula és justa i plena de sentit:

«Comences el cant, comences la teva línia d'accions. Al principi, probablement estàs més concentrat en la teva partitura d'actuació. Però també estàs cantant i una altra part de la teva atenció està amb la melodia, primer, per uns instants, potser en l'afinació. ¿Estàs afinant i en el ritme adequat? I llavors, no pensament tècnic; sense perdre la precisió del cant, la seva melodia i ritme, deixes que les qualitats vibratòries descendeixin en tu mentre estàs seguint la teva línia d'accions. [...] Un treball fet a través del cant pot començar a permetre que aquesta font de vida que s'està acumulant vagi cap a dalt, s'elevi. Com a actuant, la meva atenció es dirigeix cap

aquest ascens interior d'energia. Deixo que la meva atenció primària vagi amb això. D'alguna manera, deixo que el meu "jo" vagi amb això, l' "on sóc" amb això, i deixo que la partitura d'accions funcioni gairebé per ella mateixa. La partitura d'actuació ja ha estat dominada, memoritzada i el cos (i no solament) està fent la línia d'accions. Però tu vas amb aquest viatge vertical cap a allò subtil. Les dues coses comencen a esdevenir-se simultàniament, com si tinguessis una partitura horitzontal, relacionada amb la teva línia d'accions, relacionada amb el contacte amb els teus companys, l'ordre de les accions, i alguna cosa com una partitura vertical que està relacionada amb l' "acció interior", el teu itinerari vertical, quina *qualitat* d'energia hi ha en aquest moment amb tu. Així doncs, tens dos territoris que poden començar a funcionar simultàniament. D'aquesta manera, la partitura d'actuació pot anar de costat amb allò que anomenem verticalitat, amb allò que percebo com l' "acció interior".» (Richards 2008: 18-19)

L'actuant es troba entre aquests dos processos, d'una banda la línia d'accions vinculada a l'organicitat i, de l'altra, el cant, vinculat a l'itinerari vertical. Aquest procés que involucra l'ésser en la seva totalitat implica, com tota ensenyança real, una transformació personal; transformació en el nivell d'ésser, passant d'un nivell mecànic – món de la personalitat – a un nivell conscient – món de la consciència i l'organicitat. Un treball continuat en aquest àmbit té un efecte «polidor» en un mateix; a través d'anar traient capes, allò que en un principi no era receptiu, s'hi torna. D'altra banda, el treball de transformació en un mateix és el mitjà que es té com a accés a altres realitats (més subtils). D'aquesta manera, les estructures performatives són el terreny en el qual els actuant porten a terme un treball sobre ells mateixos. Aquest és l'àmbit de l'art com a vehicle per a l'autoconeixement, treball que possibilita el desenvolupament de l'ésser humà. El valor de l'estructura està en executar-la i en l'impacte que l'actuant rep en la totalitat del seu ésser, en sortir del seu petit món per deixar-se absorbir per l'univers. En aquesta experiència l'actuant té la possibilitat d'observar les seves respostes davant el procés, constatant la mecanicitat en la quotidianitat i les lluminoses possibilitats d'aquesta altra realitat dins la realitat; unes portes que s'obren en el context del treball i que permeten a qui les creu la possibilitat d'estar en el món sense ser del món; el preuat estat de llibertat.

I aquest home veritable no pertany només al temps sinó que està vinculat a un flux interior que el connecta amb allò etern, vinculat a dues dimensions, entre el cel i la terra, en un estat en el qual surt d'ell mateix, en el qual deixa anar tot allò que coneix per esdevenir allò que era en el principi; aquest retorn forma part d'un record gravat al cor. L'home, entre aquests dos mons, és un pont entre dos nivells; ha de saber escoltar les veus de la naturalesa i les veus del cor, unint l'alè de la vida i la consciència de la vida en una unió primigènia. Grotowski retroba aquest estat original de l'esperit i el cos en el que podríem considerar l'acte performatiu primigeni i restaura així l'oposició entre matèria i esperit, en la recuperació d'aquella unitat perduda des dels temps en què art i religió eren una sola cosa.

«¿Estic parlant d'una manera de viure, d'una mena d'existència més que de teatre? Indubtablement.»
Jerzy Grotowski (1970)

Anna Caixach

Referències bibliogràfiques

GROTOWSKI, Jerzy

–(1969a): «Replay to Stanislavski», text (revisat i elaborat per l'autor, trad. Kris Salata) de la trobada amb directors i actors a la Brooklyn Academy of Music de Nova York el 22 de febrer de 1969, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 31-39. Versió catalana del text en aquest mateix volum.

–(1969b): «On the Genesis of *Apocalypsis*», (trad. Kris Salata) basada en les transcripcions d'algunes trobades celebrades durant 1969 després de l'estrena d'*Apocalypsis cum figuris*, "TDR: The Drama Review", Vol. 52, Núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 40-51. Versió catalana del text en aquest mateix volum.

–(1970): «Holiday. The day that is holy», (trad. Bolesław Taborski) text basat en la conferència de l'autor a la New York University el 13 de desembre de 1970, "The Drama Review", Vol. 17, Núm. 2 (T 58), juny 1973, pp. 113-135 (p. 117).

–(1978): «The art of the beginner», text de la conferència a Varsòvia el 4 de juny de 1978 durant el simpòsium internacional sobre l' "art del debutant", organitzat pel centre polonès ITI (International Theatre Institut), basat en la traducció simultània a l'anglès d'André Gregory que es publica conjuntament amb la versió francesa («L'art du débutant») a cura de Georges Banu, "International Theatre Information", París: 1978, primavera-estiu, pp. 7-11.

–(1987): «Performer», text basat en la conferència de Grotowski el 1987, elaborat i ampliat pel mateix autor i traduït del francès a l'anglès per Thomas Richards el 1990, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 374-378.

–(1989, 1990): «From the Theatre company to Art as vehicle», text basat en les transcripcions de dues conferències de Grotowski a Mòdena (1989) i a la University of California, Irvine (1990), dins 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», dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, texts compilats per Bruno de PANAFIEU, Nova York: Continuum, 2000, pp. 87-106.

–(1992): «Intervista di Marianne Ahrne», Grotowski entrevistat per Marianne Ahrne a Pontedera el 1992, "Teatro e Storia", 20-21, Any 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», entrevistat per Lisa Wolford a Pontedera (Itàlia) l'agost de 1995, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, pp. 1-51.

Algunes cites en castellà, per a la versió castellana

«Tenía entonces una sola regla: si alguien se encuentra en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no está dañando a nadie, puede ser que yo no entienda nada, pero debo mirar.» (Grotowski 1969b: 42)

«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.» (Grotowski 1969b: 50-51)

«No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe solo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto 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.» (Grotowski 1969a: 38)

el acto que abraza la totalidad del hombre (Grotowski 1969: 34)

«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 a aquél que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.» (Grotowski 1969a: 39)

«Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye de 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.» (Grotowski 1969a: 37)

«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.» (Grotowski 1969b: 41)

«Por lo tanto se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con aquello 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.» (Grotowski 1969a: 35-36)