

Ricardo Arias

Agustina Lopez Oes
310 P. Teatro

nos. 11-12



CUADERNO
IBEROAMERICANO
DE REFLEXION
SOBRE ESCENOLOGIA

MÁSCARA



GROTOWSKI

Número especial de
HOMENAJE

**ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO**



**ARGENTINA CUADERNOS (G.E.T.E.A.)
ESPACIO
TEATRO
TEATRO-CELCIT**

BRASIL SBAT

**COLOMBIA GESTUS
INTERRUPTUS**

COSTA RICA ESCENA

**CUBA CONJUNTO
TABLAS**

CHILE APUNTES

**ESPAÑA ADE TEATRO
ENTREACTE
PRIMER ACTO
DUICK**

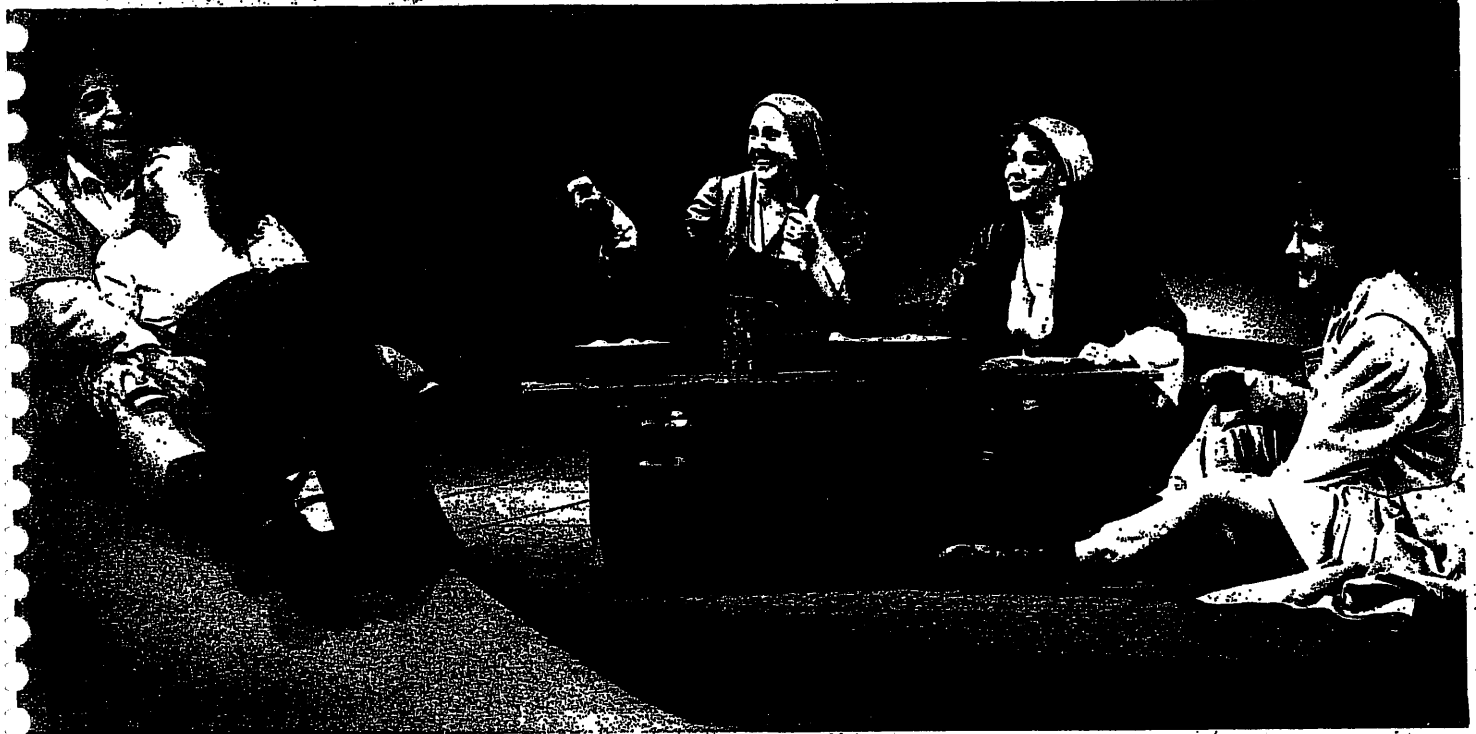
**ESTADOS UNIDOS DIOGENES
LATIN AMERICAN REVIEW
OLLANTAY THEATER MAGAZINE
GESTOS**

**MEXICO MASCARA
REPERTORIO**

PORTUGAL CUADERNOS

**VENEZUELA THEATRON
YANAMA**

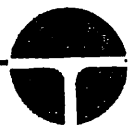
EL MEJOR BRILLO Y SONIDO A SU REPRESENTACION



MECANICA Y **V**ESTIMENTA TEATRAL
ILUMINACION Y **E**FFECTOS ESPECIALES
INGENIERIA Y **D**ISEÑO AUDIO ACUSTICO

Los equipos y la más avanzada tecnología en el diseño de
teatros, auditorios y estudios de televisión.

¡Llámenos! Le ofrecemos los mejores proyectos de asistencia completa en instalación, capacitación y servicio.



TELETEC

TELETEC DE MEXICO, S. A. DE C. V.
Prol. Francisco I. Madero No. 63
Col. San Andrés Atoto,
Naucalpan, Edo. de México
(905) 358 48 88

TELETEC DE OCCIDENTE, S. A. DE C. V.
Ave. Circunvalación Providencia No. 1545
Col. Lomas del Country
Guadalajara, Jal.
(9136) 23 34 33 23 13 53

TELETEC PENINSULAR, S. A. DE C. V.
Llebre No. 13 Mz. 7 8M20
Cancún, Q. R.
(91988) 409 59

TELETEC REGIOMONTANO, S. A. DE C. V.
Mitla No. 512
Col. Mitlas Norte
C. P. 64320
Monterrey, N. L.
(9183) 73 05 61

TELETEC, S. A. DE C. V.
Prol. Francisco I. Madero No. 149-B
Col. San Andrés Atoto
Naucalpan, Edo. de México
(905) 360 04 40

TELETEC, USA, INC.
9616 Atlanta Grive
Laredo, Texas 78041
(95512) 725 67 72 725 97 87

No. 11-12

MÁSCARA

Publicación trimestral de teatro, editada por Escenología, A. C.

Director
Edgar Ceballos

Coordinación General
Yalma Hail Porras Fernández

Número a cargo de
Edgar Ceballos

Supervisión
Jerzy Grotowski

Publicidad y Relaciones Públicas
Olivia Montañez

Colaboradores
Marco de Marinis, Zbigniew Osinski, Georges Banu, Jennifer Kumiega, Mauricio Pesutic, Jaime Soriano, Patricia Cardona, Gabriel Weisz, Ricard Salvat, Rosalina Perales, Fidel Monroy, Fernando Muñoz, Tomás Espinosa (Q.E.P.D.), Daniel Constantini.

Tipografía
Adriana Garduño, Graciela Alonso

Fotografía
Tony D'Urso, Roque Castellanos y archivo Escenología.

Fotomecánica
Tonatiuh Ceballos, Adrián Torres.

Distribución
Jalisco: Centro de Autores y Actores de Occidente, Hidalgo 1788, Sector Hidalgo, Guadajajara.
Nuevo León: Virgilio Leos, Calle de la Loma 127, Col. Cumbres, 2o. Sector, Monterrey.
California: Dora Arreola, Extensión Universitaria. Boulevard Costera 180, Ensenada B.C.

España: Librería de teatro La Avispa, San Mateo 30, Madrid.
Argentina: Librería Cosmos, Moreno 1359-10. A, Buenos Aires
Colombia: Librería Iberoamericana de teatro Ltda. Cra. 35 No. 4D-23, Cali, Colombia.

Correspondencia y suscripciones
Escenología, A. C.
Sur 109-A No. 260, Col. Héroes de Churubusco, Deleg. Ixtapalapa, 09090 México, D. F.
Tel. 581-4998. Fax 581-6567

CONTENIDO

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 3 | Editorial | 122 | La calidad como guía de actividades ♦ Peter Brook |
| 4 | De la compañía teatral a El arte como vehículo ♦ Jerzy Grotowski | 128 | Unicamente la calidad salvará al teatro de grupo ♦ Edgar Ceballos |
| 18 | Respuesta a Stanislavski ♦ Jerzy Grotowski | 132 | Una conclusión mexicana ♦ Jaime Soriano |
| 27 | Los ejercicios ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 39 | Lo que fue ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 47 | El director como espectador de profesión ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 56 | El montaje en el trabajo del director ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 62 | Oriente / Occidente ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 69 | Tú eres hijo de alguien ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 76 | Grotowski, El arte como vehículo ♦ Peter Brook | | |
| 78 | El Performer ♦ Jerzy Grotowski | | |
| 83 | Teatro rico y teatro pobre ♦ Marco de Marinis | | |
| 96 | Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (1985) ♦ Zbigniew Osinski | | |
| 100 | El maestro inmóvil: un gran ausente ♦ Georges Banu | | |
| 106 | Gurutowski ♦ Jean-Pierre Thibaudat | | |
| 114 | El final del Teatr Laboratorium ♦ Jennifer Kumiega | | |
| 117 | De polacos y pontífices ♦ Mauricio Pesutic | | |



MÁSCARA
 APARECE LOS MESES
 DE ENERO, ABRIL,
 JULIO Y OCTUBRE
 ¡SUSCRÍBASE!

EDITORIAL

Las propuestas reformadoras de Grotowski desde su aparición despertaron interés y fascinación no sólo entre estudiosos sino en especial entre hacedores de teatro. De ahí que después de 30 años, "teatro pobre" se mantenga aún en labios de incluso generaciones de teatristas que jamás conocieron un espectáculo de este genial polaco.

El presente número-homenaje sobre Jerzy Grotowski ofrece de primera mano a los lectores —y a cuantos quieran saber con algún rigor intelectual lo que realmente piensa Grotowski, tanto como teórico y reformador—, sus últimas propuestas, las cuales luego de un vuelco de 180° se dirigen hacia una gigantesca reivindicación, una resurrección de las "acciones físicas" stanislaukianas; en este sentido, los saberes e ideas sobre la precisión corporal se hacen patente en los textos actuales de Grotowski.

Por ello también la pasión e interés del propio autor en revisar durante casi dos años, cada letra, palabra e idea contenida en los textos traducidos; modificando o incluso reescribiendo aquellos que consideraba confusos por el obstáculo del lenguaje.

Nada más, nada menos.

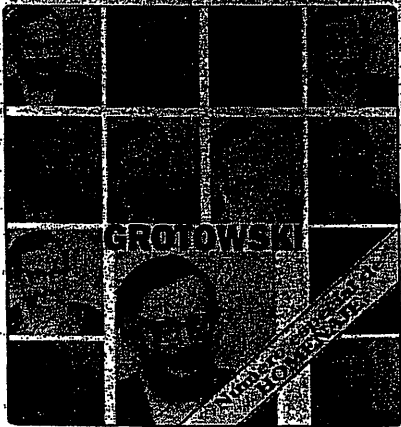
Edgar Ceballos

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Farahilda Sevilla y Jaime Soriano, quienes a finales de los ochenta estuvieron a nuestro lado o por los suyos propios, recorriendo toda Europa y Estados Unidos en busca de grabaciones inéditas de las conferencias del maestro, materia prima de la cual partimos para la confección del número original.

Y finalmente a Jerzy Grotowski, por dedicar casi dos años de su vida para desarmar todo aquel número y prácticamente reescribirlo.

MÁSCARA

GROTOWSKI



De la compañía teatral a El arte como vehículo

Jerzy Grotowski

I

Cuando hablo de compañía teatral pienso a cualquier noción del trabajo a largo plazo de un grupo. No se relaciona en particular con ningún concepto de vanguardia. Se trata de la base fundamental del teatro profesional en nuestro siglo, que comenzó a finales del siglo pasado. Pero podemos decir que fue Stanislavski quien desarrolló esta noción de la compañía teatral como base del trabajo profesional. Pienso que comenzar con Stanislavski es correcto, porque cualquiera que sea nuestra orientación estética dentro del ámbito del teatro, entendemos de alguna manera quién fue Stanislavski. El no se ocupaba con un teatro experimental o de vanguardia, él condujo un trabajo extremadamente sólido y sistemático sobre el oficio.

¿Qué fue antes de la compañía? En Europa, sobre todo en aquella central y del Este, en el siglo diecinueve existían —entre otras— familias de actores. Era una familia donde, por ejemplo, el padre y la madre eran actores y el viejo tío era director, aunque en realidad su función como tal consistía simplemente en indicar a los actores: “debes entrar por esta puerta y sentarte en aquella silla”; además supervisaba detalles de vestuario y accesorios según se necesitase. El nieto también se convertía en actor y si se casaba, su esposa se convertía en actriz. Posiblemente algún amigo llegaba y se unía a la familia de actores.

Tenían un tiempo cortísimo de ensayos para preparar un nuevo estreno: más o menos cinco días; y representaban por otros días más. Los actores de ese tiempo desarrollaron una extraordinaria memoria. Se aprendían el texto de manera muy rápida, en algunos días estaban en capacidad de decirlo. Pero algunas veces titubeaban. De donde apareció la necesidad del apuntador.

Cuando observo este periodo desde una distancia, pienso que no fue tan malo el trabajo de esta gente. Ellos no podían preparar cada detalle, pero sabían que los detalles deberían estar presentes en el espectáculo. Conocían la situación dramática que debía aparecer, y ante todo, estaban frente a una verdadera necesidad de encontrar la manera de estar vivos a través de su comportamiento. Desde este punto de vista, considero que lo que ellos hicieron es mucho mejor que hacer ensayos de cuatro o cinco semanas. Porque cuatro o cinco semanas es muy poco para preparar la verdadera partitura de la actuación; y es demasiado largo para tratar de captar la vida únicamente improvisando.

¿Y cuál es el tiempo correcto de ensayos?

Depende. Stanislavski frecuentemente ensayaba más de un año y hasta llegó a trabajar durante tres años. También Brecht trabajaba por largos periodos. Pero existe algo como el tiempo medio. Por ejemplo, en la Polonia de los años cincuenta, el tiempo normal de

ensayos era de tres meses. Para los jóvenes directores que preparan su primer o segundo estreno, puede ser favorable que tengan delante de ellos una fecha precisa (del estreno), con un periodo de ensayos relativamente corto, por ejemplo, de dos meses y medio. Si no, pueden caer en un desperdicio de tiempo. Encontrándose al inicio de su trabajo artísticos están todavía llenos de material juntado durante su vida pasada, sin que lo hayan aún canalizado en un espectáculo.

Por otra parte, ciertos directores —al parecer experimentados— admiten que al final del periodo acordado de cuatro semanas ya no saben qué hacer. He ahí el problema. Hace falta un saber de lo que es el trabajo con el actor y sobre la escenificación. Si se quiere obtener en un mes los mismos resultados que antes las familias de actores obtenían en cinco días, es lógico que pronto no se sepa sobre qué más trabajar. Los ensayos se vuelven más y más someros. ¿Cuál es la razón de esto? La comercialización; las compañías teatrales desaparecen para dar paso a la llamada industria del espectáculo. Sobre todo en los Estados Unidos, pero también cada vez más en Europa. Se tienen centros de contratación que emplean al director; quien a su vez —entre decenas y decenas de candidatos que se presentan para las audiciones— elige el reparto de los actores para el estreno planeado, y después se empiezan los ensayos, que duran algunas semanas. ¿Qué significa todo esto?

Ecológicamente es como cortar el bosque sin plantar árboles. Los actores no tienen la posibilidad de encontrar algo que sea un descubrimiento artístico y personal. No pueden. Así que para defenderse tienen que usar lo que ellos ya saben, y que les ha dado un éxito. Es decir, trabajan sobre lo que ya conocen —y esto va en contra de la creatividad. Porque la creación es descubrir lo que no se conoce. Este es el punto clave acerca de la necesidad de compañías. En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos. En el grupo de teatro se debe buscar una cierta continuidad a través de cada estreno, durante un largo tiempo, con posibilidades de pasar de un tipo de papel a otro; los actores deben tener el tiempo para la búsqueda. Esto no es cortar el bosque, sino plantar las semillas de la creatividad. Stanislavski inició esto.

Según las leyes naturales, la vida creativa de una compañía no dura mucho tiempo. Diez o catorce años, no más. Después la compañía se deseca a menos que se reorganice e introduzcan nuevas fuerzas; de otra manera —morirá. Las compañías teatrales no las debemos ver como una meta en sí misma. Si la compañía se convierte únicamente en un lugar seguro, llega a un estado de inercia; pues es como si ya no importa si hay victorias artísticas o si no hay. Todo se establece como en cualquier empresa burocrática: se mantiene, se mantiene y se detiene en el tiempo. He aquí el peligro.

II

En Estados Unidos existen cientos de *Drama Departments* en las universidades, y algunos son muy grandes. Y en casi cada uno de ellos la gente aprende sobre Stanislavski. Muchos profesores trabajan en nombre de Stanislavski (buscando, a su medida, lo que Stanislavski indicó, o diciéndose “en continuación” de lo que Stanislavski propuso). Aquí estamos frente a una absurdistad. ¿Cómo es posible estudiar a Stanislavski dos o tres años y preparar un estreno en cuatro semanas (como se hace en esos Departamentos)? Stanislavski nunca hubiera aceptado esto. Para él, el tiempo mínimo de trabajo sobre un espectáculo era de varios meses; y el estreno se hizo cuando el grupo estaba listo.

Afuera de los Departamentos teatrales existe una especie de motivación: la falta de dinero. Pero dentro de estos Departamentos se tiene por lo general el dinero suficiente y —además— el tiempo. Se puede trabajar cuatro, nueve meses, un año, porque se tiene el tiempo. Los Departamentos teatrales tienen como actores a los estudiantes de arte dramático (por lo tanto no se les paga). Y entonces se pueden hacer ensayos tan largos como se debería. Pero no se hacen.

Dentro de los Departamentos teatrales norteamericanos se tiene la posibilidad, en el marco del programa de estudios, de crear algo que podría funcionar como una compañía teatral; y no por principio político o filosófico, sino por razones profesionales. No perder tiempo con cada nueva pieza de teatro pretendiendo hacer el gran descubrimiento, pero encontrar cuáles son las posibilidades y de qué manera sobrepasarlas. Ir hacia adelante. Al concluir un trabajo ya estar listos para el siguiente. En el Teatr Laboratorium en 1964 hicimos el espectáculo de *Hamlet*, el cual fue considerado por las críticas como un fiasco. Para mí no fue un fiasco. Para mí fue la preparación para una labor fundamental, y por consiguiente algunos años después hice *Apocalypsis cum figuris*. Pero para lograr esto fue necesaria la misma gente. La primera aproximación (*Hamlet*) apareció incompleta. No estuvo mal, pero no se cumplió hasta su fin. Sin embargo, estuvo cerca del descubrimiento de posibilidades esenciales. Después con el otro trabajo fue posible dar un paso subsiguiente. Hay muchos elementos relacionados con el oficio que necesitan labor a largo plazo. Y es posible solamente si existe la compañía.

Si se trabaja en nombre de Stanislavski hay que comenzar por el mínimo que él ha pedido: el tiempo para los ensayos, la elaboración de la partitura de actuación y el trabajo en la compañía. O volver a las familias de actores y preparar el estreno en sólo cinco días. Esto tal vez sea mejor que sus tibias cuatro semanas.

III

Ahora paso al próximo tema. En los *performing arts*, existe una cadena de muchos eslabones diferentes. En el teatro se tiene un eslabón visible (el espectáculo) —y otro casi invisible— que son los ensayos. Los ensayos no son sólo la preparación del estreno; son el terreno, el campo del descubrimiento de nosotros mismos, de nuestras capacidades y del superamiento de nuestros límites. Los ensayos son una gran aventura si se trabaja seriamente. Tomen un libro importante de Toporkov acerca del trabajo de Stanislavski cuyo título en inglés es *Stanislavski in rehearsal*. Ahí observamos que sucedían las cosas más interesantes durante los ensayos de *Tartufo*, cuando Stanislavski no pensaba siquiera hacerlo un espectáculo público. El trabajo sobre dicho texto para él fue sólo un trabajo interior para los actores, pensando en ellos como a los futuros maestros consumados en la interpretación, o como a los futuros directores, y les mostró cuál es la aventura de los ensayos.

Fleming no estaba buscando la penicilina, él y sus colegas buscaban algo distinto. Pero su búsqueda era sistemática y entonces apareció la penicilina. Podríamos decir algo semejante a propósito de los ensayos. Buscamos algo de lo cual tenemos una idea inicial, un cierto concepto. Si lo buscamos con intensidad y conciencia, quizás no encontremos eso, pero algo diferente va a aparecer, y tal vez puede reorientar completamente todo el trabajo. Recuerdo una situación cuando en el Teatr Laboratorium comenzamos a trabajar sobre *Santel Elorowski* de Slowacki y sin darnos

cuenta cambiamos de dirección durante los ensayos. Primero aparecieron algunos elementos en *Samuel*. Fueron vivos e interesantes. Pero no concernían para nada al texto. Como director yo estaba del lado de lo que era realmente vivo. No buscaba poner esto necesariamente en la estructura del espectáculo proyectado, sino observaba más bien qué pasaría si desarrolláramos esto. Después de un tiempo comenzamos a ser más precisos, lo que nos llevó a utilizar el texto del *Gran Inquisidor* de Dostoievski. De esto finalmente apareció *Apocalypsis cum figuris*. Apareció en la mitad de los ensayos del otro espectáculo proyectado; puedo decir que apareció en la semilla de los ensayos.

Así que los ensayos son algo muy especial. En ellos hay un solo espectador, aquel que llamo el director como espectador de profesión. Así tenemos: ensayos para el espectáculo —y ensayos no exactamente para el espectáculo sino más bien para el descubrimiento de las posibilidades de los actores. Hemos hablado ya de tres eslabones de una cadena muy larga: el eslabón espectáculo, el eslabón ensayo para el espectáculo, el eslabón ensayo no exactamente para el espectáculo. . . Esto en una extremidad de la cadena; en la otra extremidad tenemos algo muy antiguo, a decir verdad desconocido en nuestra cultura actual: El arte como vehículo —término que Peter Brook utilizó para definir mi trabajo actual. Normalmente en el teatro (es decir en el teatro de los espectáculos, en El arte como representación) se trabaja la visión que aparece en la percepción del espectador. Si todos los elementos del espectáculo están elaborados y perfectamente montados (el montaje), aparecerá en la percepción del espectador un efecto, una visión, una historia; en cierta manera el espectáculo aparece no en el escenario, sino en la percepción del espectador. Esta es la particularidad de El arte como representación. En la otra extremidad de la larga cadena de *performing arts* está El arte como vehículo que no busca el montaje en la percepción de los espectadores, sino en las personas que hacen. Eso ya existía en el pasado, en los antiguos Misterios.

→ Arte como vehículo

IV

En mi vida pasé por diferentes etapas de trabajo. En el teatro de los espectáculos (El arte como representación) —el cual considero una etapa muy importante, una aventura increíble con efectos de larga duración— llegué a un cierto punto donde me desinteresó hacer nuevos espectáculos.

Así que suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y seguí para descubrir la continuación de la cadena, de los eslabones *después* del espectáculo y los ensayos, y de esto surgió el parateatro, a saber, el teatro participativo (quiere decir con participación *activa* de gente del exterior). Fue una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado; ligado al “desarmamiento” entre la gente, un “desarmamiento” recíproco y total. Es muy difícil de hacer. ¿Cuáles fueron las conclusiones? En los primeros años —cuando eso fue trabajado a fondo por un pequeño grupo, durante meses y meses, y después venían de fuera sólo unos participantes nuevos— se producían entre la gente cosas milagrosas. Pero cuando luego hacíamos esto con un poco más de gente —o también sin que el grupo de base haya pasado, antes, por un largo periodo de trabajo esencial y valiente—, funcionaban ciertos elementos pero la totalidad caía fácilmente en una sopa emotiva entre la gente, en una imprecisión y finalmente sólo en una animación. En la búsqueda del eslabón *después* del parateatro apareció el Teatro de las fuentes (donde se buscó la fuente misma de diferentes técnicas tradicionales, aquella “que precede las

→ Parateatro

Teatro de las fuentes

diferencias”), pero con problemas similares, a decir verdad, ligados a una cierta especie de amateurismo.

El trabajo actual que considero para mí como final, como el punto de llegada, es El arte como vehículo. En mi recorrido hice una larga trayectoria —la longitud de la cadena de *performing arts*— como despegando de El arte como representación para aterrizar en El arte como vehículo (que estaba, por otra parte, ligado en mi vida al más antiguo punto de interés). El parateatro y el Teatro de las fuentes se encontraron en línea de pasaje. El parateatro permitió probar un modo —esencial— de determinación: de develarse, de no esconderse en nada. No obstante, mi trabajo actual no es un teatro participativo, no hay ninguna participación activa de gente del exterior. El Teatro de las fuentes me hizo ver sólo algo que tal vez podría ser posible. Pero se volvió claro que no podemos realizar nada de lo que es posible si no pasamos del nivel “impromptu”, relacionado con un tipo de amateurismo; hacia el nivel del trabajo sobre los detalles. Sin cortarse de un tipo de sed que motivó el Teatro de las fuentes, El arte como vehículo se orienta hacia un trabajo *completamente diferente*: concentrado sobre el rigor, sobre los detalles, sobre la precisión, comparable con la de los espectáculos del Teatr Laboratorium. Pero ¡cuidado! no es la devuelta hacia El arte como representación; es *la otra extremidad de la misma cadena*.

V

Desde este punto de vista haré algunas precisiones que conciernen al trabajo de mi Workcenter en Pontedera, Italia.

En el Workcenter un polo del trabajo es consagrado a la formación (en el sentido de la educación permanente), en el campo de los cantos, el texto, las acciones físicas (similar a Stanislavski), los ejercicios “plásticos” y “físicos” para actores.

El otro polo engloba lo que se adelanta hacia El arte como vehículo. El resto de este texto voy a consagrarlo a esta búsqueda, porque se trata de algo desconocido, o digamos olvidado, en el mundo contemporáneo.

Se puede decir “El arte como vehículo”, pero también “objetividad del ritual” o “Artes rituales”. Cuando hablo del ritual no me refiero a una ceremonia, ni a una fiesta; tampoco a improvisación con participación de gente del exterior. No hablo de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad; es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre *el cuerpo, el corazón, y la cabeza de los actuantes*.

Del punto de vista de los elementos técnicos, en El arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aún pueden aparecer motivos narrativos. Y todo reduciéndose a lo estrictamente necesario, hasta crear una estructura tan precisa y acabada como en un espectáculo: Acción.

Luego se puede preguntar: ¿cuál es la diferencia entre esta objetividad del ritual y el espectáculo? ¿Acaso la diferencia radica sólo en el hecho que no se invita al público?

Esta es una pregunta legítima; daré entonces algunas premisas que pueden aclarar cuál es la diferencia entre espectáculo teatral y El arte como vehículo.

Entre otras, la diferencia está en la sede del montaje. En el espectáculo la sede del montaje está en el espectador, en El arte como vehículo la sede del montaje está en las personas que hacen, en los artistas mismos.

Quiero darles un ejemplo de sede del montaje *en el espectador*. Tomemos al Príncipe constante interpretado por Ryszard Cieslak en el Teatr Laboratorium. En el trabajo del papel antes de encontrarse con sus *partners* del espectáculo, durante meses y meses el actor trabajó solo conmigo. Nada en su trabajo estaba ligado al martirio que en el drama de Calderón/Slowacki es el tema del personaje del Príncipe constante. Todo el torrente de la vida en el actor estaba ligado a un recuerdo feliz, a las acciones pertenecientes a ese recuerdo preciso de su vida, a las más pequeñas acciones e impulsiones físicas y vocales de ese momento recordado. Fue un momento de su vida relativamente no muy largo —digamos algunas decenas de minutos— el tiempo amoroso de su adolescencia, ligado al *no man's land* entre la sensualidad y el rezo. El momento del cual hablo fue, entonces, libre de toda connotación tenebrosa; esto fue como si este adolescente recordado se liberara con su cuerpo del cuerpo mismo, como si se liberara —paso tras paso— de la pesadez del cuerpo, de todo aspecto doloroso. A través de la multitud de detalles, de todos los pequeños impulsos y acciones, ligados a ese momento de su vida, el actor encontró el flujo del texto de Calderón/Slowacki.

Pero el contenido de la obra literaria, la lógica del texto, la estructura del espectáculo alrededor y en relación con él, los otros personajes y los elementos narrativos —todo esto sugería que fuese un prisionero martirizado al que se trata de quebrantar, y que se mantiene fiel a su verdad hasta el final. Y es a través de esta agonía del martirio que llega al colmo.

Esta era la historia para el espectador, pero no para el actor. Alrededor del actor otros personajes vestidos como fiscales de un tribunal militar se asociaban a la Polonia de aquel tiempo (1965). Pero evidentemente esta no era la clave. Lo fundamental era toda aquella narración (en torno al actor que interpretaba el Príncipe constante) que creaba la historia de un mártir: la escenificación, la estructura del texto escrito, y —lo que fue más importante— las acciones de los otros actores, los cuales por su parte tenían sus propias motivaciones. Nadie quería representar, por ejemplo, al fiscal militar; cada uno tenía cosas propias ligadas a su vida, estrictamente estructuradas y puestas en forma de la historia "según Calderón/Slowacki".

¿Entonces dónde apareció el espectáculo?

En cierta manera toda esta *totalidad* (el montaje) apareció no sobre la escena, sino en la percepción del *espectador*. La sede del montaje estaba en la percepción del espectador. Lo que el espectador captaba era el montaje buscado y lo que los actores hacían es otra historia.

Hacer el montaje en la percepción del espectador no es el deber del actor sino del director. El actor debe más bien buscar *liberarse* de la dependencia del espectador, si no quiere perder —dentro de sí— la semilla misma de la creatividad. Hacer el montaje en la percepción del espectador es el deber del director, y es uno de los elementos más importantes de su oficio. En el espectáculo del *Príncipe constante* como director trabajé de manera premeditada para crear este tipo de montaje y para que la mayoría de los espectadores captara *el mismo montaje*: la historia de un mártir, un prisionero rodeado por sus perseguidores quienes tratan de quebrantarlo y al mismo tiempo lo encuentran fascinante, etc. Todo esto fue concebido de manera casi matemática, para que este montaje funcione y se realice en la percepción del *espectador*.

En cambio, cuando hablo de El arte como vehículo, me refiero a un montaje donde la sede *no está en la percepción del espectador sino en quien hace*. No se trata de ponerse de acuerdo verbalmente entre los diferentes actuantes sobre cual será el tipo de montaje

común, no se trata de compartir la definición de lo que harán. No, ningún acuerdo verbal, como ninguna definición verbal; es a través de las acciones mismas que hay que descubrir como uno se acerca, paso tras paso, hacia el contenido que es común. En este caso la sede del montaje está en los actuantes.

Podemos emplear también otro lenguaje: el elevador. El espectáculo es como un gran elevador en el cual el actor es el operador. En el elevador están los espectadores; el espectáculo los transporta de una forma de evento a otra. Si este elevador funciona para los espectadores, quiere decir que el montaje estuvo bien ejecutado.

El arte como vehículo es como una forma muy antigua de elevador que es una especie de canasto tirado por una cuerda, con el cual los actuantes se suben hacia la energía sutil, para bajar con ella hasta nuestro cuerpo instintual. Esto es la *objetividad* del ritual.

Si el arte como vehículo funciona, existe esta objetividad y el canasto se mueve para aquellos que hacen la Acción.

Varios elementos del trabajo son similares para todo *performing arts*, pero en esa diferencia de elevador (un elevador para los espectadores y otro —primordial— para los actuantes) —entonces, también en la diferencia entre el montaje en la percepción de los espectadores y el montaje en los actuantes— está la distinción entre El arte como representación y El arte como vehículo.

En El arte como vehículo el impacto sobre el actuante es el resultado. Pero este resultado no es el contenido; el contenido está en el pasaje de lo burdo a lo sutil. Siempre a través de los detalles simples, pero muy precisos.

Cuando hablo de la imagen del elevador primordial y de El arte como vehículo me refiero a la verticalidad; podemos ver esta verticalidad en categorías energéticas: energías pesadas pero orgánicas (ligadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. Pues no se trata simplemente de cambiar de nivel sino de llevar lo burdo a lo sutil y traer lo sutil hacia la realidad más ordinaria que está ligada a la "densidad" del cuerpo. Es como si tratáramos de entrar en la *alta conexión*.

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza; todo debe tener su lugar natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que está "por debajo de nuestros pies" y algo que está "arriba de la cabeza". Todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tensionada entre organicidad y *the awareness*. *Awareness*, quiere decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a *la presencia*.

Podemos comparar todo esto con la escalera de Jacob. La Biblia habla de la historia de Jacob que se ha quedado dormido con la cabeza sobre una piedra y ha tenido una visión; ha visto apoyada sobre la tierra una enorme escalera, y percibió unas fuerzas, o —si lo prefieren— ángeles, que subían y bajaban.

Sí, es muy importante si se puede hacer —en El arte como vehículo— una escalera de Jacob, pero para que esta escalera funcione, cada peldaño debe estar hecho de manera correcta, artesanal. Si no la escalera se rompe; todo depende de la artesanía con que se trabaje, de la calidad de los detalles, de la calidad de las acciones y del ritmo, del orden de los elementos; todo tiene que ser impecable desde el punto de vista del oficio. En cambio, habitualmente si alguien busca el arte como la escalera de Jacob se imagina que está ligado solamente a la buena voluntad; entonces busca algo amorfo, una especie de sopa, y se disuelve en autoilusiones. Repito: la escalera de Jacob tiene que ser construida con gran competencia artesanal.

VI

Los cantos rituales de una tradición muy antigua dan un apoyo en la construcción de los peldaños artesanales de esta escalera vertical. No se trata solamente de captar la melodía de manera precisa, aunque sin esto nada es posible. Pero se trata de encontrar también un tempo-ritmo con todas sus fluctuaciones *dentro* de la melodía y particularmente algo, que es una sonoridad justa: cualidades vibratorias tan palpables que de cierta manera se vuelven el sentido del canto. Quiere decir que el canto se vuelve el sentido mismo a través de las cualidades vibratorias; aun si no se comprenden las palabras, basta la recepción de las cualidades vibratorias. Cuando hablo de tal "sentido", hablo también de los impulsos del cuerpo; o sea que es la sonoridad misma y los impulsos mismos que *son* el sentido, directamente, neto. Para descubrir las cualidades vibratorias de un canto antiguo, hay descubrir la diferencia entre la melodía y las cualidades vibratorias. Es muy importante en las sociedades donde la transmisión oral desapareció. Por lo tanto es muy importante para nosotros. En nuestro mundo, en nuestra cultura, se conoce por ejemplo la melodía como una sucesión de notas, la escritura de las notas. Eso es la melodía. Pero la melodía no es lo mismo que las cualidades vibratorias, aún si hay que ser absolutamente preciso con la melodía, para descubrir las cualidades vibratorias de los cantos antiguos. No se pueden descubrir las cualidades vibratorias si se comienza, por así decirlo, a improvisar; no quiero decir que se está desentonado, si no que si se canta cinco veces el mismo canto y a cada vez aparece otro, esto significa que la melodía no fue fijada. La melodía debe estar totalmente fijada, para poder desarrollar verdaderamente el trabajo sobre las cualidades vibratorias. Se puede decir que el hombre moderno canta sin sentir la diferencia entre el sonido de un piano y el de un violín. Los dos tipos de resonancia son muy diferentes; pero el hombre moderno busca solo la línea melódica sin captar las diferencias de resonancia. Las cualidades vibratorias del canto tienen que estar enraizadas en las acciones del cuerpo y en sus tempo-ritmo.

El canto de la tradición es como una persona. Cuando la gente empieza a trabajar sobre un supuesto ritual, por una grosería de ideas y de asociaciones, comienzan a buscar un estado de posesión o un pretendido trance, lo que se resume en un caos y en improvisaciones donde se hace cualquier cosa. Hay que olvidar todos estos exotismos, hay sólo que descubrir que el canto antiguo, con los impulsos asociados, es "una persona". ¿Entonces cómo descubrir esto? Solamente por el trabajo; pero les puedo dar una imagen, sólo para saber de qué se habla. Existen cantos antiguos donde se descubre fácilmente que son mujeres, y existen otros, masculinos; hay cantos donde es fácil descubrir que son adolescentes o aun niños, que es un canto-niño; y otros que son el viejo, es un canto-viejo. Se puede entonces preguntar: ¿un canto es una mujer o un hombre? ¿Es este un niño, un adolescente, un anciano? —la cantidad de posibilidades es enorme. Pero hacerse este tipo de preguntas *no es el método*. Si se va a transformar esto en método, se volverá grosero y tonto. Y todavía: un canto es un ser viviente; sí, no todo canto es un ser humano, hay también un canto-animal, hay también un canto-fuerza.

Cuando se comienzan a captar las cualidades vibratorias a través de un gran rigor artesanal, todo esto encuentra su arraigamiento en los impulsos y las acciones. Y entonces, de golpe, ese canto empieza a cantarnos. Ese canto antiguo me canta, ya no sé si soy ese canto o si descubro ese canto. Cuidado, ¡cuidado! Es el momento donde hay que tener la vigilancia, no volverse la propiedad del canto, sí, "estar de pie".

Un canto de la tradición, como instrumento de la verticalidad, es comparable con un mantra en la cultura hindú o budista. Mantra, es una forma sonora, muy elaborada, que engloba la posición del cuerpo y la respiración, y que hace aparecer una vibración determinada en un tempo-ritmo tan preciso que influencia el tempo-ritmo de la mente. El mantra es una corta encantación eficaz como instrumento; no sirve a los espectadores sino a los que lo efectúan. Los cantos de la tradición sirven también a los que lo efectúan. Los cantos particulares, que se formaron durante un larguísimo periodo, y que fueron utilizados por razones sacrales o rituales (diría que fueron utilizados como un elemento de vehículo), traen diferentes tipos de resultado. Resultado, por así decir, energificador o favoreciendo una paz (esta disociación de las posibilidades es muy simplista, porque hay una gran cantidad de posibilidades).

¿Por qué doy el ejemplo del mantra y luego me alejo hacia un canto de la tradición? Porque en el trabajo al cual me intereso el mantra es menos aplicable pues el mantra está lejos del acercamiento orgánico. En cambio, los cantos de la tradición están enraizados en la organicidad. Esto siempre es el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de las impulsaciones de la vida que pasan a través del cuerpo; en el canto de la tradición, ya no es cuestión de la posición del cuerpo o de manipular la respiración, sino de los impulsos y de las pequeñas acciones. Porque los impulsos que fluyen en el cuerpo —ellos precisamente!— llevan el canto antiguo.

Hay diferencias de impacto entre los diferentes cantos antiguos. Del punto de vista de la verticalidad hacia lo sutil y del descenso de lo sutil hacia el nivel de la realidad más ordinaria, existe la necesidad de una estructura "lógica": un canto preciso no puede situarse un poco antes o un poco después de tal otro canto —su puesto debe ser evidente. Por otra parte: diría que después de un himno de valor altamente sutil, si —continuando la línea de acción— hay que descender (por ejemplo) hacia el nivel de otro canto más *instintual*, no hay simplemente que perder este himno, sino retener *dentro de sí mismo* como un rastro de su calidad.

Todo esto que dije hasta aquí solamente toca algunos ejemplos del trabajo sobre los cantos de la tradición. Por otra parte, los peldaños de esta escalera vertical, que deben estar elaborados en buen artesano, no son solamente los cantos de la tradición y la manera en que los trabajamos, sino también el texto en tanto que la palabra viva, los modelos del movimiento, la lógica de las más pequeñas acciones (allí, es esencial hacer siempre preceder la forma de lo que debe precederla, de mantener un proceso que lleve a la forma). Cada uno de estos aspectos requeriría —a decir verdad— un capítulo particular.

Pero quisiera, a pesar de todo, hacer algunas observaciones ligadas al trabajo sobre el cuerpo. El problema de la obediencia del cuerpo se puede resolver por dos acercamientos distintos; no quiere decir que un acercamiento complejo o doble es imposible, pero para ser claro prefiero acá limitarme a hablar de dos acercamientos distintos. Un primer acercamiento es poner el cuerpo en estado de obediencia, domándolo. Se puede comparar esto al acercamiento en el ballet o en ciertos tipos de atletismo. El peligro de este acercamiento es que el cuerpo se desarrolle como una calidad muscular y no suficientemente flexible, y "vacío" para ser el canal abierto para la energía. El otro peligro —aún más grande— es que el hombre refuerza la separación entre la cabeza que dirige y el cuerpo que es como una marioneta accionada. Pero hay, sin embargo, que subrayar que los peligros y los límites de este acercamiento son sobrepasables si se trabaja con una plena conciencia de estas limitaciones y de estos

peligros, y si el instructor en este ámbito es lúcido. Un ejemplo de sobrepasamiento de los peligros y límites de este acercamiento, es la manera como se trabaja el cuerpo en ciertas artes marciales.

El segundo acercamiento es desafiar el cuerpo. Desafiarlo dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a "lo imposible" y de hacerle descubrir que el "imposible" se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos, y volverlo posible. En este segundo acercamiento el cuerpo se vuelve obediente sin saber que debe ser obediente. Se vuelve un canal abierto a la energía y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida ("la espontaneidad"). El cuerpo entonces no se siente como un animal domado o doméstico, sino más bien como el animal salvaje y digno. La gacela perseguida por un tigre corre con una ligereza, una armonía de movimientos increíble. Si se mira esto en cámara lenta en un documental filmado, esta carrera de la gacela y el tigre da una imagen de la vida plena y paradójicamente alegre. Los dos acercamientos son completamente legítimos. A pesar de eso, en mi vida creativa, siempre estuve mucho más interesado por el *segundo* acercamiento.

VII

Si se busca en El arte como vehículo, la necesidad de llegar a una estructura que pueda ser repetida, llegar, por así decir, a la "obra de arte" —es aun más grande que en el trabajo sobre un espectáculo destinado al espectador. No se puede trabajar sobre sí mismo (para utilizar la fórmula de Stanislavski), si no se está dentro de algo estructurado que sea posible repetir, que tiene un principio, un recorrido y un fin, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario. *Todo ello determinado desde el punto de vista de esa verticalidad hacia lo sutil y el descenso de lo sutil hacia la densidad del cuerpo.* La estructura elaborada en los detalles —Acción—, es la clave; si falta una estructura todo se disuelve, todo se vuelve una sopa.

Así, trabajamos nuestra "obra de arte": Acción. El trabajo organizado como los ensayos tiene ocho a catorce horas por día, seis días por semana, y dura años, de manera sistemática; con los cantos, la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, la palabra, tan vieja que es casi siempre anónima. Y así se llega a algo visible, que tiene una estructura comparable a un espectáculo, pero que no busca crear el montaje en la percepción de los espectadores, sino en los artistas que hacen.

En la construcción de *Acción*, la mayoría de los elementos manantiales pertenecen (de una u otra manera), a la tradición occidental. Están todos ligados a lo que llamo "la cuna", en el sentido: la cuna del Occidente. Quiere decir, el Egipto arcaico, Siria, Israel y la Grecia antigua. Existen, por ejemplo, los elementos textuales de los cuales no se puede determinar de dónde vienen salvo que existe una transmisión que pasó por el antiguo Egipto, pero con otra versión, en griego. En los tiempos antiguos todo este territorio de Egipto, de Israel, de Grecia y de Siria, formó una sola cuna. Los cantos iniciáticos que utilizamos (tanto los de Africa negra como los del Caribe) están enraizados en la tradición africana; los tratamos en nuestro trabajo como una continuidad de algo que vivía en los tiempos antiguos en Egipto (o en las raíces que lo precedieron), a saber, una ramificación de nuestra cuna.

Pero hay ahí otro problema: no se puede comprender verdaderamente su propia tradición (por lo menos es mi caso), sin compararla con otra cuna. Esto se puede llamar la corroboración. En la perspectiva de la corroboración, la cuna oriental es para mí muy importante. No solamente por razones técnicas (las técnicas allá fueron muy elaboradas), sino por razones personales. Porque son los manantiales de la cuna oriental que tuvieron sobre mí un impacto directo cuando era niño y muchacho, o sea mucho antes que me ocupase del teatro. La corroboración abre a menudo perspectivas inesperadas y rompe las costumbres mentales. Por ejemplo, en la tradición oriental lo que se nombra el Absoluto puede ser acercado como la madre. En cambio, en Europa, el acento es puesto más en el padre. Esto es sólo un ejemplo que abre una luz inesperada sobre las palabras de los ancianos en Occidente. La corroboración técnica es más palpable: se ven las analogías y las diferencias; dí un ejemplo cuando analicé el funcionamiento del mantra y del canto de tradición.

Lo que quiero que se retenga, es que en el trabajo sobre El arte como vehículo al Workcenter en Pontedera, cuando construimos la estructura —Acción— nuestros manantiales se refieren principalmente a la cuna occidental.

Acción: estructura performativa objetivada en los detalles. Este trabajo no está destinado a los espectadores pero —de vez en cuando— la presencia de testigos puede ser necesaria; por un lado, para que la objetividad del trabajo sea comprobada y, por otra parte, para que no sea un asunto puramente privado, inútil a los otros. ¿Quiénes fueron nuestros testigos? Primero fueron los especialistas y los artistas individualmente invitados. Pero después invité compañías del joven teatro y del teatro de investigación. No eran espectadores (porque la estructura performativa —Acción— no está creada apuntándolos como objetivo), pero de cierta manera eran como los espectadores. Cuando un grupo teatral nos visitaba, o si nuestra gente visitaba un grupo del joven teatro, unos y otros observaban recíprocamente su trabajo, las "obras" y los ejercicios incluso (en cambio, ninguna participación activa recíproca).

De esta manera, en el curso de los años recientes, hemos confrontado casi 60 grupos teatrales. Estas confrontaciones, no fueron organizadas por intermedio de la prensa o por solicitud escrita. Los encuentros estuvieron protegidos de toda forma de publicidad y sólo participaron en ellos el grupo visitante y el grupo que acogió. No aceptamos nunca ningún testigo exterior. A causa de todas estas precauciones lo que debíamos decirnos después de la confrontación del trabajo fue bastante libre del miedo a ser criticado, o de ser puesto bajo una luz engañosa. Es verdaderamente importante que no se haya tratado de grupos llegados por medio de un anuncio. No aceptamos los grupos candidatos que se presentaron a sí mismos, sino únicamente a los que hallamos por nuestros propios medios. Ninguna burocracia, ninguna mecanicidad en la manera como se llegó a hallar una compañía invitada. Es por este camino informal y discreto que nos fue también posible hallar los pequeños grupos pobres, sin ninguna publicidad, pero que verdaderamente buscan comprender qué funciona y qué no funciona en su trabajo; a comprender no teóricamente, no en orden de ideas, sino por ejemplos artesanales y simples de su oficio.

Esto es solamente un ejemplo de como El arte como vehículo muy aislado, puede tener una relación viva en el campo del teatro, a través de la sola presencia de los colegas profesionales. Nunca buscamos cambiar los objetivos de los otros. Eso no sería correcto, porque sus esfuerzos están relacionados de cierta manera con otra categoría de significados, de circunstancias de trabajo, de noción del arte.

VIII

¿Es posible trabajar sobre la misma estructura performativa en dos registros? ¿Sobre el espectáculo público (El arte como representación), y al mismo tiempo sobre El arte como vehículo?

Eso es lo que me pregunto. Teóricamente veo que debe ser posible; en mi práctica he hecho estas dos cosas en diferentes periodos de mi vida: El arte como representación y El arte como vehículo. ¿Son posibles los dos *en la misma estructura performativa*? En verdad —a pesar que teóricamente es posible— el peligro de falsear todo el proceso sería enorme. Si se trabaja El arte como vehículo, pero se quiere utilizar esto como espectacular, el acento se desplaza y entonces, aparte de las otras dificultades, el sentido de todo esto va a volverse equívoco. Así, pues, se podría decir que es una cosa muy difícil de resolver. Pero si tuviera una verdadera fe, de que es a pesar del todo posible de resolver, ciertamente estaría tentado a hacerlo, eso debo decirlo. Por lo tanto, hay en mí una falta de fe en algún lugar —de fe que es posible de resolver; pero por otra parte, no es sólo una falta de fe, sino más bien que siento de manera fuerte— que es más natural, más fiel a las leyes de la realidad y de la tradición misma, el no intentar de llegar a este doble aspecto *en la misma estructura performativa*.

Es evidente que, si durante nuestro trabajo sobre El arte como vehículo nos hemos encontrado con casi 60 grupos, 60 compañías del joven teatro y del teatro de investigación, ha podido pasar una influencia tan delicada que es *prácticamente anónima*, sobre el nivel de los detalles técnicos, *de los detalles del oficio*. Se trata por ejemplo de la precisión —y eso es legítimo. Pero, con ciertos de esos grupos veo que, por el hecho mismo de haber observado nuestro trabajo sobre El arte como vehículo, captan qué cosa es y se preguntan cómo confrontar algo de esto en su trabajo destinado sin embargo a hacer un espectáculo. Si esta pregunta se la hacen a nivel mental, formulado, metodológico, etc., dije enseguida que no deben seguirnos en este ámbito, que no deben buscar El arte como vehículo en su trabajo. Pero si la pregunta queda pendiente, en el aire, casi en el inconsciente, para aparecer luego en alguna parte en el trabajo interior o sobre sí mismo durante los ensayos —no reaccioné en contra. En tal caso la pregunta se dibujará pero no será formulada, aun en el pensamiento. El momento en que se formula es muy peligroso porque se vuelve una coartada para justificar la falta de calidad del espectáculo. Alentar a alguien a decirse: “voy a hacer el espectáculo que es el trabajo sobre sí mismo”, en el mundo cómo es, es alentar a decirse: “me tomo la libertad de no cumplir mi obra frente a los espectadores, porque de verdad busco las otras riquezas”. Y ahí ya estamos frente a una catástrofe.

IX

No hace mucho tiempo, alguien me preguntó: ¿deseo yo que el Centro Grotowski, después de mi desaparición, continúe? Respondí que *no*, no deseo Centro Grotowski sin Grotowski y respondí de esta manera porque respondí a la *intención* de la pregunta; en mi comprensión la intención era: ¿quiero crear yo un Sistema que se detendrá ahí donde mi búsqueda se detendrá y que después va a ser enseñado? Es por esta razón que respondí “no”. Pero debó reconocer que si se me preguntara: ¿deseo yo que esta tradición que en

cierto lugar y tiempo reabrí, deseo yo, pues, que la *búsqueda* en El arte como vehículo alguien la continúe? —No podría responder con la palabra “no”.

En mi trabajo actual hay una paradoja. Nos ocupamos de El arte como vehículo, que por su naturaleza misma no apunta a los espectadores, y al mismo tiempo hemos confrontado ese trabajo con decenas y decenas de grupos teatrales y aun más, *sin incitar* a estos grupos teatrales a que abandonen El arte como representación, *pero al contrario*, con la perspectiva que deben continuarlo. Esta paradoja es una paradoja aparente. Puede realizarse así porque El arte como vehículo plantea en la práctica, las cuestiones ligadas al oficio mismo, válidas en las dos extremidades de la cadena de los *performing arts*, cuestiones tan artesanales que la confrontación misma con este fenómeno se vuelve a veces —de cierta manera— un acto de transmisión.

En el sentido artesanal existe también en el Workcenter un aspecto de la formación. Al comienzo del capítulo V mencioné que un polo del trabajo del Workcenter es consagrado a la educación permanente en el campo de la actuación (aun si entre nosotros varios elementos de esto también están ligados a las formas rituales). Los jóvenes artistas que están en el Workcenter (por un año, y a veces mucho más) y que participan en este tipo de trabajo, hacen esto en la perspectiva de su oficio: el oficio de actor, y yo utilizo las posibilidades del Workcenter para ayudarlos en este ámbito. Al mismo tiempo no soy sordo a la pregunta, ¿el oficio en sí puede indicarles algo del trabajo sobre sí mismo? Pero eso es demasiado complejo y prefiero evitar todo endoctrinamiento.

Pude hacer aparecer en el Workcenter otro polo de trabajo que se enraiza en El arte como vehículo: en cuanto a tradición y en cuanto a búsqueda. Esto no engloba directamente a todo el mundo con quien trabajo. En el caso de las personas implicadas directamente en El arte como vehículo no pienso en ellas como a “actores”, sino como a “doers” (los actuantes, los que hacen), porque su objetivo no apunta al espectador sino que apunta su propio itinerario hacia la verticalidad.

En el Workcenter todo lo que está avanzado hacia El arte como vehículo ha sido confrontado con los grupos del joven teatro. Y aun, si pudo haber aparecido para algunos un aspecto de la trasmisión, el mismo hecho que los encuentros son muy limitados en el tiempo, no permite ninguna eventual suposición de ser mis “discípulos”. Con El arte como vehículo somos sólo una extremidad de la larga cadena y esta extremidad tiene que quedar en contacto —de uno u otro modo— con la otra extremidad que es El arte como representación. Ambas extremidades pertenecen a la misma ancha familia. Debe existir la posibilidad de un pasaje: de descubrimientos técnicos, de la conciencia artesanal. . . Todo esto tiene que poder pasar si no queremos estar completamente cortados del mundo. Recuerdo aquel capítulo del viejo I Ching chino donde dice que, un pozo puede estar perfectamente labrado y el agua puede ser en él extraordinaria, pero que si nadie saca agua de ese pozo los peces van a habitarla y el agua se va a alterar.

En cambio, si se hacen esfuerzos para tener una influencia existe el peligro de la mistificación. Entonces, prefiero no tener discípulos tales que lleven al mundo la Buena Nueva. Pero si llega a los otros un mensaje de rigor y de exigencia, que revela ciertas leyes obrantes en el terreno de la “vida en el arte” —es otro asunto. Este mensaje puede ser más transparente que si fuese coloreado por una tarea misionaria, o por una exclusividad de orientación.

En la historia del arte (y no solo del arte), podemos encontrar una multitud de ejemplos de cómo una influencia *buscada* o muere rápidamente, o se vuelve una

caricatura, una desnaturalización de una cosa, tan radical que a menudo se vuelve difícil de reencontrar en la imagen distribuida los rastros mismos de eso que fue el manantial. En cambio existen estas influencias anónimas. Las dos extremidades de la cadena (El arte como representación y El arte como vehículo), tienen que existir, uno visible —público— y el otro casi invisible. ¿Por qué digo “casi”? Porque si está completamente escondido no puede dar vida a influencias anónimas. Entonces tiene que estar escondido pero *no totalmente*.



(Este texto está basado en las conferencias de Grotowski de Octubre 1989 en Módena [Italia] y de Mayo 1990 en la University of California, Irvine [USA]. Las transcripciones de esas dos conferencias han sido completadas y enteramente reelaboradas por el autor. La traducción de Jaime Soriano, Hernán Bonet y Fernando Montes fue rectificada y autorizada por el autor.) © 1992 Jerzy Grotowski

Nota de *Máscara*: La conferencia en Módena, a la cual los editores de *Máscara* tuvimos acceso, fue hecha durante un encuentro organizado en apoyo al Workcenter of Jerzy Grotowski.

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 antiguas como los orígenes de la vida. ¿Por qué preguntan si Stanislavski es importante para el nuevo teatro? Da tu respuesta a Stanislavski —que no se base en la ignorancia de la cosa, sino en su conocimiento práctico. O eres creativo o no. Si lo eres, de algún modo lo superas, si no lo eres, eres fiel, pero estéril.

Es prohibido pensar según estas categorías: "¿Es importante hoy?" Si es importante para ti, pregunta: ¿por qué? En vez de preguntar si es importante para los otros o para el teatro en general. "¿El trabajo del actor sobre sí mismo es un libro actual incluso hoy en día?" Esta pregunta no tiene sentido por el mismo motivo. ¿Qué cosa es el trabajo hoy en día? Significa precisamente que existe el trabajo hoy que, por la fuerza de las cosas, es diverso del trabajo ayer. Pero ¿el trabajo hoy es el mismo para todos? Existe tu propio trabajo. Entonces puedes preguntarte si ese libro es importante para ti en tu trabajo. Pero no preguntármelo a mí. No se puede responder en lugar de alguien.

2.

Uno de los malentendidos preliminares relativos a esta problemática deriva del hecho de que para muchas personas es difícil diferenciar la técnica de la estética. Es así: considero que el método de Stanislavski haya sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, en particular en la formación del actor; al mismo tiempo me

siento lejano de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto de la asociación de nuestras tradiciones y nuestras necesidades. Se trata de cosas que no es posible trasplantar de un lugar a otro sin caer en los patrones, en los estereotipos, en algo que ya está muerto en el momento en el que se lo llama a existir. Y lo mismo sucede en el caso de Stanislavski, como en el nuestro y en el de algún otro.

3.

En el sentido profesional me formé en el Sistema de Stanislavski. Creía en cierto modo en el profesionalismo. Ahora no creo más. Hay dos tipos de velos, dos géneros de fuga. 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. En un 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 una base "sui generis"

para mí era también su actitud que lo impulsaba a descubrir de nuevo cada fase de la vida.

Stanislavski estaba siempre en camino. Hizo las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. Si se trata de las respuestas, entre nosotros descubro más bien las diferencias. Pero le tengo un gran respeto, y pienso en él frecuentemente cuando veo qué confusión se puede crear. Los alumnos. . . Pienso que me haya sucedido también.

Los verdaderos alumnos no son jamás alumnos.



Włodzimierz Staniewski y Jerzy Grotowski.

Un verdadero alumno de Stanislavski era Meyerhold. El no aplicaba el "sistema" escolásticamente. Daba su propia respuesta. Era un rival, no un "alma buena" que protesta un poco por no estar de acuerdo. Tenía convicciones, era él mismo. De esto pagó el precio. Un verdadero alumno de Stanislavski era Vajtangov. No se opuso a Stanislavski. Sin embargo, cuando aplicó el "sistema" en la práctica, eso fue tan personal, y tan definido por las relaciones entre él y sus actores (pero también por el influjo de la época, por los cambios que habían sucedido, por el modo de ver de la nueva generación. . .) que los resultados fueron muy diversos a los espectáculos de Stanislavski.

Stanislavski era un viejo sabio. Entre los alumnos, al que más aceptaba era a Vajtangov. En el estreno de *Turandot* cuando muchos pensaron que ya no podría estar de acuerdo con aquél espectáculo extraño y tan diverso a su trabajo, Stanislavski asumió una posición de plena y total aprobación. Sabía que Vajtangov había hecho como él anteriormente, había dado una respuesta propia a las preguntas que ponía la vocación, a las preguntas que tenía el coraje de hacerse, evitando al mismo tiempo los estereotipos, incluso los estereotipos del trabajo de Stanislavski.

Por tal motivo, cuando tengo ocasión, repito que no quiero tener alumnos. Quiero tener compañeros de armas. Quiero tener una hermandad de armas. Quiero tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo o el tipo del domador que domestica a los actores en mi nombre, o el diletante que se encubre con mi nombre.

4. En el fondo, puedo únicamente — así como los otros hasta ahora— revelar mi propio mito de Stanislavski, sin saber además en qué medida aquéllos otros mitos han sido construidos sobre la realidad. Cuando inicié los estudios en la Escuela de Arte dramático, en la Facultad para actores, fundé la base entera de mi saber teatral sobre los prin-



1972.

cipios de Stanislavski. Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Pensaba que fuese la llave que abre todas las puertas de la creatividad. Quería comprenderlo mejor que los otros. Trabajaba mucho para llegar a saber lo más posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él. Esto me llevó, según las reglas del psicoanálisis, del periodo de imitación al periodo de rebelión, es decir al intento de encontrar mi propio lugar. Para tener respecto a los otros el mismo rol en la profesión que él había tenido respecto a mí. . . Después comprendí que era peligroso y falso. Comencé a pensar que tal vez se trataba sólo de una nueva mitología.

Cuando llegué a la conclusión que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la palabra "método" cambió para mí de significado.

Existe el desafío al cual cada uno debería dar una respuesta propia. Cada uno debería ser fiel a la propia vida. Esto no tendería a excluir a los otros, sino

al contrario, los incluiría. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros son precisamente su campo de acción. Y el mundo viviente. Hay en nosotros diversos géneros de necesidades y diversos géneros de experiencias. Nos esforzamos por interpretar estas experiencias como un mensaje dirigido hacia nosotros por el destino, la vida, la historia, el género humano o la trascendencia. . . (todos estos nombres no tienen importancia). En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, mientras la creación en verdad es simplemente la respuesta. Comienza en el esfuerzo de no esconderse ni mentir. Entonces el método —en el sentido del sistema— no existe. No puede existir de otra manera que como desafío o llamado. Y no se puede jamás prever exactamente cuál será la respuesta de algún otro. Es muy importante estar preparados al hecho que la respuesta de los otros será diversa de la nuestra. Si la respuesta es la misma, entonces es casi seguro que esta respuesta es falsa. Es necesario comprenderlo, es el punto decisivo.

También el concepto de profesionalismo es limitado. Tal vez, en el fondo del teatro está el lugar para alguna actividad pura. Pero esto no es a tal punto esencial como para sacrificarle toda la vida. Pero si verdaderamente se desea hacerlo, es necesario ir con todo nuestro ser; sin embargo, ¿el teatro es a tal punto esencial como para sacrificarle toda la vida? Pienso que se debería tratar al teatro como a una casa abandonada en el presente, algo inútil; algo que verdaderamente no es indispensable. Aún no queremos creer que sea tan sólo ruinas. Por tanto puede aún funcionar. Pero hay ahora otros campos de acción de la actividad humana que ocupan el puesto del teatro. No sólo el cine, la televisión o el music hall. El punto es que va desapareciendo la función del teatro que era evidente en el pasado. Actúa más el automatismo cultural que la necesidad. Las personas bien educadas saben que es necesario ir al teatro. Por lo general no van por el teatro mismo, sino por una obligación cultural. En cualquier parte que sea, se busca el modo por el cual organizar a los espectadores, cómo atraerlos de la manera más eficaz, cómo obligarlos a venir. En algunos lugares existe el sistema de abonos, en otras partes la pornografía. ¿Cómo asegurar una platea a todo costo? Pienso que la cosa más sensata sería ha-

blar del teatro como de una casa en ruinas, casi abandonada.

He aquí, al inicio de nuestra era los buscadores de la verdad buscaban lugares abandonados para cumplir con el compromiso de la vida. O bien se iban al desierto (no creo que se tratase de una solución natural, a pesar de que a veces sea necesaria en ciertos periodos de la vida: hay que alejarse para después volver) o bien buscaban casas en ruinas —tal vez condenados a no encontrarlas, tal vez locos según las categorías de la cotidianidad.

Desde hace mucho tiempo el concepto de profesionalismo se está alejando de mí. En el primer periodo de mi actividad autónoma como director comprendí que el velo detrás del cual huye el actor para evitar la sinceridad tangible y concreta es el diletantismo. No hace nada, pero se tiene la convicción de hacer algo. No he cambiado de opinión al respecto. Sólo que también la técnica puede servir de velo. Podemos dominar con el entrenamiento varios sistemas de capacidad, de recursos, podemos ser grandes maestros y hábiles como malabaristas en este ámbito para mostrar la técnica, pero no revelarnos nosotros mismos.

Paradójicamente, es necesario superar el diletantismo y la técnica. Diletantismo quiere decir falta de rigor. El rigor es el esfuerzo para escapar de la ilusión. Cuando no se es sincero, aunque se imagine que se cumple el acto, se hace solamente algo inarticulado, mágico. Debemos tomar de la técnica solo aquello que desbloquee los procesos humanos.

5.

Nutro por Stanislavski un grande, profundo y multiforme respeto. Este respeto está fundado en dos principios. El primero fue su *autoreforma* permanente, su continuo someter a discusión en el trabajo, sus etapas precedentes.



Esto no consistía en un intento de permanecer moderno. En efecto se trataba de la prolongación coherente de aquella búsqueda misma de la verdad.

En realidad impugnaba las novedades. Si su búsqueda se detuvo en el método de las acciones físicas, esto no fue porque hubiese encontrado la verdad máxima de la profesión, sino porque la muerte interrumpió su búsqueda posterior.

El segundo motivo por el cual respeto mucho a Stanislavski es por su esfuerzo en pensar so-

bre la base de lo que es práctico y concreto. ¿Cómo *tocar* lo que *no es tangible*? Quiso encontrar vías concretas hacia lo que es secreto, misterioso. No los medios —contra esto luchaba, 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 precedente no hubiese podido descubrir el método de las acciones físicas. Pero solamente en aquel periodo realizó descubrimientos que considero una especie de revelación: que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad. En la fase precedente esto no era aún claro para él. Buscaba la famosa "memoria emotiva". Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había un error —la fe en el hecho que los sentimientos dependen de la voluntad. En la vida se puede verificar que los sentimientos 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. Los sentimientos son independientes de la voluntad y precisamente por este moti-





Acompañado de Dario Fo y Eugenio Barba.

vo Stanislavski en el último periodo de su actividad prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad. Por ejemplo, en la primera fase pedía las emociones a las que el actor tendía en las diversas escenas. Sobre el así llamado "yo quiero". Por cuanto podemos querer "querer", a pesar de ello, no es lo mismo que el hecho de "querer". En la segunda fase puso el acento sobre aquello que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.

Pero, ¿qué cosa es aquello que se hace, qué cosa es la acción? Aquellos que sólo han rozado la terminología de las acciones físicas, piensan que es, por ejemplo: pasear, fumar un cigarro, etc. Esto significa que para ellos acciones físicas son las actividades elementales de la vida cotidiana. Es muy ingenuo. Los otros, que preferían al Stanislavski del periodo anterior, repetían siempre sus afirmaciones sobre las acciones físicas en la terminología de las emociones; por ejemplo: "ahora él no la ama, entonces quiere estar en contra, se esfuerza: ¿qué cosa es necesario hacer?" Y cosas similares. Estas tampoco son las acciones físicas. Algunos otros mezclaban la recitación con las acciones físicas.

En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás. "Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quien está en contra, quien está por. No miro, porque no logro encontrar en mí los argumentos". Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo; todo esto es la acción física. Se mira y se ve, pero no: no mira y no ve, como un mal actor en un horrible espectáculo. Aquel es ciego y sordo respecto a los otros, respecto a los partners, dispone sólo de los trucos para esconder esto. Es posible hacerlo pasar—por medio de la eficacia del método—, de la sinceridad simulada a la sinceridad verdadera a medias. Desde el punto de vista de la concepción del espectáculo es mucho. Si el director es un maestro eficaz, puede ayudar al actor en esto. Pero quiero decir que, alejándome del culto al profesionalismo, cambié también el concepto de eficacia.

7.

Con toda su vida en el arte Stanislavski dio el ejemplo que es necesario estar preparados para el trabajo; precisamente él formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores. También la obligación del entrenamiento para el actor. Rindió grandes servicios de esta manera.

En el entrenamiento del actor, en los ejercicios, se puede encontrar todavía una falsa satisfacción que permite evitar el acto de sinceridad personal. Se puede torturar por años y años. Se puede creer que los ejercicios de por sí tienen un gran valor. Se pueden tratar los ejercicios como absolución por el hecho que en la acción no se va hasta el fondo. Al contrario en otros contextos culturales frecuentemente era subrayado el adiestramiento común.

En nuestra época se busca en esto una especie de placer perverso. No quiero decir que los ejercicios debieran ser desagradables, pero una cosa es el narcisismo en la búsqueda de un placer

extraordinariamente subjetivo y solitario, aún logrado en grupo, y otra algo que no es desagradable porque se funda sobre la auténtica, insensata vocación de nuestra natura. Del resto, en este caso hablar de lo que es agradable o desagradable no tiene sentido. Es posible que la desventura del hombre contemporáneo consista en el hecho que se ha alejado de la búsqueda de la felicidad por andar en cambio en 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 que esto acerque a nuevos horizontes. Se habla mucho del espíritu, del alma y de la psique. Fariseísmo.

Stanislavski creía que un entrenamiento positivo, indispensable para los actores, debería componerse de ejercicios de distintos tipos, relativamente diversos, ligados únicamente por un fin común. Pienso que fue verdadero y exacto en la perspectiva de su experiencia y su idea de eficacia. Al contrario, en la perspectiva del superamiento del profesionalismo existe solo el acto que involucra la integridad del hombre. Si nos basamos en el superamiento del profesionalismo, en la plenitud humana, debo admitir que en este punto no podremos evitar una cierta antítesis alógica. Porque frecuentemente nos parece que hacemos algo, mientras en realidad estamos haciendo otra cosa. El análisis preciso de este tipo de acciones tuvo inicio con Freud, pero ya en *El idiota* de Dostoievski tenemos, por ejem-

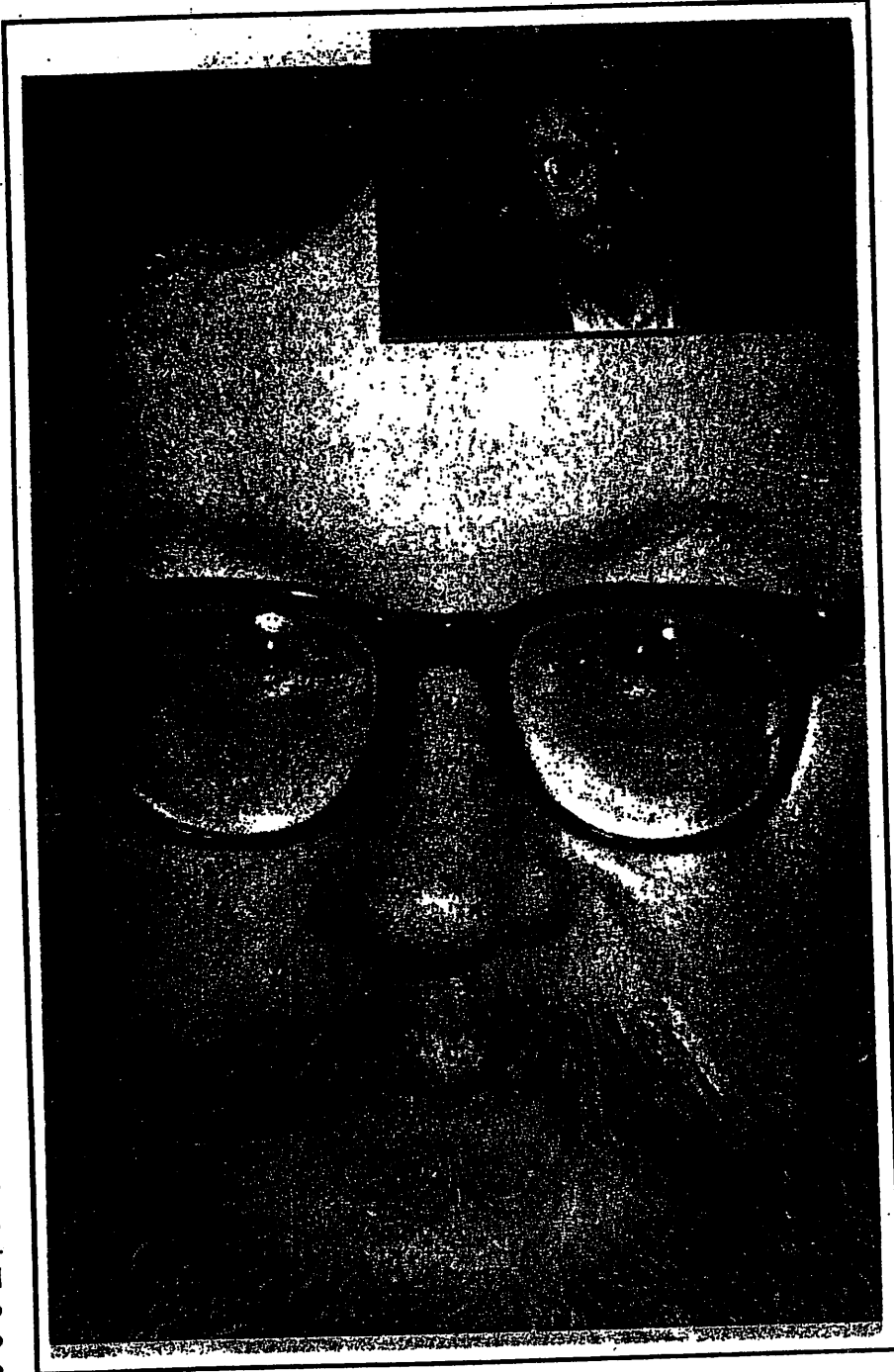


plo, la historia de un hombre que mira la vitrina de un negocio, y en la vitrina un cuchillo. Hacía algo completamente distinto de lo que le parecía hacer. Inconscientemente su natura se preparaba para algo diverso de aquello que su conciencia estaba analizando. Así pues, tener conciencia de lo que se hace no es todo, porque no involucra la integridad. Según la definición misma lo que es inconsciente no es consciente. Stanislavski comprendía que este dilema existe y buscaba —a su modo— cómo tocar *indirectamente* lo que es inconsciente.

8.

Es necesario buscar de qué modo volver libre la propia existencia que se dirige hacia algún otro. Esto funciona también en el campo así llamado técnico de la voz, por ejemplo. No es posible relatar brevemente cómo sucede. Así, se podrían crear sólo malentendidos. Es una labor larga y dura. Dura no tanto en el sentido de esfuerzo realizado, sino cuanto a sentido del coraje o de determinación.

Todos los ejercicios mantenidos por nosotros eran dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios-obstáculo. Para superar los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir el propio bloqueo. En el fondo todos estos ejercicios tenían un carácter negativo, servían pa-



ra descubrir qué cosa no se debería hacer. Pero jamás: qué cosa y cómo hacerla. Y siempre en relación con nuestro propio camino. Si los ejercicios eran ejecutados con excesivo dominio, se cambiaban o bien se abandonaban. Si se continuase, comenzaría la técnica por la técnica, el saber *cómo*. Cuando sentíamos que las fuentes no actuaban en nosotros (o: sobre nosotros), que las

resistencias se bloqueaban, se cerraban, que "el proceso creativo procedía", pero era estéril, entonces volvíamos a los ejercicios. Y encontrábamos las causas. No las soluciones, sino las causas.

A veces había periodos en los cuales los ejercicios cotidianos eran necesarios. Pero habían también periodos en que era obligatorio concentrarse exclusivamente sobre los procesos. Y no porque el debut estuviese cercano. El debut será cuando el espectáculo esté. En el fondo, no será jamás. Por cuanto a esto toca representamos quinientas veces el mismo espectáculo y continuábamos trabajando sobre él. Frecuentemente los ensayos después de cientos de réplicas eran los más apasionantes, los más esenciales. Así pues, volvíamos a los ejercicios o bien los abandonábamos en relación a lo que era más esencial en el trabajo.

No existe una concepción de los ejercicios por cuanto éstos sean importantes de por sí. Frecuentemente los ejercicios son muy importantes. Por ejemplo, cuando un

siente, durante el espectáculo, de tener el dominio de las ánimas —en relación con los espectadores. O bien la sublimidad que exonera de la precisión. Entonces es necesario volver inmediatamente a los ejercicios. Para trabajar un poco seriamente. Para sentir la tierra sobre la cual se encuentran quizás cosas muy sublimes, pero fundamentales

Los ejercicios sufrían una continua evolución.

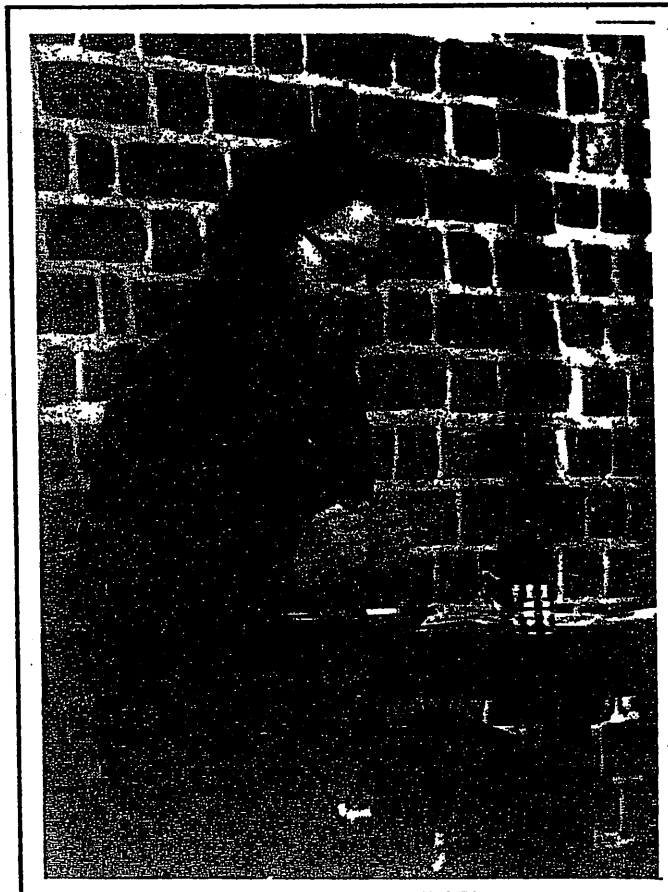
Frecuentemente he observado a personas que trataban de simplificar ciertos ejercicios, afirmando hacerlos de tal modo personales. Mientras, haciendo así, los despojaban de todo sentido, adaptándolos a su propio miedo, sus propias mentiras. A la propia pereza. Pero dicen: "así, ahora es mi estilo personal en los ejercicios". El sistema personal en los ejercicios, en el verdadero significado de esta definición, existe cuando se encuentran los ejercicios más difíciles, hasta el punto de abandonar las sustituciones y los velos que nuestra autoindulgencia induce en nosotros. Estos ejercicios son personales, porque funcionan como un test para las inhibiciones personales. Por consiguiente, son notablemente más difíciles para nosotros que para los demás.

9.

Si los ejercicios están dirigidos hacia un ataque incesante contra las sustituciones, los encubrimientos, las retiradas también contienen en sí aquella contradicción que existe en la ópera —la contradicción entre la precisión y la espontaneidad. Cuando en aquello que hacíamos durante el espectáculo, perdíamos la precisión, era necesario buscarla en los ejercicios. En los ejercicios se exigía al actor el dominio de los detalles hasta el punto en el cual se manifestaba la reacción personal. Si alguien comenzaba a esconderse en el automatismo y en el perfeccionismo, buscábamos inmediatamente el modo en el cual mantener pero simultáneamente superar los particulares; esto es, transformarlos en reacción propia solamente para él. Por 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

de lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, se manifestaba el momento creativo.

Aquella contradicción entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Porque ambos aspectos son los polos de la naturaleza humana, por este motivo cuando se cruzan estamos completos. En un cierto sentido la precisión es el campo de acción de la conciencia, la espontaneidad —en cambio— del instinto. En otro sentido —al contrario— la precisión es el sexo, mientras que la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos desmembrados. Sólo cuando existen juntos, no en cuanto a unión de dos cosas, sino como una cosa única, entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No la naturaleza humana, sino toda la Naturaleza en el hombre. Entonces resulta actual, al mismo tiempo, la herencia social, el hombre en cuanto *homo sapiens*.



Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no actúo "yo" —actúa "esto". No el "yo" cumple el acto, "mi hombre" cumple el acto. A la vez yo mismo y el *genus humanum*. El entero contexto humano —social y de cualquier otro tipo— inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi comportamiento, en mi formación, en mi potencial.

Cuando se habla de espontaneidad y de precisión en la misma formulación quedan aún dos conceptos contrapuestos que dividen injustamente.

10.

Durante los ensayos no buscaba esto con palabras: con la terminología. 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. Buscaba las condiciones en las cuales esto fuese posible para el actor respecto a mí. Pero es posible respecto a cada hombre *en singular*. Incluso si son más de uno y si actúan contemporáneamente. No es nunca la relación con un grupo. Se trata de la relación respecto a cada uno: respecto a ti, a ti y a ti. Pero no: respecto a ustedes. Porque si se quiere buscar una relación de tal género respecto a un grupo se cae en el compromiso.

Por tal motivo el actor que quiere llegar a esto, respecto a los espectadores, incurre en los estereotipos. En un tiempo usaba la palabra "confesión": confesión con el cuerpo. La confesión en la cual no me escondo ni detrás de los estereotipos comunes, ni detrás de los detalles cotidianos, ni detrás de algún refugio, ni siquiera entendido literalmente. La cotidianidad enseña a esconderse, a ser pícaros y a mentir. Cada uno puede averiguarlo. En cada cultura funciona diversamente. Tomemos a Norteamé-

rica. Existe el "espíritu de fraternidad". Cada uno quiere dar al otro la impresión de ser su amigo fraterno. Pero en la desgracia ¿con quién puede uno contar? ¿Cuántos verdaderos amigos tiene en realidad? Predica continuamente la amistad, como los demás respecto a él. Hay instantes en la vida en los cuales las personas son verdaderas. Cuando el amor los invade de verdad, cuando no es solamente gimnasia sexual. Cuando la alegría los invade de verdad, cuando sus reacciones no les son conocidas ni siquiera a ellos mismos. Cuando la desgracia de verdad los despedaza, aunque a veces no tanto a ellos, cuanto a su máscara interhumana. Y en tal caso, comprender que ésta no los destroza a ellos mismos sino a su modo de representar, puede ser el punto crucial.

11.

Cuando el actor está ya sobre la vía hacia el acto (en el espectáculo por ejemplo), pero no sabe qué cosa debe hacer, piensa continuamente, porque se siente observado. Y por este motivo Stanislavski —justa y objetivamente— exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de este problema. Consideraba que debía ser la línea, la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo sobre el ejemplo del espacio. Tu espacio no está simplemente en este trabajo, sino entre este lugar y aquél. No es un espacio fijado de manera muerta —tienes un espacio "entre" en una escena dada, en un momento dado. Aquel "entre", de aquí a allá, está fijado, como las orillas, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual

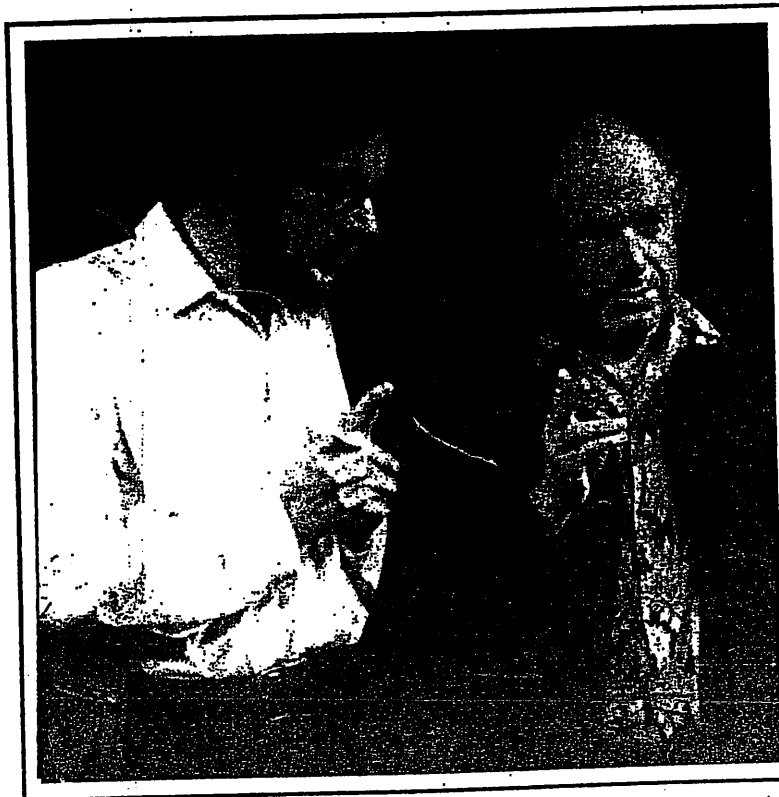
entras es siempre nuevo. Es evidente que esto es un ejemplo a nivel banal. Sin embargo en la realidad concierne todos los elementos del comportamiento del hombre en la parte. Es necesario definir "de aquí a allí", las orillas que crean aquel "entre". Y ésta es la partitura. Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente "¿qué cosa debo hacer?" Es más libre, porque no ha rehusado la organización.

Cuando Stanislavski trabajaba sobre las acciones físicas superó, aunque también prolongó, su vieja idea de la "memoria emotiva". Preguntaba al actor: "¿qué cosa harías, si estuvieses en las circunstancias dadas?" Estas circunstancias son las circunstancias de la parte: la edad, el tipo, la corporalidad, un cierto género de experiencia. En su perspectiva era muy lógico y muy eficaz.

Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el "sí" ni sobre las "circunstancias dadas". Existen pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la "memoria emotiva" ni en el "sí". Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la

memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces el recuerdo de un instante, de aquél único instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado. Por ejemplo, de una situación clave respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia (en los episodios singulares de la vida, en la vida y en aquello que aún no ha sido vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo de inmutable, como diferentes películas que se superponen una sobre otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nunc*.

Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial de la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto 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 del *partner* en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente: de otra existencia. Porque para alguien puede tratarse de una existencia diversa de aquella humana: Dios, el Fuego, el Arbol. Cuando Hamlet habla de su padre, dice un monólogo, pero está en presencia de su padre. El impulso existe siempre en *presencia*. Por ejemplo, proyecta la existencia que es el firme de mi impulso sobre el



En compañía de Peter Brook (1975).

partner como sobre una pantalla. Digamos, la mujer o las mujeres de mi vida (las mujeres que he encontrado o que no he encontrado —y que tal vez encontraré) sobre la actriz con que trabajo. No se trata de algo privado entre yo y ella, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia el partner. En la vida me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En la acción respondo a la "imagen" que proyecto, y al partner. Y de nuevo esta respuesta no será privada, no será ni siquiera la repetición de aquella respuesta "en la vida". Será algo desconocido y directo. Existe la conexión con mi experiencia —o con el potencial— pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Por consiguiente de una parte: *aquí y ahora*, de la otra la materia puede ser extraída de otros días y lugares, pasados y posibles.

12.

No es necesario escuchar los nombres dados a las cosas —es necesario sumergirse en la escucha de las cosas mismas. Si se escuchan los nombres, entonces lo que es esencial se desvanecerá y quedará solo la terminología. En el pasado usaba la palabra "asociación". Las asociaciones son acciones que se enganchan a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. Pero no se trata de juegos de subtextos o de pensamientos. En general no es algo que se pueda enunciar con palabras, por ejemplo diré: "buen día señora" (fragmento de la parte), pero pensaré: "¿por qué hoy está así de triste?" Este subtexto, ese "pensaré" es una tontería. Estéril. Una especie de adiestramiento del pensamiento, eso es, he ahí todo. No es necesario *pensar* en esto. Es necesario



indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No llamar por nombre.

13.

Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama. Stanislavski ha sido tal vez el más grande —el más puro e indiscutible— profesional en toda la historia del teatro. El teatro fue para él, el fin. No siento que el teatro sea el fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría suceder que este Acto fuese bastante cercano al texto del drama en cuanto base. Pero no puedo hacerme la pregunta: ¿era o no era la realización del texto? No lo sé. No sé si le era fiel o no. No me interesa el teatro de palabra, porque está basado sobre una visión falsa de la existencia humana. No me interesa tampoco el teatro físico. ¿Porque qué es lo que quiere decir? ¿Acrobacia sobre la escena? ¿Gritos? ¿Rodar sobre el suelo? ¿Prepotencia? Ni el teatro físico, ni el teatro de palabras —ni el teatro, sino la existencia viva en su revelarse.

Stanislavski dijo un día: "Las palabras son la cumbre de las acciones físicas". Sucede que la lengua hablada sea sólo un pretexto.

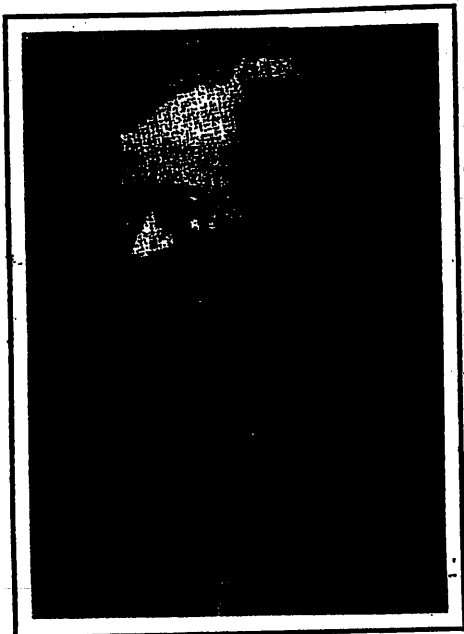
14.

Pienso que dentro de ciertos límites estamos condenados a la inquietud. Hay sin embargo límites definidos de inquietud que podemos soportar. Si buscamos el modo de escondernos detrás de fórmulas intelectuales, detrás de ideas, de slogans, o sea si mentimos a cada instante con el máximo refinamiento, estamos condenados a la infelicidad. Si todo aquello que queremos hacer es siempre solo tibio, siempre hasta un cierto punto, siempre "como los demás", siempre con el fin de ser

aceptados, estamos condenados a la infelicidad. Pero si —paradójicamente— se tiende hacia una dirección diversa, a un cierto nivel se manifiesta la calma.

Existen instantes en los cuales no existimos a medias, cuando estamos en armonía con nosotros mismos. Y no en el orden del intelecto, sino globalmente. Si esto sucede en el trabajo, después sin dudas vestiremos de nuevo la máscara cotidiana, porque no es absolutamente posible evitarla. Caeremos tal vez en los compromisos, pero no tocarán nuestro trabajo. Y en efecto estos compromisos no se empujarán muy lejos. De manera similar disminuirá nuestro miedo, porque es una función de la tibieza y la mentira. Deriva del hecho de que tenemos miedo de afrontar la vida cara a cara.

Hay peligros mortales, pero es posible afrontarlos. Existe una relación directa entre la inquietud, lo incompleto y el miedo. Porque es posible responder a los peligros sólo apelando a los manantiales, pero los manantiales de la vida comienzan a funcionar verdadera-



mente sólo después de haber eliminado los remiendos, la mentira y la ñejeza.

15.

Se dice frecuentemente que el actor debería actuar en primera persona: el "yo" y no la "parte". Esta era la tesis de Stanislavski. Él decía: "el yo en las circunstancias de la parte". Por otro lado, frecuentemente, muy frecuentemente, si el actor piensa: "yo", piensa en su autorretrato, en la imagen que quisiera imponer a los otros y a sí mismo. Pero si es desafiado: "descubre a tu hombre" —esto traspasa sus fuerzas comunes—, rompe aquella imagen social —exige todo. Y si al llamado responde con la acción, no puede ni siquiera decir más: "yo hago", porque "esto se hace". (No es necesario confundir "esto" o "se", con el "id" de Freud.)

16.

Al principio afirmé que Meyerhold y Vajtangov fueron los mejores alumnos de Stanislavski. Se puede preguntar si la medida de la grandeza de Stanislavski no fuese Meyerhold. Su respuesta al maestro era la prueba de la fuerza grande y fecunda de Stanislavski. Al final de la vida Meyerhold dice: "pues bien, la diferencia entre nuestro teatro (Teatro Meyerhold) y el TAM está en el hecho de que el Teatro de Arte de Mos-

cú tenía su primer Estudio, mientras nosotros somos el novecientos noventa Estudio del TAM".

La cosa más digna de ser envidiada a Stanislavski fue esa inaudita ventaja de sus alumnos, muchos de los cuales lograron encontrar su propio camino —a veces como un tajo neto, a través de un salto que llevaba lejos, a veces en el ámbito de estrechos vínculos con él. Porque todas las otras relaciones con los maestros son falsas.

Innumerables alumnos de Stanislavski repiten los términos de su vocabulario, hablaban de "super objetivo" y "acción a través". Lo que es evidente aquí en América, donde está difundido el abuso de su terminología. Pero en otro lugar fueron esos terribles alumnos de Stanislavski. . . Por éstos Stanislavski fue asesinado después de su muerte. Es una gran lección.

17.

Hace un tiempo, hice la afirmación —del resto no es original— que el verdadero alumno traiciona al maestro con "grandeza". Por lo tanto si buscaba verdaderos alumnos, buscaba personas que me traicionaran con "grandeza".

Baja traición quiere decir escupir encima de aquel a quien se estaba al lado. Baja traición es también el regreso a lo que es falso y desleal hacia nuestra naturaleza, pero que se acuerda mayormente con aquello que los otros —por ejemplo el ambiente— esperan de nosotros, que con nosotros mismos. Entonces se reincide en todo aquello que se aleja de la semilla. Pero existe una "alta" traición: en la acción, no con las palabras. Cuando emerge de la fidelidad a la propia vía. Esta vía no se le puede prescribir a ninguno, no se puede calcular. Se puede sólo descubrir con un esfuerzo enorme.

Me doy cuenta de que las frases que se pronuncian de esta manera son siempre un poco estereotipadas, casi aplastadas, sin embargo detrás de estas fórmulas se esconde una realidad, una experiencia.

Si en un tiempo decía que la técnica que sigo es la técnica de crear técnicas personales, propias, en el fondo en eso estaba contenido aquél postulado de "alta" traición.

Si el alumno pre-siente la propia técnica, entonces se aleja de mí, de mis necesidades, que realizo a modo mío, al interno de mi proceso. Será diverso. Se alejará.

Considero que sólo la técnica de crear una técnica propia es importante. Toda otra técnica o método es estéril.

Sin embargo ahora todos estos problemas están muy lejos de mí, incluida la cuestión del maestro y el alumno. Considero que el pensamiento mismo, la misma necesidad de ser un maestro constituye —como sucede frecuentemente cuando se racionaliza— una debilidad, porque es la búsqueda de la existencia a través de la posesión de los alumnos.

18.

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido con el nombre de nuevo método. Se puede llamar método, pero es una palabra muy limitada. No considero siquiera que se trate de algo nuevo. Pienso que *este género de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque alguna vez haya existido en ciertos teatros. Se trata del camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se manifiesta, viene formulado según la época, el tiempo, la sociedad. No estoy seguro que aquellos que realizaban las pinturas en la gruta Trois Frères quisiesen únicamente hacerle frente al pavor. Tal vez. . . pero no sólo por eso. Y pienso que ahí la pintura no fuese el fin. La pintura era la vía. En este sentido me siento mucho más cercano a aquél que pintó ese diseño rupestre, que a los artistas a los cuales les parece crear la vanguardia del nuevo teatro.

(Texto basado en la grabación de la conferencia de Grotowski en la Brooklyn Academy de New York, el 22 de febrero 1980. El texto original fue después reelaborado por el autor. La versión polaca fue preparada por Laszek Kolankiewicz. [Traducción de Margherita Pavia con la colaboración de Fernando Montes.] © 1980 Jerzy Grotowski.

LOS EJERCICIOS

Jerzy Grotowski

del cuerpo para poder reproducir los signos sin que él oponga resistencia, y se buscan las maneras de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la "entropía" energética. Se ejecuta toda una serie de ejercicios llamados "acrobáticos", para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad etc.

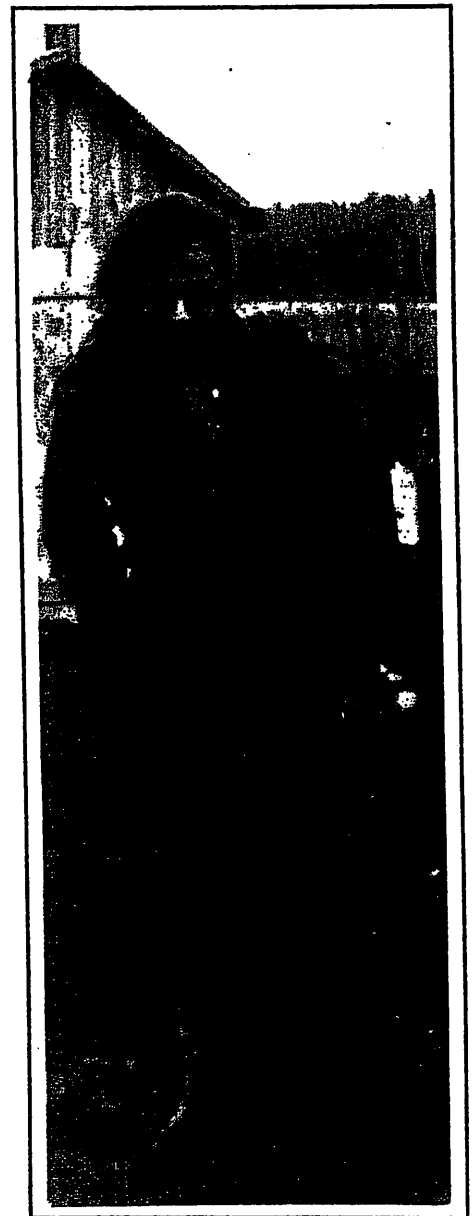
El teatro oriental es como el modelo del *teatro del alfabeto*. La pantomima europea, dentro de ciertos límites, también. Son aquellos géneros de las artes espectaculares en los cuales los actores alcanzaron una relativa perfección profesional y en los cuales los grandes actores dan la impresión de magos. Son a tal punto maestros del cuerpo que, en el ámbito de la profesión, de su lenguaje mismo, eso da la impresión de un milagro. Al mismo tiempo sucede, a veces y de un cierto punto de vista, que esto sea estéril. Se pueden cambiar las combinaciones de los signos, las letras de este alfabeto, pero de tal modo no se manifiesta la personalidad humana, quiero decir: el actor como ser.

En el caso del teatro oriental es el tiempo y no el director, que allí no existía, quien ha esclarecido todo. Los espectáculos eran repetidos durante siglos y siglos. El hijo tomaba el puesto del padre. Reproducía el mismo rol en el mismo complejo de signos. Tal vez hacía algunas modificaciones, cambiaba dos o tres signos, sustituyéndolos con otros. Entonces los espectadores asombrados decían: "ha hecho una gran reforma". Indudablemente existe allí la personalidad del actor en el sentido de su gracia o su habilidad, pero por otra parte, como decirlo... no hay ninguna confesión. Son gente de grandes cualidades. Los actores europeos deberían ver los espectáculos del teatro clásico oriental para comprender lo que quiere decir trabajar verdaderamente, estar verdaderamente preparados, llegar a ser verdaderamente un experto,

etc. Por otra parte, esto está arraigado en una civilización totalmente distinta y aquello que para nosotros es esencial en el arte, es decir la expresión de la intimidad o la revelación del individuo, allí no existe. Tal vez existe como una

Generalmente, cuando se habla de los ejercicios, se presupone que se trata de una especie de elementos y movimientos paraginmásticos cuyo objeto es el entrenamiento de la agilidad. En el caso de la pantomima, por ejemplo, se supone que se tienen que repetir continuamente un cierto número de signos —gestos, signos llamados "móviles"— para que a través de la repetición sea posible asimilarlos al grado que funcionan como expresión propia del mimo. Este es el caso de la *pantomima clásica*.

En el *teatro clásico oriental*, por ejemplo en la Opera de Pekín, en el teatro Kathakali de la India o en el teatro Nô de Japón (bien que aquí sea mucho más limitado que en la Opera de Pekín), existe realmente una especie de alfabeto de signos que son signos del cuerpo. Por otra parte, en Europa se les dice casi siempre "signos-gestos", lo que no es exacto; también son gestos pero no solamente —también son diversos movimientos y posiciones del cuerpo significantes, cierta cantidad de signos vocales. Y es allí, en realidad, que se planteó el problema: ¿de qué manera el actor debería aprender un conjunto de signos y de qué manera debería después perfeccionarlos? Puesto que no hay veinte o treinta signos, sino cientos. Allí el training del actor es una labor diaria, durante la cual se *entrenan* los signos, se perfecciona también la agilidad natural



expresión de la especie, una tradición del pueblo o de la élite. Ahí se pueden encontrar tipos, por ejemplo el Gran Mandarín. . . pero no son creaciones individuales, sino tipos colectivos.

En el caso del teatro clásico oriental el entrenamiento es bastante evidente. Es necesario repetir, para no olvidar y para perfeccionar los signos del cuerpo, es necesario desarrollar también su extrema agilidad. Sobrepasar los límites de la gravedad y del espacio. Este mismo aspecto de los ejercicios existe en la pantomima. Podemos hacernos la pregunta: ¿este método de trabajo desarrolla los impulsos vivos del cuerpo? No. Es muy interesante el hecho que muchos extraordinarios actores de pantomima tienen la voz bloqueada, porque en un trabajo de este tipo el uso del movimiento "artificial", estructurado bloquea los impulsos del cuerpo. La voz es la prolongación de los impulsos del cuerpo. En el teatro clásico oriental los actores en realidad pueden servirse de la voz, y a la perfección, pero allí la voz es artificial. De otra parte, en este tipo de teatro se trata de un hecho consciente, intencional, en el cual hay una *gran honestidad profesional*.

Ahora, los actores europeos. ¿Qué cosa es la preparación para el trabajo en el llamado *teatro dramático*? La mayoría de los actores aquí no hace nada; o sea: ensayan y luego actúan. La falta de un entrenamiento diario fue atacada por Stanislavski, quien proponía ejercicios preparatorios que él llamaba "*training*". Eran, por un lado estudios de actuación, y por otro, ejercicios que desarrollaran ciertas cualidades del cuerpo, de la voz y de las articulaciones. Stanislavski estaba convencido que el actor debería practicar diferentes tipos de gimnasia, hacer esgrima, hacer un poco de acrobacia. Afirmaba, y tenía razón, que quien vacila en la carrera hacia una difícil evolución, una evolución acrobática que contiene un cierto riesgo, ha vacilado también en el momento precedente al punto culminante del papel.

Stanislavski proponía a los actores ejercicios que prolongasen las *acciones cotidianas*. Por ejemplo el trabajo con un objeto inexistente: escribir con una pluma sin pluma, escribir sobre un pa-



pel imaginario, escribir una carta con una pluma inexistente sobre un papel inexistente con toda la precisión necesaria. Efectuar ejercicios de este género era la idea preferida de Stanislavski. En el caso del teatro que él practicaba era algo consciente y eficaz.

A menudo, cuando los actores quieren comportarse en escena como en la vida, entonces *imitan* las pequeñas actividades cotidianas y lo hacen aproximativamente, así es que pronto se pierde precisión. Por ejemplo, tiene en su mano una pluma —una pluma

existente de veras— pero la manipulan, como decir, en general. No es una pluma concreta para escribir una carta concreta. Siempre es un mismo tipo de movimiento. Se hace desordenadamente, aun con un objeto real en una situación real. Stanislavski observó, que si se estudian actividades simples, entonces hay que analizar en ellas toda una serie de actividades todavía más pequeñas. Verificar de qué manera se toma una pluma pesada y de qué manera una ligera, de qué manera se toca, de qué manera se tensionan el brazo y la mano para no dejarla caer, de qué manera hay que manipularla, cómo hay que presionar para poder escribir. Si se hace todo esto antes sin pluma, luego se toma la pluma, luego se deja y de nuevo se escribe con una pluma inexistente, si se busca todo el tiempo: “sí, aquí hay que tender un poco, ¿cómo? aquí, ahora

presionar ligeramente”, esto desarrolla la precisión de las acciones cotidianas. Ahora ya no es una sola actividad: escribir con la pluma; es toda una serie: diez, veinte, treinta pequeñas actividades que dan como efecto el escribir. Si el actor ha estudiado en detalle esto sin el objeto y después con el objeto, actúa con precisión. No pierde ninguno de estos detalles casi microscópicos y finalmente da la impresión de algo expresivo, lo que en la vida existe por sí mismo. Stanislavski proponía a los actores efectuar eso con objetos diferentes: tomar sillas inexistentes, sentarse; tomar libros inexistentes, leerlos; vestirse con ropa inexistente, quitársela. Todo esto para desarrollar la precisión de las actividades cotidianas.

Stanislavski estudió ciertos problemas concretos de la profesión para reencontrar la precisión y a través de

ella la fecundidad. Ahora otros se esconden tras su nombre para hacer algo aparentemente similar, pero sólo: aparentemente. Se imita la superficie de las cosas y se evita toda la dificultad que encierra el fondo. (Es un poco como esforzarse por llegar a “experiencias sublimes” a través del LSD). Se dice: “hay que sentir el objeto, puesto que Stanislavski proponía: tomen la pluma”. Se toma la pluma, se aprieta y se deja hasta el momento en que el actor ha verdaderamente captado “la sensación de la pluma”. Nada de esto tiene sentido, porque no hay precisión. Idénticamente se efectúa sin pluma: “no tomen la pluma, búsquenla en su mano, tóquenla”. Observo la mano del actor que efectúa estas tareas y veo una total falta de precisión. Pero a esto no se le da importancia, porque “lo importante es la sensación del objeto”. Quienes así hacen, se autohipnotizan en el sentido del engaño psíquico, creen que es un verdadero trabajo. Esto no es ningún trabajo. Se busca la sensación del tacto y de este modo toda la esencia del duro trabajo de Stanislavski, quien seriamente inducía a los actores a investigar la lógica de las pequeñas actividades, se ha perdido, enterrada en el plasma psíquico, en las impresiones o “emociones” del objeto. “Se siente. . . se siente. . .” Todo esto se hace en nombre de Stanislavski.

Stanislavski fue el primero en observar que casi todo actor tenso por el miedo tiene un cierto punto en el cuerpo que se vuelve el *centro de la tensión*. Esto puede abrazar todo el cuerpo. Hay actores tan tensos que casi no pueden actuar. Stanislavski se dio cuenta que esta tensión comienza siempre en ciertos puntos del cuerpo, por ejemplo en la frente, en los hombros, en las piernas, etc. Inducía por tanto al actor a encontrar el propio punto, aquel —si existe— que desataría todo el proceso de la tensión. En el plano profesional es seguramente una tesis justa. En la práctica la he ampliado sólo con la siguiente observación: hay actores que tienen un *punto de relajamiento*. Si están en estados psíquicos provocados por el nerviosismo o por una especie de astenia profesional, se relajan ciegamente y se vuelven inertes como trapos.

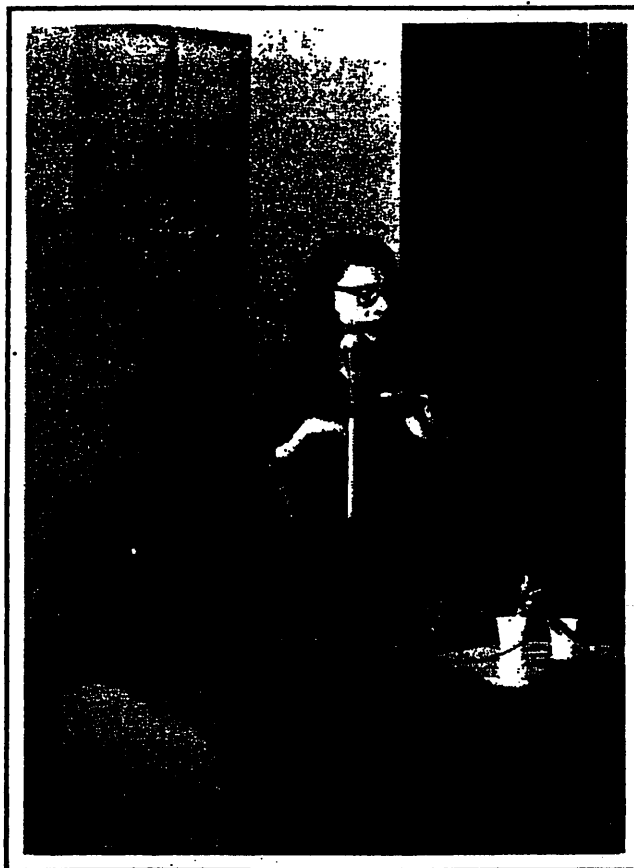


Jean-Louis Barrault y Grotowski durante la inauguración del Teatro de las Naciones.

Las investigaciones de Stanislavski eran precisas y dirigidas hacia el punto donde comienza el mal. Daba el ejemplo del gato. El gato está relajado, pero no hasta el abandono. Está relajado con toda la posibilidad de efectuar un movimiento eficaz y fulmineo, o sea que en realidad está movilizado muscularmente, pero hasta el punto en que le es indispensable y no más. Entonces Stanislavski proponía a los actores de sentarse en una silla y, sucesivamente, relajar todos los músculos, que no sean necesarios para mantener esta posición. No cambiar de posición y no caer. Decía: "es exactamente lo que hacen en la vida, pero cuando están en escena están mucho más tensos, por tanto lo primero es eliminar el

exceso de tensión y luego encontrar el punto en donde comienza la tensión artificial". Entonces los actores de los teatros europeos o americanos, por la reputación que goza el nombre de Stanislavski, oyeron hablar del problema del relajamiento.

Poco antes de la segunda guerra mundial, y en mayor grado después de la guerra, se empezaron a utilizar en la psicoterapia médica varios sistemas de relax. Habían escuelas diferentes. La más conocida es la escuela de Schulz llamada "training autógeno". Esta escuela del relax se basa en las observaciones del hatha-yoga. (El mismo Stanislavski se ocupó un poco del hatha-yoga y bajo su influencia investigó la problemática del relajamiento. Pero no aplicó el hatha-yoga a los actores). El "training autógeno" de Schulz en cuanto a sistema de una cierta armonización psíquica —estar relajado en el sentido psicofísico— suele ser eficaz para mucha gente de nuestra civilización, siempre tensa, nerviosa, obligada a es-



tar de prisa, etc. El "training autógeno" no es una imitación del hatha-yoga: la diferencia de las civilizaciones es excesiva. Se trata más bien de una versión europea, fuertemente radicada en los contextos y en las investigaciones europeas.

El relax médico comenzó a ser conocido. El mismo hatha-yoga estaba muy de moda en Europa después de la segunda guerra mundial. Muchos falsos profetas proponían pues a los actores la panacea: el relax... Ahora en muchas escuelas teatrales en todo el mundo observamos estudiantes que yacen en el piso para relajarse. Con particular gusto toman la posición llamada en el hatha-yoga: "savāsana", que significa "posición del cadáver", sin saber siquiera qué es la posición del cadáver. A decir verdad eso sólo puede entrenar una especie de atrofia o de astenia del cuerpo. También se ven estudiantes que se mueven en cámara lenta: la boca un poco entreabierta, los brazos colgando como objetos. Se pasean con la convicción

que esto libera la expresión. Incluyen poder encontrar estados psicológicos excepcionales. Pero en efecto muelan diversos tipos de astenia. Después actuarán. Los unos están nuevo completamente tensos... por tanto otra vez se relajarán. Los otros están totalmente relajados, o sea astenos y como en letargo. Todo esto hace en nombre de Stanislavski...

Las proposiciones de Stanislavski para encontrar los puntos de falsificación, liquidar su exceso (lo que era resultado de la conciencia profesional y un fin preciso) cayeron de nuevo como en el caso de los ejercicios sin objeto, en una especie de plasma, ejercicio amorfo. Cualquiera puede acostarse en el piso y relajarse. Es una especie de placer, en esto hay también un cierto narcisismo, luego se hace puede hacer durante horas y horas y como una coartada. Nada para el oficio ninguna ventaja, al contrario —muchos daños. El exceso de tensión se puede liquidar. Es posible que Stanislavski haya analizado hasta el fondo esta cuestión, pero pienso que fuese totalmente consciente de la vida como ciclo, como flujo de tensiones y de relajamientos que son sin embargo naturales y se interfiere; no se pueden definir, ni siempre se pueden guiar. Claro está, los excesos de tensión que es necesario liquidar. Por otra parte hay también excesos de relajamiento que son únicamente el síntoma de una disfunción a la actuación (histeria o astenia) o simplemente un síntoma del nerviosismo, que bloquean la expresión. Hay un punto localizado con precisión —diferente para cada uno— en el que comienzan los excesos de tensión y el relajamiento.

A través del análisis de estos ejemplos, en cierta medida elemental para el sistema de Stanislavski, se pueden entrever los peligros del entrenamiento. Esto que es difícil y es resultado de un trabajo largo sobre el conocimiento de los secretos del oficio, en las manos de los charlatanes se transforma en una especie de placebo en algo que se puede obtener de inmediato, posiblemente de la manera simple, con la convicción de que existen recetas milagrosas que nos pueden...

rar de nuestros problemas. Receta milagrosa: "sentir el objeto"; receta milagrosa: "el relax" . . . y otras. Siempre y dondequiera aparecen este deseo y esta falsa fe de que existen recetas que pueden regular todos los problemas creativos. Tales *recetas no existen*. Existe solamente el camino que exige conciencia, valor y muchas pequeñas acciones —no quiero usar la palabra: esfuerzos— muchas pequeñas acciones aplicadas a sí mismo. Bueno. Pero cuando ya sabemos que existe únicamente este camino del superamento de sí mismo, podemos caer en otro peligro todavía, o sea en el perfeccionismo. Lo aclararé más adelante.

Ahora vuelvo al entrenamiento del actor en nuestra cultura. Pero en nuestra cultura en todos los campos de la vida creativa ha existido el concepto de lo personal.

Y así: no estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, pueden desarrollar su integridad. Quiere decir que el actor debería, por un lado, tomar lecciones de dicción, por otro, lecciones de voz, por otro, de acrobacia, por otro todavía, de gimnasia, de danza clásica y moderna, de pantomima, etc., y que todo esto, amontonado, le dará la plenitud. Esta filosofía del entrenamiento es muy popular. Casi en todas partes se considera que de esta manera sea posible preparar el actor a la creación. Es absolutamente falso. Lo más extraño en este oficio es que las verdades simples y fundamentales no son percibidas y doquiera se repiten los mismos graves errores. El actor puede danzar, es cierto. Puede danzar en manera moderna o clásica. Puede efectuar movimientos de danza más o menos disciplinados. Si tiene que danzar en escena, de hecho puede danzar. Pero de este modo no crea su propia danza. Puede repetir una danza dictada por otro. El actor puede efectuar algunos elementos de pantomima. Puede caminar sin desplazarse, reproducir unos signos. Pues si tiene que hacer una pantomima en escena, la puede hacer. Pero observen que para este fin se utiliza siempre una cosa que no es el resultado del proceso creativo, que no es algo personal, sino una cosa trasplanta-

da, en forma preparada, de otra disciplina. Por ejemplo, ¿el actor puede bailar la pavana? Sí, puede bailar la pavana. ¿El actor puede hacer una pantomima? Sí, puede hacer una pantomima. ¿Pero dónde está su creatividad? ¿La creatividad del actor mismo? Se le dice que debería hacer gimnasia. Hace gimnasia. Su cuerpo se desarrolla cada vez más, lo que de por sí no está nada mal. Pero observen cual es la expresión vital, biológica, de las personas bien entrenadas en la gimnasia. ¿Son elásticas? Sí, pero en movimientos específicos. ¿Son expresivas en los pequeños movimientos, en los síntomas de la vida? No, eso está bloqueado. Dan la impresión de personas que se han vuelto pesadas, porque la gimnasia desarrolla sólo ciertos músculos, desarrolla sólo ciertas zonas de la fuerza y de la agilidad; esto puede ser aplicado en una esfera muy concreta: los saltos, la ejecución de saltos mortales, la carrera, alzar pesas.

Si el actor ha sido formado de esta manera, entonces se vuelve una especie de percherón. Así se llama un caballo muy pesado, dotado de una gran musculatura atlética. Los actores-percherón en situaciones difíciles atraviesan en general agudas crisis psíquicas y caen fácilmente en pánico.

Hay actores que en verdad no son percherón, en cambio son como acróbatas, deportivos. Naturalmente son fuertes, son "viriles", pero todo lo que hacen, todas sus reacciones son siempre fragmentarias. Pesadas, fuertes, incluso ágiles. Pero sin esa línea de impulsos vivos, casi invisibles, que hace que el actor sea irradiante, que todo el tiempo —aun sin hablar— hable; y no porque quiera hablar, sino porque está vivo. La gimnasia no libera. La gimnasia encierra el cuerpo en una cierta cantidad de movimientos y de reacciones perfeccionados. Si sólo algunos movimientos están bien perfeccionados, entonces todos los demás no están desarrollados suficientemente. El cuerpo no es liberado. El cuerpo está *amaestrado*. Es una diferencia enorme.

En tal modo la gimnasia, no obstante que los actores *deberían sin embargo ser físicamente ágiles*, crea únicamente bloqueos. Evidentemente es mucho mejor si el actor está bloqueado por un exceso de agilidad, que por una total inhabilidad. En definitiva, no es este el camino para él. Lo que hay que hacer es liberar el cuerpo y no amaestrarlo distintos sectores. Dar al cuerpo una posibilidad. Darle una posibilidad de vida.



Existen ejercicios a menudo denominados "plásticos" o "ejercicios del gesto". Aquí los actores no repiten en realidad continuamente los mismos detalles (porque si los repitieran, al final desarrollarían una disciplina), repiten en cambio la estética del gesto. Movimientos bellos como flores. En el lenguaje de los ejercicios del gesto se usa

a menudo la definición "florecer". "La mano debería ser expresiva y bella. Sus movimientos deberían ser como olas. . . bellos. . . bella. . ." Se repiten estas palabras: "bello", "bella", "estético". ¿De esta manera qué cosa se entrena? En *El baño* de Maiakovski, Pobiedonosikov pregunta al director: ¿por qué no ha realizado un espectácu-

lo en el cual podríamos ver "hermosa gente en hermosos paisajes"? Pobiedonosikov recuerda el Teatro Grande, donde en escena se pueden ver "efi, tuelfi y sífilidas". Es eso exactamente lo que se puede aprender en los ejercicios del gesto. Se puede aprender a separar el gesto del cuerpo, lo que es muy peligroso. Existe una falsa idea del gesto:

que los gestos son movimientos expresivos de las manos. Así: es falso que existan movimientos de la mano que de por sí sean expresivos. Si la reacción comienza en la mano y no dentro del cuerpo, en efecto es un "gesto". De hecho es así que los actores hacen. Pero. . . es falso. Porque si la reacción es *viva*, comienza siempre en el interior del cuerpo y termina en las manos.

Pienso que en todos los géneros de ejercicios, el mal deriva de esta opinión errada, en la cual parece posible desarrollar diversos sectores del cuerpo y a través de esto liberar el actor, su expresión. No es verdad. No hay que "entrenar". La palabra misma "entrenamiento" no es exacta. No se tiene que entrenar gimnasia, ni acrobacia, ni danza, ni gesto. En este tipo de trabajo, que es distinto a los ensayos, se debe confrontar al actor con aquello que es el germen creativo. Podría contar por un buen rato en qué modo hemos buscado ejercicios de este tipo. Indudablemente cometimos un notable número de faltas y caímos en varios errores convencionales. Cuando por ejemplo aplicamos la acrobacia (lo que no dio malos re-



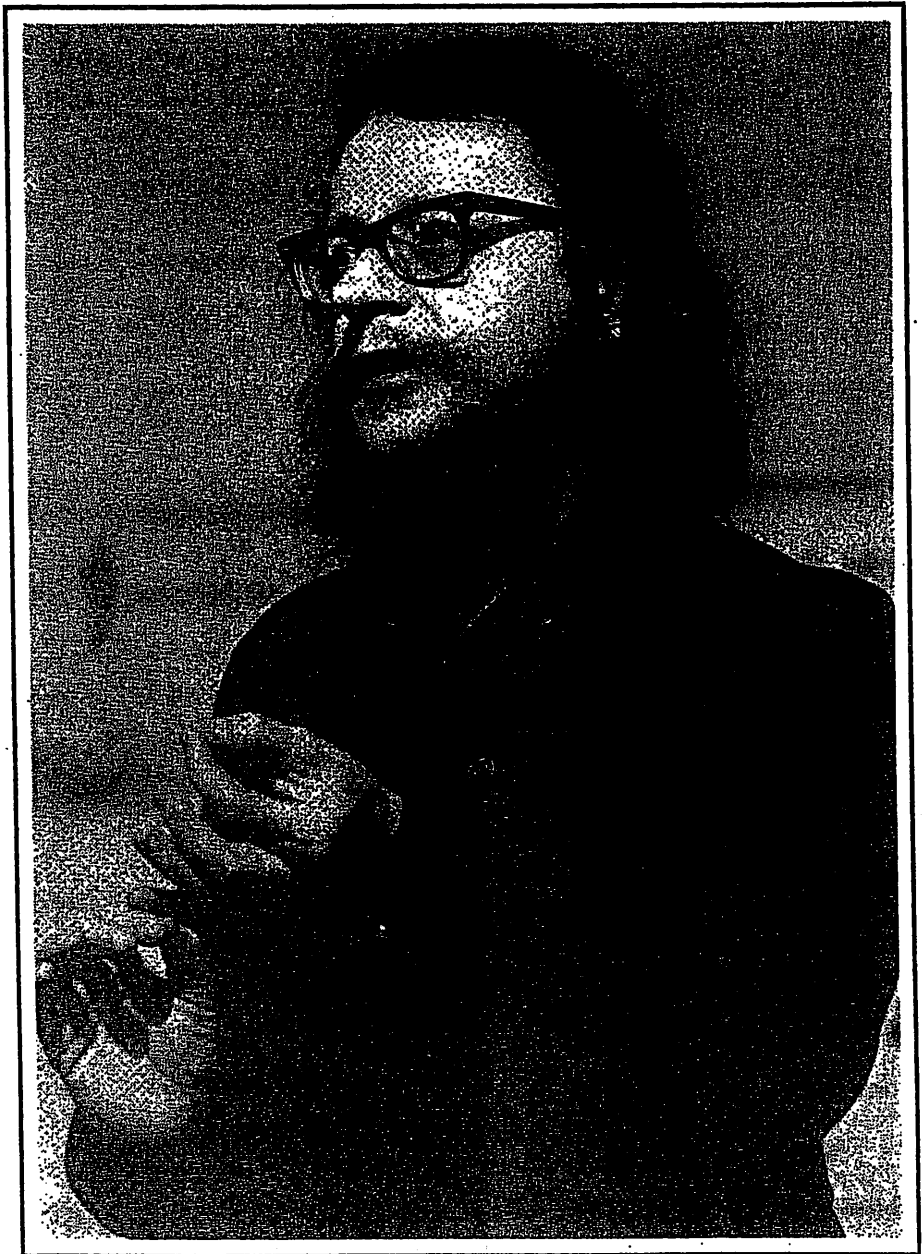
sultados a nivel de acrobacia), los actores de verdad efectuaban saltos mortales para adelante, para atrás, pero no creo que esto haya dado algo esencial.

Si se quiere hacer circo en escena, se pueden contratar artistas circenses. Lo hacen mucho mejor que los actores. O es necesario llegar al nivel de los artistas circenses. No es fácil.

Hubo periodos cuando, en el trabajo sobre *Akropolis* buscamos la expresión no sentimental en una situación trágica. Actuar la situación de los prisioneros de un campo de exterminio sobre notas sentimentales habría significado perder completamente la modestia y la medida. Cómo encontrar una expresión humana que a la base sea fría. Tomamos algunos elementos pantomímicos. Los cambiamos a tal punto que ya no era pantomima clásica. Los elementos cada vez eran transformados y superados internamente por los impulsos vivos del actor. Esto creaba una lucha entre la estructura y los impulsos vivos. No obstante, antes de llegar a eso, trabajamos bastante tiempo sobre la asimilación de los ejercicios pantomímicos. Trabajamos sobre esto hasta el momento en que nos dimos cuenta que comenzaba a funcionar como un estereotipo que bloqueaba los impulsos individuales.

Tomemos ahora el ejemplo de los ejercicios que hemos practicado, sus dos tipos fundamentales: los ejercicios tradicionalmente llamados "plásticos" y los ejercicios tradicionalmente llamados "físicos". Son nombres tradicionales; la esencia es otra.

Al comienzo, cuando —bajo la influencia de Delsarte— nos ocupábamos de los así llamados ejercicios plásticos, buscábamos de qué manera diferenciar las reacciones que parten de nosotros hacia los demás de las reacciones que llegan a nosotros de los demás: extravertis-introvertis. No dio grandes resultados. En definitiva, después de aplicar diversos y bien conocidos sistemas de ejercicios plásticos: de Delsarte, de Dalcroze y otros, paso a paso comenzamos a descubrir los así llamados ejercicios plásticos en cuanto conjunción oppositorum entre la estructura y la espontaneidad. Aquí, en los movimientos del cuerpo, son fijados los detalles que



podemos llamar formas. El primer punto consiste en fijar una cierta cantidad de detalles y en hacerlos precisos. El siguiente —en encontrar los impulsos personales, que pueden encarnarse en los detalles y —encarnándose— transformarlos. Transformar, pero no hasta la destrucción. La pregunta es ésta: cómo improvisar al comienzo únicamente el orden, los ritmos de los detalles fijados, para cambiar después el orden, los ritmos, la composición de detalles —cambiar no en el sentido de alguna

premeditación, sino del flujo dictado por su propio cuerpo? ¿Cómo encontrar esa línea de la "espontaneidad" del cuerpo que se encarna en los detalles, los abraza, los supera, pero que al mismo tiempo mantiene su precisión? Es imposible, si los detalles tienen el carácter de gestos, o sea si mueven sólo los brazos y las piernas, en cambio de estar arraigados en la totalidad del cuerpo.

En las clases de ballet clásico se le dice al bailarín malo que "compensa", o sea que cuando efectúa algunos deta-

lles de danza, los adapta con el resto del cuerpo. En nuestro caso descubrimos que la "compensación" no es algo negativo. Al contrario. La mala "compensación" consiste en el facilitarse la ejecución de algún detalle. Por ejemplo: si la cabeza gira a la izquierda en tal modo que debe tocar el hombro, y se efectúa un movimiento contemporáneo con el hombro para acercarlo a la cabeza que se gira. Este facilitar anula el detalle. En cambio la "compensación" viva —se puede llamar también adaptación del cuerpo— consiste en referirse a la causa que surge de alguna manera del cuerpo en el sentido orgánico.

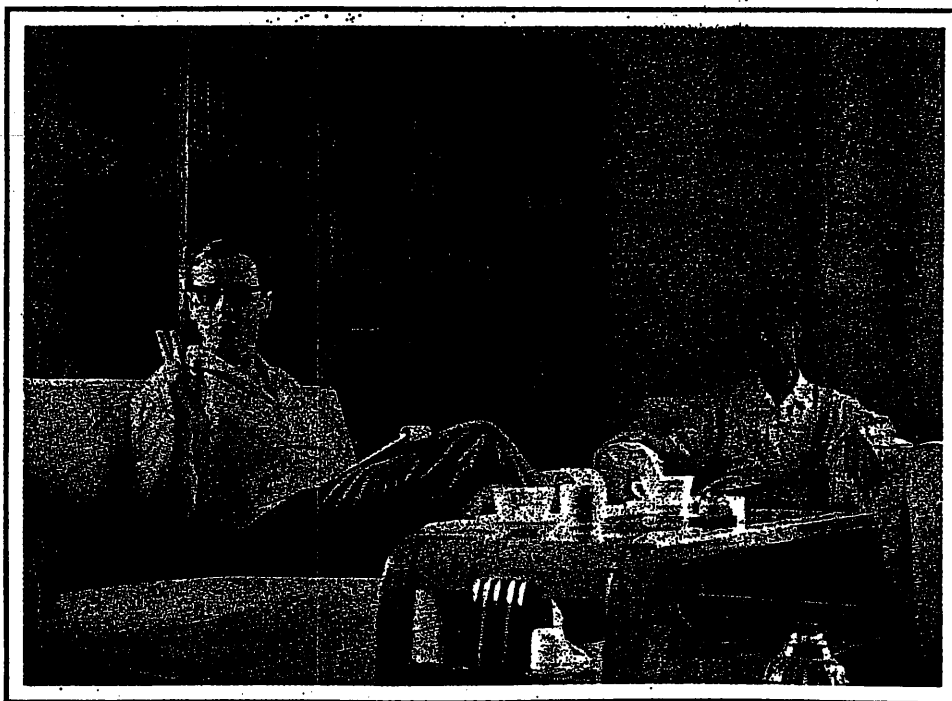
La reacción auténtica comienza en el interior del cuerpo. Lo que es exterior, el detalle o el "gesto" es sólo la conclusión de este proceso. Si la reacción no nació en el interior del cuerpo, es un engaño. Está muerta, falsa, artificial, rígida. Pero precisamente: *¿dónde comienza la reacción?* La respuesta a esta pregunta puede ser entendida y aplicada como una receta. Y en tal caso será siempre falsa, y aplicada durante los ensayos: estéril. Pero si se entendiera relativamente, con sentido común y sin referirse nunca a ella durante los ensayos, este descubrimiento puede ser esencial. Esencial para el que se ejercita. ¿Dónde? En "la cruz", o sea en la parte inferior de la columna vertebral, pero con toda la base del cuerpo hasta la base del abdomen comprendido. Allí comienzan los impulsos. Se puede ser relativamente consciente de esto para desbloquearlo, pero no para manipularlo durante los ejercicios, y nunca jamás durante la acción, porque no es una verdad absoluta. Todo nuestro cuerpo es memoria y en

nuestro cuerpo-memoria se crean diversos puntos de partida. Si durante el proceso creativo nos concentramos en la cruz, bloqueamos toda la memoria del cuerpo, el cuerpo-memoria. Pero, porque la base orgánica entera de las reacciones físicas es en cierto sentido objetiva, si se la bloquea durante los ejercicios, se la bloquea al mismo nivel durante la acción. Este bloqueo abarca entonces todos los demás puntos iniciales del cuerpo-memoria.

Paso a paso elegimos un cierto número de ejercicios llamados plásticos que nos daban la posibilidad de la reac-

que en el periodo de la pubertad "no es hábil". ¿Por qué sucedió? Una vez escuché una respuesta del tipo: "quería beber el té y en el momento en que alcé la taza bastante alta ya, me di cuenta que comenzaba a sonrojarme y en ese instante quería cubrirme la cara con la mano y dejé caer la taza". Luego todo, aun en este movimiento que es el reflejo de la turbación, es preciso. Existe una multitud de elementos evocados por un momento sólo, pero siempre precisos. Si nos ejercitamos y en eso no existen detalles precisos, inmediatamente se cae en el plasma.

El cuerpo-memoria. Se cree que la memoria sea algo independiente de todo el resto. En realidad no es así, por lo menos para los actores. No es que el cuerpo tenga memoria. *El es memoria.* Lo que hay que hacer es desbloquear el cuerpo-memoria. Si se ordena a sí mismos: "ahora tengo que bajar el ritmo, cambiar el orden de los detalles. . ." etc., no se libera el cuerpo-memoria. Exactamente por esta razón, que nos ordenamos. Lo que actúa en-



ción orgánica, enraizada en el cuerpo y que encontraban su cumplimiento en los detalles precisos. La corriente espontánea del cuerpo encarnada en los detalles —conservados a pesar de la espontaneidad. Es por eso que con los actores buscábamos la precisión del detalle, porque si esta no existe, nada puede ser cumplido, o se hace únicamente algo plasmático. En la vida todas nuestras reacciones son precisas en los detalles. Sólo que —en la creatividad como en la vida— es esencial no limitar la cantidad de los detalles. Todo lo que se hace hasta el fin es preciso. Por ejemplo una muchacha dejó caer un objeto por-

tonces es el pensamiento. Pero si —conservando la precisión de los detalles— se le permite al cuerpo dictar diferentes ritmos, cambiar continuamente de ritmo, cambiar el orden, tomar como de el aire otro detalle, entonces ¿quién dicta? No es el pensamiento. Pero tampoco la casualidad. Esto tiene relación con la vida. No se sabe siquiera cómo: pero fue el cuerpo-memoria. ¿O el cuerpo-vida? Porque esto sobrepasa la memoria. El cuerpo-vida o cuerpo-memoria han dictado qué hacer en relación con las experiencias o ciclos de experiencias de la vida. ¿O con las posibilidades? . . .

Es un pequeño paso hacia la encarnación de nuestra vida en los impulsos. Al nivel más simple por ejemplo, ciertos detalles de los movimientos de la mano y los dedos se transforman entonces, manteniendo la precisión del detalle, en el regreso al pasado, a la experiencia de tocar a alguien, aun en el amor, a alguna experiencia importante, que fue o que *sucederá*. Así se manifiesta el cuerpo-memoria y el cuerpo-vida. El detalle existe, pero es superado, entra al nivel de los impulsos, en el cuerpo-vida, al nivel—si lo prefieren—de la motivación (aunque la "motivación" implica una especie de premeditación, un diktat, un proyecto, para nada necesario aquí, es más: nocivo). El ritmo, el cambio de ritmo, de orden. Y luego: el cuerpo-vida "traga"—y esto sucede por sí mismo—los detalles todavía existentes en la precisión externa, pero como hechos explotan "desde el interior" por el impulso vital. ¿Y qué logramos obtener de esa manera? Hemos liberado la semilla: entre las orillas de los detalles corre ahora "el río de nuestra vida". *Espontaneidad y disciplina al mismo tiempo*. Al final esto es decisivo.

Si dijéramos que eso es la conjunción *oppositorum* de la espontaneidad y la disciplina, o—si prefieren—de la espontaneidad y la estructura, o—de otra manera aun—de la espontaneidad y la precisión, será un poco como una fórmula árida, calculada. Aunque de un punto de vista objetivo esto sea exacto.

Pero en la práctica experimentada, vivida, aparece diversamente. El cuerpo-vida se canaliza en una línea que es lejana del plasma. En los así llamados ejercicios plásticos, ella es precisa al nivel de los detalles. A través de ella se

manifiesta el cuerpo-memoria. El cuerpo-memoria, la totalidad de nuestro ser es memoria. Sólo que cuando decimos: "la totalidad de nuestra vida", empezamos a sumergirnos no en la potencia, sino en los recuerdos, como en el país de la nostalgia. Y por eso quizás es más exacto decir: cuerpo-vida.

Indudablemente se puede ampliar la cantidad de detalles plásticos, se puede—paso a paso—encontrar nuevos. Aquel ciclo de detalles plásticos que hemos creado fue el resultado de nuestra propia experiencia. La evolución fue aquí—como en Darwin—una selección



natural. Pero se puede partir de una base distinta. Se puede encontrar un ciclo de detalles totalmente distinto. Evidentemente, a través de años de trabajo. Sin embargo esto implica siempre una larga eliminación de las cosas demasiado artificiales o estetizadas que bloquean el cuerpo-vida. El tipo de detalles iniciales no es importante. Importante es el espíritu de la cosa.

También en los ejercicios llamados físicos hemos pasado una larga evolución a través de la selección y la eliminación natural. En efecto algunos de los ejercicios los basamos en el hatha-yoga. Estos fueron transformados y su ritmo

conductor invertido (dinamismo en lugar de estatismo). Se pueden utilizar elementos de otro tipo.

Los actores tienen cantidades de bloqueos no sólo en el plan físico, sino mucho más en el plan de su actitud respecto al propio cuerpo. Se charla sobre los actores que caen fácilmente en el narcisismo, en el exhibicionismo, etc.; estos slogan son mucho más verdaderos en el sentido psíquico (exhibicionismo psíquico, narcisismo psíquico, etc.), que en el sentido físico. A parte de esos casos excepcionales de actrices o actores que realmente ejercitan esta profesión

para atribuirse valor y ser aceptados como mujer o como hombre. En fin los actores tienen mucha más dificultad en aceptar su cuerpo, que exceso de facilidad en este campo.

No consiste en avergonzarse de su propio cuerpo. Sino mucho más. El cuerpo funciona contemporáneamente como algo demasiado precioso y como una especie de enemigo íntimo. Crea dificultades, no existe lo suficiente, existe demasiado. Sucede

como si todos nuestros fracasos y nuestra falta de perfección en la vida fuesen proyectados en el cuerpo, que es responsable de todo. Se quiere aceptar el propio cuerpo, pero al mismo tiempo no se lo acepta. Tal vez se le quiere aceptar demasiado y por eso existe la apariencia de cierto narcisismo. Sin embargo no se le acepta de verdad.

Todo el tiempo el ser está dividido en "yo" y "mi cuerpo" como dos cosas distintas. A muchos actores el cuerpo no les da una sensación de seguridad. Encarnados, corpóreos—los actores no están seguros. Encarnados, corpóreos—están más bien en peligro. Existe esta

falta de fe en el propio cuerpo que en efecto es una falta de confianza en sí mismo. Esto divide al hombre en sí mismo.

Cuantas paradojas. A menudo se repite el evangelio: "ama a tu prójimo como a ti mismo". Se olvida que, para amar al prójimo —según esta fórmula— hay que amarse a sí mismo. El que se ama demasiado, en realidad no se ama para nada, no se tiene confianza. Para poder vivir y crear, hay que aceptarse. Sin embargo para tener una posibilidad de aceptarnos, es necesario el otro, alguien que nos pueda aceptar. No estar dividido —eso es en el fondo aceptarse a sí mismo. No tener confianza en el propio cuerpo es no tener confianza en sí mismo. Estar dividido. *No estar dividido*: no es sólo la semilla de la creatividad del actor, sino también la semilla de la vida, de la posible totalidad.

Todo lo que diré ahora, parecerá una paradoja. Sin embargo no serán paradojas estilísticas. Todo aparece así de verdad. Aquí no hay nada que encontrar en el plano de la lógica formal.

De verdad no sé por qué, pero es posible sobrepasarse, si nos aceptamos a sí mismos. Se pueden dar aquí varias hipótesis. Sobrepasarse a sí mismo no es una manipulación. Algunos actores durante los ejercicios llamados físicos se torturan, se martirizan. Esto no es sobrepasarse a sí mismo, sino es una manipulación en base a la auto-represión y al sentido de culpa. El sobrepasarse a sí mismo es "pasivo"; es: *no-defenderse* ante el sobrepasarse a sí mismo. Eso es todo. Hay algo que debe ser cumplido y que nos sobrepasa. No nos defendemos. Incluso una simple evolución en los ejercicios —riesgosa, obviamente en una esfera limitada, pero riesgosa, con posibilidad de dolor— es suficiente para no defenderse ante el afrontar el riesgo.

Los ejercicios llamados físicos son el terreno del reto a sobrepasarse a sí mismo. Para aquel que los efectúa deberían ser casi imposibles. Sin embargo debería poder hacerlos. "Sin embargo de-



Con Peter Brook en el Teatr Polski de Wrocław.

bería poder hacerlos" —dije esto en doble sentido: por un lado debería ser aparentemente imposible de hacer, pero el actor no debería defenderse ante el hacerlo; por otro lado debería ser capaz de hacerlo en el sentido objetivo, debería ser —a pesar de toda apariencia— posible de hacer. Entonces se comienza a descubrir la confianza en las propias fibras.

Un día Teófilo de Antioquía, a la petición de un pagano: "muéstrame tu Dios", respondió: "muéstrame tu hombre y yo te mostraré mi Dios". Dedicémonos ahora sólo a la primera parte de la frase: *tu hombre*. . . Es un término que rebasa las concepciones religiosas. Pienso que en esto Teófilo de Antioquía tocó algo esencial en la vida humana. Muéstrame tu hombre. . . —es al mismo tiempo tú— "tu hombre", y el no-tú —no-tú como imagen, máscara para los demás. Es el tú irrepetible, individual,

el tú en la totalidad de su naturaleza: tú corpóreo, tú desnudo. . . a la vez: es el tú que encarna todos los demás, todos los seres —toda la historia.

Si se le exige al actor cumplir algo imposible y si éste lo hace entonces no él —el actor— fue quien lo pudo hacer, porque lo que puede hacer él —el actor— es sólo lo que es posible, conocido. Lo hizo "su hombre". Entonces se toca lo que es esencial: "tu hombre".

Si se comienzan a hacer cosas difíciles a través del no-defenderse, se comienza a encontrar confianza elemental en el propio cuerpo, o sea en sí mismo. Se está menos dividido —eso es la semilla.

En los ejercicios llamados técnicos hay que mantener *lo concreto de los elementos*, así como en los ejercicios llamados plásticos: la precisión. Sin lo concreto comienza el engaño, el revolcarse en el suelo, los movimientos caóticos, las convulsiones —todo es la convicción que se trata de ejercicios.

Se puede decir que existen ciertos problemas que se pueden analizar desde el punto de vista

de la técnica, pero su solución nunca es técnica. Tomemos por ejemplo el problema del equilibrio en las posiciones del hatha-yoga. Se prueba, se cae. Si el engaño se prueba de nuevo. Se vuelve claro que es la naturaleza misma que nos dicta este ciclo de evoluciones. Se cae de nuevo. ¿Por qué se perdió el equilibrio? Porque empezó a actuar algo eterno, algo de parte de nuestros pensamientos, del control calculado, talvez una especie de miedo. "Perdí la confianza y me caí. No obedecí al proceso. Mi caída es el síntoma." No se pierde el equilibrio si realmente nos conduce a la naturaleza. "Apenas comienzo a intervenir sin necesidad, caigo inmediatamente." En este ejemplo el equilibrio es el síntoma de la confianza que se vuelve a hallar en los ejercicios.

Se pueden enumerar todos los elementos de nuestros ejercicios. Los elegimos en el transcurso de los años.

Eliminamos muchos más elementos de los que conservamos. Pero indudablemente se puede tomar como base otro pretexto.

¿De qué manera el cuerpo-memoria puede no sólo obrar en los ejercicios, sino también guiarlos? Si no se le rechaza, se encuentra —sobrepasándolo— una cierta confianza. Se comienza a vivir. Entonces el cuerpo-memoria dicta el ritmo, el orden de los elementos, sus transformaciones, pero los elementos siguen siendo concretos. No caen en el plasma. Aquí no se trata de aquella precisión exterior que existe en los detalles plásticos. Existen sin embargo elementos concretos. No nos dictamos la pulsación natural en las evoluciones. “Esto se dicta, esto se hace. Al final comienza a intervenir lo que está vivo en nuestro pasado (¿o futuro?) Entonces es difícil decir si son ejercicios o más bien una especie de estudios de actuación. Eso puede ser nuestro contacto con el otro, los otros, nuestra vida, que se realiza, se encarna en las evoluciones del cuerpo. Si el cuerpo-vida desea guiarnos hacia otra parte, pueden ser los seres, el espacio, el paisaje que nos habita, el sol, la luz, la falta de luz, el espacio abierto, cerrado —sin calcular. *Todo comienza a ser cuerpo-vida.*”

Todo lo que se comprende y se realiza como un recetario de los ejercicios, todo eso no tiene sentido. Si ya está aprendido y dominado, no tiene ningún valor. Si en nuestro trabajo mantuvimos ciertos elementos, los mantuvimos más bien como un tipo de disciplina, y no como una defensa ante lo que nos dicta el cuerpo-memoria o cuerpo-vida, no como una defensa ante lo que sucede por sí mismo.

Se pueden agregar un cierto número de elementos. Buscar nuevas perspectivas. Incluso hay que hacerlo, porque los ejercicios deberían ser una espe-

cie de reto para nuestra naturaleza. Pero el reto debe ser renovado. No obstante hay que mantener un terreno al cual regresar. Sin esto se caerá en el caos.

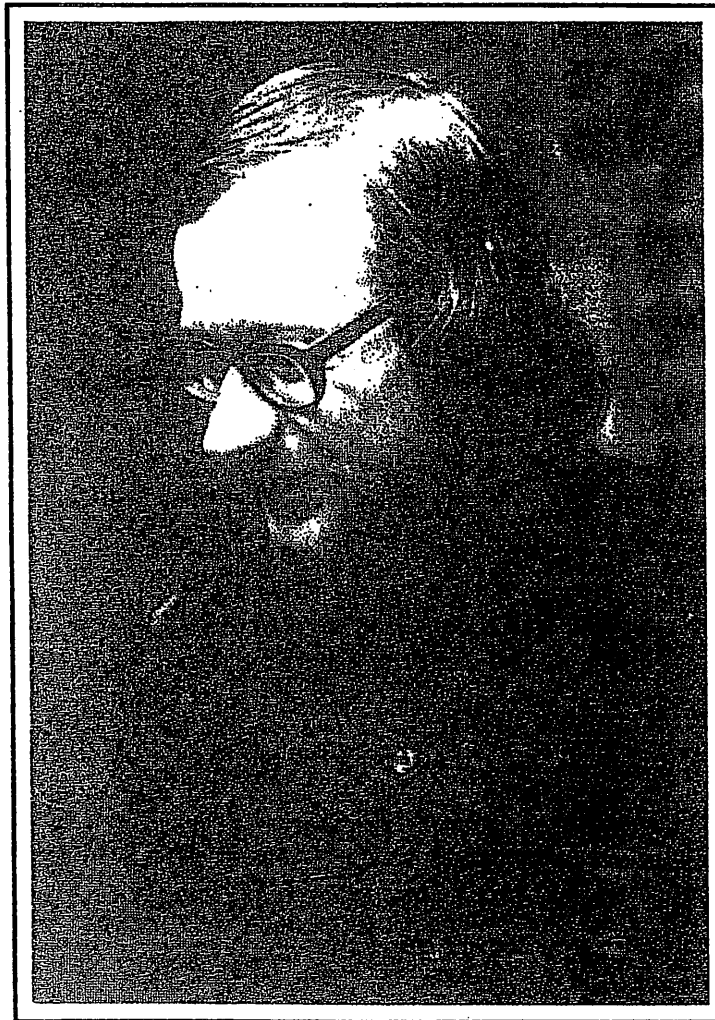
Gradualmente llegamos o lo que se podría llamar “acrobacia orgánica” dictada por ciertas regiones del cuerpo-memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo-vida. Eso nace de cada uno a su manera y es recibido por los demás a su manera. Como entre niños que buscan el camino hacia la libertad, hacia la alegría de liberarse de los límites del espacio y la gravitación. No a través del cálculo. Sin embargo no fingíamos ser niños, pues no lo somos. No obstante se pueden hallar fuentes análogas o, tal vez idénticas; y sin dirigirnos al niño en nosotros, buscar esta “acrobacia orgánica” (que no es acrobacia), individual,

que se refiere a necesidades luminosas y vivas; se puede, si aun no hemos comenzado a morir parte por parte, renegando el reto de nuestra propia naturaleza. . .

Existen numerosos campos, incluso ciertas posibilidades del training, que abandonamos para concentrarnos sobre lo esencial. Por ejemplo al comienzo buscábamos también con los músculos faciales “la máscara”, con toda premeditación, a través del entrenamiento de las diferentes partes de la cara: las cejas, los párpados, los labios, la frente, etc. Movimientos centrífugos-movimientos centrípedos, extravertis-introvertis, abiertos-cerrados. Esto daba la posibilidad de calcular diversos tipos de caras, de máscaras, pero finalmente se demostró estéril. Sin embargo nos llevó a descubrir —Rilke observó lo mismo en su

libro sobre Rodin— que cada cara, todos sus rasgos, son huellas de la vida. Ellos abarcan el ciclo entero de experiencias claves que constantemente se repitieron en la vida, experiencias que sin cesar la vida ha ofrecido. Este: “ajá, todo esto me lo meto por ahí. . .” o “de alguna manera tengo que vivir. . .”, o “en fin, yo también merezco algo. . .” etc. Puede ser cualquier frase —incluso no formulada— como respuesta al “mundo”. Ella crea huellas, y luego arrugas. Se pueden leer en la cara. Si —trabajando el papel— reencontramos una experimentada en la propia vida y coherente en el ámbito del papel, entonces la cara crea tal máscara de por sí.

Esta observación es peligrosa, pues el actor puede empezar a buscar tal fórmula, incluso con la ayuda de palabras, y después obligarse, apresurarse a repetirla y buscar rasgos artificiales, buscar la máscara, la “personalidad”, el slogan de la personalidad: el “personificar”. Puede exponer a la luz su propia cara, pero no todo si



mismo. Abandonamos entonces estas búsquedas. Sin embargo no rechazamos esta experiencia y tampoco nos defendimos de referirnos a ella cuando era necesario. Lo mismo se puede decir de muchas otras experiencias, de otros ejercicios.

Naturalmente, existe una función de los ejercicios que se podría llamar "biológica". Si el actor no está vivo, si no trabaja con toda su naturaleza, si siempre está dividido, entonces —digamos— envejece. En el fondo de todas estas divisiones que nos han sido impuestas por la educación y la lucha por la cotidianidad, en el fondo de esto existe —hasta cierta edad— la semilla de la vida, la naturaleza. Pero después ya se comienza a descender en el cementerio de las cosas. No es la muerte definitiva, sino aquella a la que nos damos paso a paso. Si el trabajo en el espectáculo, la creación, los ensayos, empeñan al actor hasta la totalidad de su ser, si creando devela su propia entereza, no desciende todavía al cementerio de las cosas. Pero en los otros días —sí.

Por eso en los periodos en que no se ensaya o cuando no se actúa (en el sentido: cumplir el Acto), son necesarios los ejercicios. Los ejercicios son también la consolidación de los valores, que a la vez es consolidación de nuestra fe y confianza. Estos no son slogans, si-

no algo vivo que cada vez hay que confirmar de nuevo.

¿Por qué estoy en contra de la concepción de los ejercicios como "perfeccionamiento"? Quien presupone perfeccionarse, en realidad retarda el Acto. Quien dice: "me perfecciono éticamente —cada día voy a mentir menos", afirma en efecto que va a mentir. Si pensamos en categorías de perfeccionamiento, del desarrollo de uno mismo y similares, confirmamos nuestra tibieza hoy. De hecho esto significa el deseo de evitar el Acto, de evitar lo que debe ser cumplido ahora, hoy.

La presencia de la técnica no es idéntica a la presencia del Acto. La técnica puede ser (en igual grado) un síntoma del sucedáneo del Acto. Si cumplimos el Acto, la técnica existe por sí misma. Se puede desarrollar la conciencia de la técnica fría, solamente que la conciencia de la técnica fría sirve para evitar el Acto, para cubrirse, para esconderse. La falta de técnica es entonces el síntoma de la falta de honestidad, porque la técnica emerge del cumplimiento. Sólo existen experiencias, no su perfeccionamiento. El cumplimiento es hic et nunc. Si existe el cumplimiento, nos conduce hacia el testimonio. Porque ha sido real, pleno, sin defenderse, sin esquivar. . .

Un ejemplo de otro ámbito. Supongamos que hay un ensayo. Comienza

alguna escena. Tenemos elementos muy precisos, a través del contacto, la presencia tangible del cuerpo-memoria del actor esta escena se desarrolla coherentemente. El director observa esto. Nota que es pleno, que el Acto tangible, que lo que sucede, sucede. El director sabe sin embargo que eso no le sirve al espectáculo, porque va en otra dirección. ¿Qué debería hacer? Si el mismo no tiene en sí algún germen, entonces interrumpirá esta cosa, hará detener al actor. Si tiene el germen, hará detener. Tal vez cuando esto termine, encontrará algunos puntos de contacto, de manera que será posible "montarlo" en la partitura del espectáculo. Luego, tal vez, podrá enfrentar este ensayo también desde este punto de vista. Pero supongamos que ni siquiera de este modo sea posible "utilizar" esto. ¿Quiere decir esto que el ensayo fue perdido? Al contrario. ¿Qué se ensayó ese día? El germen de la creatividad, las fuentes.

Cierto, existe la necesidad de esa conciencia, que se halla en el camino de la coherencia final, de la estructura. La estructura puede ser construida, el proceso nunca. El Acto nunca puede estar cerrado, terminado. La estructura: sí, la organización de la obra: sí, no tenemos esta capacidad de coherencia, no podemos crear. Sin embargo esto es únicamente la condición, no la esencia. Esencial es el hecho del cumplimiento —en un día dado, cada día, no— la eterna preparación para algo otro día.



(A finales de los setenta, Grotowski decidió hablar sobre los ejercicios para el actor, con becarios de distintos países que habían asistido en ese tiempo al Teatr Laboratorium.

Este texto, fue elaborado en base al material grabado de sus respuestas en dicha conversación.

Versión de Leszek Kolankiewicz. Traducción: Elka Fediuk con la colaboración de Carla Pollastrelli y Fernando Monte © Jerzy Grotowski 1979

LO QUE FUE

Jerzy Grotowski

Este encuentro es un encuentro singular y se sitúa en un momento singular de mi vida. En su mayoría, ustedes son considerados ser, como se dice, hombres de teatro, pero de hecho ninguno de ustedes es un profesional, y ustedes mismos se preguntan si aquí se puede, en estas condiciones que son las suyas, hablar de profesionalismo.

En mi vida es un momento crítico. Eso que desde hace años, se inclinaba en mí hacia otros horizontes —viene de culminar. Si entré en el profesionalismo, no es para volver ahora al diletantismo, pero aparece que no es tampoco para quedarse. Lo que fue investigación en el teatro, en la "técnica", aun en el profesionalismo (en la manera en qué lo concebíamos —como una *vocación*) me queda para siempre querido. Pero respiro ya otro aire. Mis pies tocan ya otro piso y otro llamado agujonea mis sentidos.

Allá voy. Escucho sus voces, sus preguntas *Sobre el teatro*. Vuelvo la cabeza hacia ellas, hacia el teatro. Les hablo de lo que fue, de lo que buscaba en aquella otra vida.

1. ¿Existe el entrenamiento, en tanto que introducción al acto creador?

Ningún entrenamiento está en grado de transformarse en acto. No hablo de la improvisación en tanto que "en-



trenamiento", eso es otro problema. Pero hablo de un cierto tipo de ejercicios, de una gimnasia pretendidamente creativa. Los ejercicios de todas maneras no tienen sentido si al lado de ellos, y adelantándolos en cierto modo, no se cumple lo que solo cuenta: el acto humano.

A menudo, y aquí mismo igualmente, me sucede que encuentro grupos que comienzan con ejercicios sacados de mi libro. Son ejercicios muy viejos, lejanos, por lo menos para mí... 1964... Se piensa que un cierto tipo de entrenamiento preparatorio, a condición de someterse a ello por un tiempo suficientemente largo, nos pueda conducir al acto. Pero aquello que el hombre que se ejercita recibe de esta espera, no es más que una ilusión perfecta. El hombre comienza a observar su cuerpo, a prestarle un oído atento, aprende a dirigir su cuerpo y hace gestos dirigidos. Se transforma en una especie de deportista o en un adepto del hatha-yoga. Si tomamos prestados ejercicios del hatha-yoga, podemos aprovecharlos de dos maneras diferentes: la primera, llamé-

mosla oriental, tiene como fin el control de la respiración, la desaceleración de diversas funciones del cuerpo, entrar en una especie de semi-sueño manteniendo el equilibrio, todo esto en el campo que nos interesa es absolutamente inútil, puesto que esto provoca una extinción de la personalidad, una extinción de la presencia al otro; la segunda será la manera occidental, tal como la practican en los institutos de belleza para obtener la "armonía del cuerpo". De hecho, no es nada más que hipocresía y monerías.

Conocimos por la experiencia que los ejercicios pueden tener un sentido al margen de la búsqueda propiamente dicha, en la cual llamamos algo a la existencia, y también en los periodos *siguientes* al cumplimiento de un acto humano real. Durante la búsqueda veíamos que las dificultades y los bloqueos que habían aparecido, eran diferentes para cada uno de nosotros. Los ejercicios eran útiles en la medida en que cada uno podía entrenarse en base a los elementos que le eran necesarios y cada uno, por supuesto, llegaba a otros resultados al cabo de sus ejercicios. Puesto que cada uno encontraba otras dificultades. Algunas sin embargo, eran parecidas en los unos y en los otros, como por ejemplo la falta de confianza en su propio cuerpo. Es imposible reconocerlas por medio de la gimnasia o de la observación y del control consciente de los movimientos. Pero si logramos alguna evolución en el espacio que de costumbre somos incapaces de hacer, que nos parece imposible, recuperamos un poco de confianza en nuestro cuerpo, en nosotros mismos. ¿Pero cómo lograr tal evolución? En los tiempos en que nos ocupábamos de ello, teníamos como regla limitar al mínimo todas las explicaciones preliminares. El monitor sólo ayudaba al actuante en la medida en que era absolutamente indispensable, para que este tuviera al menos un chance de lograrlo. Pero descubrir esta evo-

lución, sobrepasar la barrera del imposible —eso había que hacerlo solo, a su manera, por su cuenta y riesgo. Era necesario cumplir lo desconocido y el misterio era descubierto por la naturaleza misma del hombre actuante. Sucedió entonces que el miedo paralizador del propio cuerpo desaparecía. Sin embargo, si uno de nosotros, repitiendo incansablemente un movimiento o una evolución llegaba a atravesarla todos sus secretos, si la aprendía a fondo y si no corría ningún riesgo al hacerla, si no necesitaba movilizar toda su energía y adaptar inconsciente toda su naturaleza, él continuaba por supuesto a ejecutarla correctamente, bien, pero de nuevo como un ser dividido en conciencia de un lado y cuerpo del otro. No era más uno entero con su cuerpo sino como separado de él, torcido. Dirigía sus movimientos con agilidad, eso es todo. Pero no improvisaba más nada, a su manera y cada vez diferente. Puesto que no se trata de tener confianza en nues-

tro cuerpo que necesitamos, sino de no estar separados de él. Y no es tanto de "savoir-faire" que necesitamos, como de saber como no dudar frente al llamado, cuando se trata de realizar lo desconocido y de realizarlo dejando los *medios* (en la medida de lo posible) a nuestra propia naturaleza.

Lo que digo aquí concierne sobre todo a aquellos que toman en mi libro, en su parte detallada que trata los ejercicios, ciertos sistemas de elementos. Puesto que esos ejercicios fueron escogidos por regla general como tests y no operaban milagrosamente. Fueron siempre relativos. Tenían un sentido en cuanto imponían una disciplina a aquello que hacíamos y exigían precisión. Pero la disciplina, la precisión eran absolutamente desprovistas de sentido si no estaban basadas cada vez en la espontaneidad del hombre. Quiere decir si él no conservaba la precisión de los elementos dándoles nacimiento cada vez y a su manera. Todo esto no-

sotros lo descubríamos como al margen de otra búsqueda —que a ustedes les gusta llamar aquí creativa— en los periodos de esta búsqueda o después.

Los ejercicios no tenían y no pueden tener sentido en tanto que introducción al acto.

2. ¿Cómo entrenarse de manera sincera?

El problema de la sinceridad —sinceridad de sí— se plantea allí donde está el acto, y no allí donde está el entrenamiento. En el ámbito de los ejercicios lo que nos importaba sobre todo era la honestidad. Ya sabíamos lo que había que hacer, pues ciertos elementos de los ejercicios eran conocidos, pero había que medirse a ellos, adaptarlos a la luz del día, a la intensidad del instante a la situación entre nosotros. . . Entonces era verdaderamente como penetrar en una tierra desconocida. Dicho de



Con Jean-Louis Barrault (1975).

otra manera: ¿cómo conservar la precisión de los elementos particulares sin cesar de improvisar el torrente? Cada vez, aun si la precisión alcanzaba su meta, había que medirse a ellos de nuevo. Quiere decir, conservando enteros los elementos conocidos, había que hacer lo que era desconocido. Y para cumplir esta cosa desconocida era necesario evocar todos los elementos de su ser, todo su ser. El manejo consciente del cuerpo, como si se tratara de una marioneta, muy rápido lo catalogamos como una catástrofe. En el fondo, si conservamos al mismo tiempo la espontaneidad y la precisión, actúan a la vez la conciencia (o sea la precisión) y el inconsciente (o sea el proceso espontáneo).

3. Los estímulos

Pienso que no se puede avanzar así, en general, que hay estímulos que son buenos y otros que son malos. En los años en que nos ocupábamos de esas investigaciones buscábamos simplemente estímulos eficaces. Para uno era la música, para otro el ritmo, para un tercero un recuerdo, o una asociación casi surrealista, o aún el retorno a cierto paisaje, por ejemplo a la arena al borde del mar, y hacer en el piso de la sala las cosas que uno hace sobre la playa. Y cada vez era otra cosa que se volvía un estímulo. Los buenos estímulos eran aquellos que nos hacían actuar (o más bien nos tiraban al acto) con todo nuestro ser, los malos—aquellos que disociaban en nosotros la conciencia y el cuerpo.

¿Qué era para nosotros un estímulo? Algo que nos ayudaba a reaccionar. Era algo que—independientemente del ámbito del cual lo sacábamos—nos ayudaba cuando recurriamos a él, a actuar dentro de nuestra totalidad. No buscábamos para ello una definición verbal precisa. No había nada de científico en nuestra gestión. Habíamos comprendido en seguida que si había un saber, era el de un ensalmador que podía no concordar forzosamente con el saber de un científico. Este punto se reveló muy rápido ser esencial, porque aún aquel que dirigía nuestro trabajo lo hacía de ma-

nera fecunda—él también— sólo cuando actuaba dentro de la “identidad” del consciente y del inconsciente. Por el contrario apenas tomaba una actitud científica sólo actuaba su consciente. Si les parece, todo lo que acabo de decirles, era una cuestión de práctica, era “pragmatismo”.

4. ¿Existe una contradicción fundamental entre la puesta en escena y el trabajo creador del actor?

Incluso esta terminología me parece extranjera. Pero responderé tomando como ejemplo el trabajo de uno de sus grupos, aquí, que me presentó una escena de *Romeo y Julieta* con actores actuando desnudos. Sucede que, cuando un director encuentra dificultades en su trabajo con los actores, sea propenso a rebuscar efectos un poco llamativos, persuadido que ésta es la única manera de salvar su espectáculo. La escena que ustedes presentaron debía culminar (era lo que ustedes querían, me imagino) en un acto de verdad absoluta. La verdad es algo que se agarra del hombre entero, su cuerpo se vuelve un torrente de impulsos tan mínimos que son casi imperceptibles separadamente. Así sucede cuando el hombre no quiere esconder más nada: ni sobre la piel, ni la piel, ni bajo la piel. Pero ustedes (ustedes mismos me lo dijeron) buscaban un efecto, un medio que podría “transmitir la sinceridad”. Se trataba entonces de “medios de expresión” apropiados, de una puesta en escena. Y su desnudez se volvió un efecto, pero no un hecho. Y ustedes actuaban esta escena desnudos, pero ahí faltan esos pequeños impulsos, eso que es casi invisible, imperceptible, pero que distingue la desnudez puesta en escena de la desnudez verdadera, desarmada, humana. En ustedes la piel desnuda *desempeña el papel* de un traje. Resultado: una rica puesta en escena. ¿Y entonces? ¿Para qué sirve eso? ¿Para qué les sirve eso? Pero supongamos que *no es un efecto llamativo* pero que portados por la verdad que está entre ustedes, por el deseo de transgredir el miedo que sienten el uno del otro, por la voluntad de echar abajo las armas, por rechazo de todo escondi-

te, de toda especie de asilo, ustedes improvisan esta escena desnudos. No hay nada más de interesado en esta historia, nada bajo, ningún “medio”. Entonces, y eso se hace por la fuerza de las cosas, esos impulsos al límite de lo invisible dan vida a toda su piel, a su ser todo entero, están todos enteros en el despojamiento, un frente a frente del otro. Por la fuerza de este encuentro total, tan desarmado, ustedes se reencararon en su propia vida, en eso que son ustedes de más palpable, eso que está lo más cerca de la verdad absoluta, lo verdadero del ser todo entero. Y después—un día— cuando esos impulsos, este acto serán como innatos en ustedes, si un apremio objetivo se los prescribe, podrían hacerlo vestidos y hasta de los pies a la cabeza y—a pesar de la ropa que les fue impuesta, agregada— esta desnudez humana, verdadera, desarmada, buena, translucirá. Es posible precipitarse la cabeza la primera en lo que es más íntimo, lo más secretamente personal, y hasta hay que actuar así, pero nunca por interés, a la búsqueda del efecto, de “medios de expresión ricos” (se les podría calificar de “pobres”, es la misma cosa). No se puede permitir de manipular esto, pues ello conduce a rebajar, envilecer el hombre. Tal sería mi respuesta. Pero, repito, veo todo esto hoy desde otra perspectiva, porque parto del hombre tal cual es, y que no tenga que esconderse, todo entero. Y ese problema sobrepasa de mucho las dimensiones de esta respuesta, y de su pregunta y del ejemplo concreto del que me he servido aquí.

5. Diferencia entre trabajo individual y trabajo colectivo

Aquí, tengo la impresión que tocamos un malentendido que es comúnmente bastante difundido. Este malentendido comienza a partir de una cierta concepción del trabajo colectivo. Vi aquí un grupo que quiere cultivar la creación colectiva. No hay allí nada de personal. Cuando se trabaja sobre un texto, se tiene que hacer al menos un mínimo de trabajo individual que les está impuesto por el texto del papel que ustedes deben actuar. Pero si se

hace creación colectiva, sin tener conciencia del hecho que todo hombre tiene primero su campo individual, si sólo se hacen improvisaciones colectivas, si en todas esas empresas colectivas reaparecen siempre los mismos elementos, todo lo que podremos hacer surgir será la muchedumbre. Todo lo que allí encontrarán serán las reacciones de muchedumbre. Y renunciarán a todo lo que compone el campo individual del hombre. Puesto que ni siquiera puede haber reacciones de grupo, si no hay primero una reacción del hombre. Una reacción tal puede evolucionar hasta una fase colectiva, puede ser entonces muy bella y hasta capital, pero únicamente si el grupo existe de veras, o sea si *cada uno* en el grupo existe de veras. Aún durante las improvisaciones colectivas cada uno debe atravesar su propio campo de encuentro, el campo de su encuentro con el otro, tú, su compañero y no reducirse uno mismo a las funciones de una especie de fantasma colectivo, que por otro lado es siempre ficticio, más o menos. No se puede entrar en contacto con alguien si no se existe primero sí mismo.

6. El texto escrito. La palabra

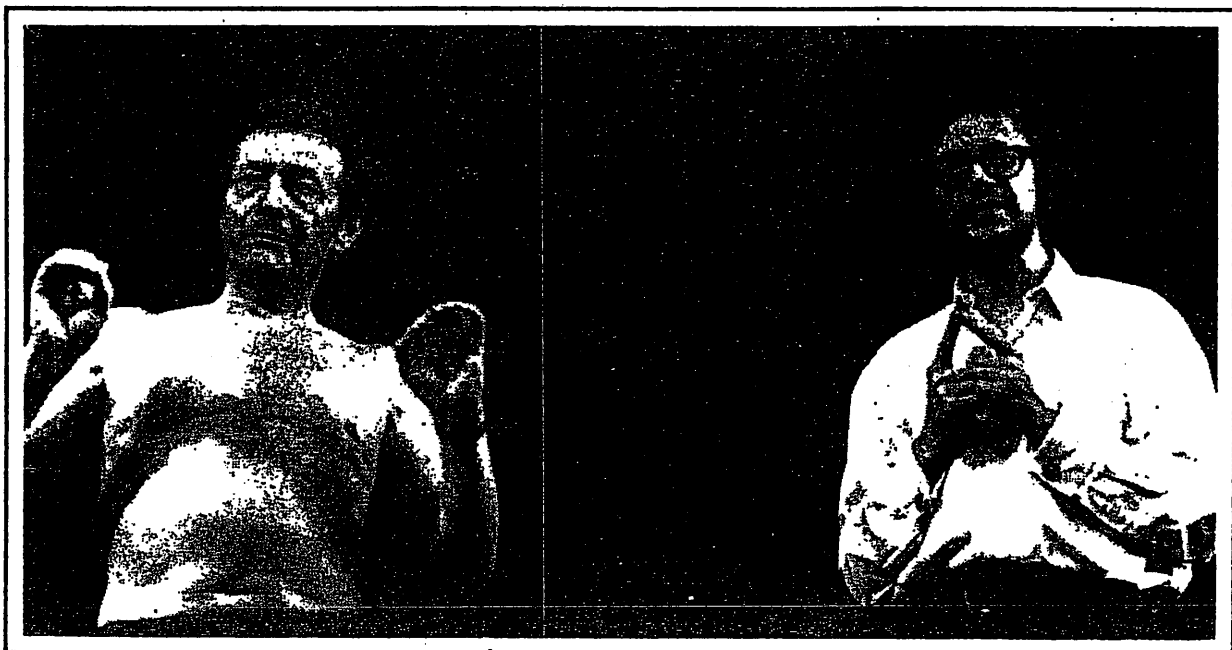
Es absolutamente certero que el texto en cuanto a recitación lógica entra

en contradicción con lo real. En la vida, en efecto, no hablamos nunca de manera lógica. Hay siempre, entre lo que decimos y lo que hacemos, como una especie de lógica paradójica. De todas formas sin embargo, si vivimos enteramente, la palabra nace de la reacción del cuerpo. La reacción del cuerpo engendra la voz, la voz engendra la palabra. Si el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, no hay ningún problema en superponerle una cierta estructura de frases. Porque las impulsiones las agarrarán inmediatamente, las atraparán de un bocado sin cambiarlas. En este caso la cuestión de la interpretación del texto ni siquiera se plantea; lo que pasa con ustedes lo interpreta suficientemente. Si la palabra es indispensable y el hombre actuante no tiene esos impulsos vivos, porque no ha hecho más que repetir movimientos cualquiera, el momento en que tendrá que hablar será el momento de una gran resistencia, porque su vida es aquí ilusoria. Porque trata su cuerpo como un mimo, o es como una conciencia que mueve la marioneta de su cuerpo. La palabra no puede ser atrapada de un bocado por nada tal, como tampoco puede nacer de tal actitud.

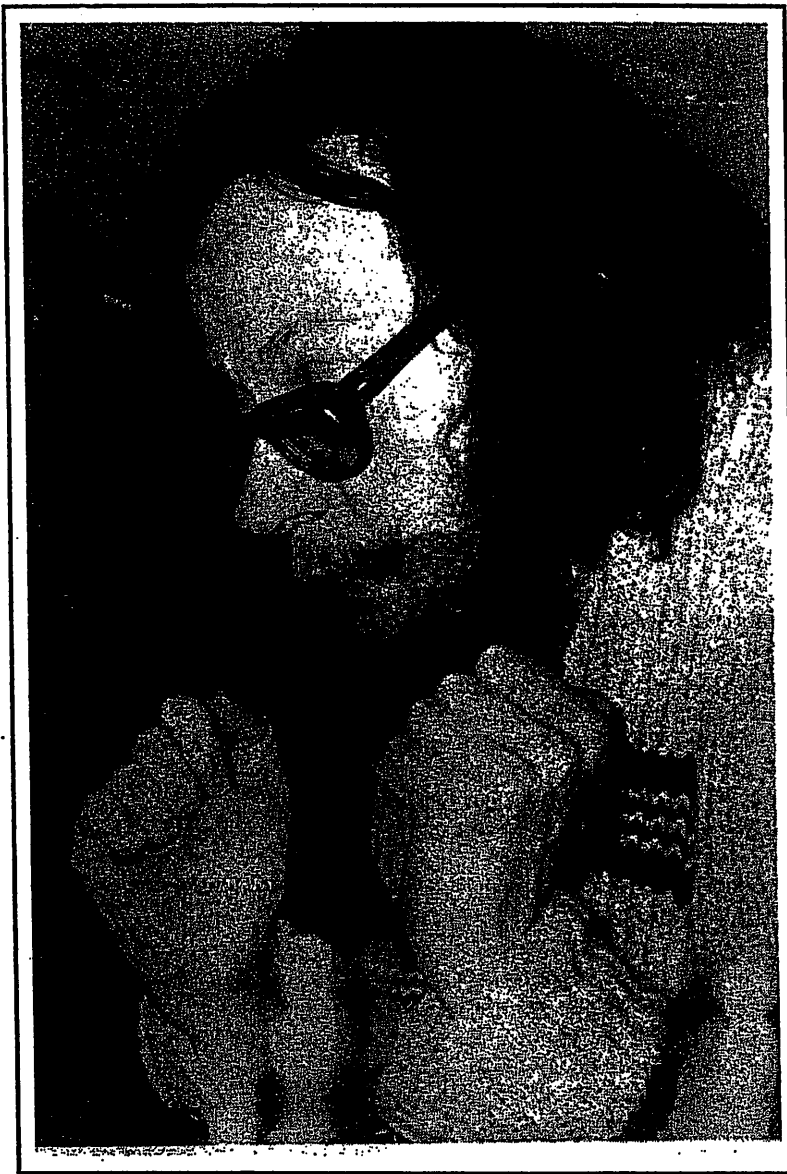
7. La concentración y la enfermedad

¿Improvisar es hacer cualquier cosa? ¿Alcanzar un estado psíquico excepcional? ¿Despertar alguna emoción en sí y observarla? ¿Practicar la introspección sin encerrarse en sí? Nada de eso. No sería más que un medio de violar su propia naturaleza, cosa que por otro lado, en el caso de personas hipersensibles, puede producir sus efectos. Ustedes me han hecho la pregunta de saber si el abuso de concentración puede conducir a la enfermedad. Sí, si se entiende la improvisación como una manera de forzar y de observar sus propias emociones. Esto conduce—tarde o temprano— a la histeria, y si entonces no se interrumpen éstas prácticas, pueden conducir a crisis graves. Por este medio, los hipersensibles exploran en ellos mismos un mundo desconocido, un mundo no ilusorio, un mundo que existe verdaderamente y que sin embargo no pertenece a la vida corriente. Pero lo exploran sin red de seguridad, si puedo decirlo—y en lugar de meter un tigre en el motor, abren jaulas a los tigres. Es un derrapaje muy peligroso. Si alguien se comete con ellos con buena voluntad y sin falsos motivos, no para jugarse la comedia a sí mismo, esto puede querer decir también que está listo a ir en busca de la plenitud, de la

totalidad. Es entonces un punto crítico. Nos encontramos frente a la derrota o frente a un umbral a sobrepasar. Como si un timbre de alarma resonara: puede tocar a muerto o a la victoria, la conquista de su totalidad o al contrario la puerta para siempre cerrada que comunica con las fuentes, la inundación de los sótanos, la des-



trucción de los subterráneos. ¿Dónde está esa frontera que se trata de superar? El que se mete en busca de su totalidad se parece a un aventurero. Penetra un territorio inexplorado donde es difícil de descubrir, de reconocer, de distinguir lo que es ilusorio de lo que no lo es. En ese caso, es indispensable sentir bajo nuestros pies el suelo que nos soporta. Un punto donde podríamos poner el pie en forma palpable. Frente a algo que se parece a la locura, es importante conservar toda la razón, el sentido común. Sólo una locura lúcida puede llevarnos a la plenitud. Una locura lúcida. El sentido común exige tener puntos de orientación palpables, concretos, que permitan distinguir de una manera muy simple lo real de lo irreal. Ese campo de lo palpable está constituido por nuestra vida. Si digo nuestra vida todavía es un término abstracto, pero existe un ámbito que es nuestra vida según un modo evidentemente no abstracto —ese ámbito es el cuerpo.



1976.

8. El cuerpo-vida

Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo es nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo entero, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas en la piel y bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación. El cuerpo-vida es algo palpable. Cuando en teatro se dice: trate de acordarse de un momento importante de su vida y que el actor trata de reconstruir un re-

cuerdo—su cuerpo-vida se queda como en letargía, inanimado, aunque camine y hable. . . Porque es puramente conceptual. Se vuelve a los recuerdos, pero el cuerpo-vida permanece de mármol.

Si ustedes permiten a su cuerpo que busque eso que es íntimo (en lugar de realizar la imagen del recuerdo íntimo evocado precedentemente en pensamiento), él busca el encuentro y en el encuentro él busca: toco, mi respiración se detiene, algo se detiene en mí —sí, sí, hay siempre un encuentro ahí adentro, siempre el otro. . . y entonces aparece lo que llamamos los impulsos.

Imposible aún de restituir eso en palabras. Y cuando aquí digo el *cuerpo* digo la *vida*, digo *yo mismo*, tú, *tú entero*, digo. Sucede que la asociación se aferra, sin saberlo, a un momento crucial de nuestra vida, un momento demasiado importante para hacerlo sujeto de niñadas de cabaret, pero ante todo, y aún una asociación como esta, lo que cuenta es el encuentro aquí y ahora, del otro, en grupo, esa presencia viva; y el retorno al cuerpo-vida exigirá entonces el desarme, la desnudez tan entera casi inimaginable, imposible. Frente a un tal acto toda nuestra naturaleza se despierta.

¿Qué es lo que entonces es indispensable? Algo que no sea buen mercado. Un don. No osaré de definirlo más exactamente, por otra parte no se trata de eso. Aquel que conocerá esta aventura extraordinaria, descubrirá cosas completamente inesperadas. Primero: que sabe mucho más *después* que *antes*; descubrirá cosas que ni siquiera se le habían ocurrido antes. Segundo: que aún después de un largo trabajo extenuante está menos cansado que antes de emprenderlo.

El acto del cuerpo-vida implica la presencia de otro ser humano, la comunión de gente. E incluso nuestros recuerdos no son verdaderamente importantes sino cuando nos unen a otro, cuando evocan los momentos donde hemos vivido intensamente con los otros. Estos están inscritos en el cuerpo-vida, ya pertenecen a su naturaleza. Y si con su cuerpo-vida usted toca a alguien, su alguien aparecerá en lo que usted hace. Y habrá tal vez al mismo tiempo la presencia aquel que está ahí,

aquí y ahora, su compañero, y de aquel que contó en su vida y de aquel que contará en su vida y El será uno. He ahí porque, entre otras, eso no puede acomodarse a la introspección, a una actitud encerrada sobre sí mismo.

Lo que es muy difícil, es pasar de esta experiencia bajo su forma primera, original, a algo que ya es un hecho reconocido, limpio, sobre el cual poder asentarse—sin arruinar todo. ¿Qué hay que conservar cuando volvemos a esta experiencia por la segunda o tercera vez? ¿La asociación o el movimiento? Si usted dice que es la asociación, es porque usted existe separadamente, independientemente de sus asociaciones. Usted está descuartizado. ¿Qué es lo que prevalece—la conciencia o el movimiento? Usted está dividido. El cuerpo-vida no es ni asociación ni movimiento. Cada vez que se vuelve a él se lo siente de manera cada vez más palpable. Si le ocurre entonces al actuante de olvidar algo, aquel que le sirve de ayuda—antes hubiera empleado aquí la palabra director—debe ayudarlo, no por una descripción exterior de lo que había sido logrado la primera vez, sino por una palabra que fuese capaz de despertar de nuevo la vida de aquel que debe actuar. El hace algo de este género, difícil de describir... y el cuerpo-vida vuelve a la existencia.

No hay que apurarse mucho con el montaje de secuencias. Volver continuamente a ese momento del primer ensayo, continuamente a lo verdadero de la carne, preciso en el acto, que no retrocede, y sin embargo es otro—aquí, hoy, ahora, contigo presente *hoy*, con ustedes *hoy*—y solamente después tomar los eslabones—que son como islas de este continente—y reunirlos entre ellos para que formen conjuntos coherentes, un poco como un film. Pero lentamente, lentamente. Para que eso que está vivo allí no muera—para que eso pueda vivir plenamente—en libertad.

9. ¿La conciencia de clases puede ser un estímulo?

Seguramente sí—a condición que no sea nombrada, es decir que no vayamos a buscar terminologías durante el

trabajo. ¿Qué es entonces Calibán en *La Tempestad* de Shakespeare? ¿Quién es ese personaje condenado a no tener otro recurso que sus músculos? ¿Quién ha sido siempre el más fuerte y al mismo tiempo esclavo? ¿Quién estaba condenado a servir siempre y jamás ser amado? ¿Quién jamás ha podido aceptarse a sí mismo? La respuesta a estas preguntas nos mostraría la conciencia de clases al estado puro, pero se la encuentra por la semejanza o por una situación que se repite en nuestra propia vida. Es la ex-

periencia de su propia vida, su propia herida social que le permitirá de confrontársele, pero ningún tratado sociológico. Los tratados sociológicos son eficaces en el campo de la sociología. Cada cosa funciona sólo en su propio campo.

10. Luz del hombre, luminosidad

Se pueden utilizar todos los efectos de luz. ¿Por qué no? En cuanto a mí, desde hace tiempo renuncié a todos



los juegos de luces. Primero estuve demasiado absorbido por el fenómeno del actor todo entero, luego por el del hombre todo entero, pero no está del todo excluido que un día me ponga de nuevo a utilizar los efectos de luz. ¿Por qué no? Nada aquí debería tener fuerza de dogma. Pero cuando un día hice la observación que el actuante podía dar la impresión que le emanaba luz, que era como luminoso, pensaba en otra cosa. Di el ejemplo del Greco cuyos personajes dan la impresión de ser luminosos. No hay que tomarlo en forma sentimental, un poco mística. Digamos que hemos tomado tanto la costumbre de escondernos en la vida de todos los días, que el hecho de no esconderse, absolutamente, ya nos parece casi milagroso. Este fenómeno provoca en el hombre una sensación similar a aquella que se experimenta saliendo de una caverna oscura en pleno día; es como si alguien estuviera escondido durante años en un rincón, un sótano, un subterráneo y bruscamente saliera. Cuando él deja ese lugar oscuro y sale en plena luz, reacciona, sin ni siquiera saberlo, a esa luz, y aquel que lo ve cree que la luz emana de él. Es una reacción natural cuando se dejan las tinieblas, natural cuando uno se desarma. Para qué tratar de explicar este hecho mediante factores paranormales si todo hombre que ha conocido en su vida aunque sólo fuese un momento de amor verdadero, ha podido observarlo sobre el cuerpo y la cara del ser amado.

11. El tema como trampolín

Hablar de la sinceridad de sí no puede agotar todos los problemas. Hablamos de algo que es como una fuente. Pero la fuente no es todavía el río, así como la raíz no es todo el árbol. Pues en seguida surgen otras preguntas. Comenzando por el problema de la coherencia, el de la estructura, también el de no fracasar en el plasma, lo informe. El caos destruye el acto. No se puede aportar testimonios *en general*. Todo lo que existe *en general* es abstracto. Todo en lo que creemos, que venimos a testimoniar, debe inevitablemente referirse a algo. ¿A qué? Si nos ocupamos de algo

por casualidad, quiere decir que no tenemos verdaderamente necesidad de ese algo. Luego, aquí se nos impone lo que llamamos a veces el tema, el motivo, o hasta el trampolín. Si hacemos algo en manera especulativa, será siempre artificial o árido. Pero si para un grupo humano hay algo que parece flotar en el aire, algo que lo inquieta y lo tienta, eso será algo relacionado con la vida de ese grupo, con nuestra propia vida que no está nunca encerrada en una torre de marfil, pero que tiene sus prolongaciones al exterior, fuera de los muros en los cuales actuamos, fuera del laboratorio en el cual efectuamos nuestras investigaciones; es una causa humana, viva también para otros, no solamente para nosotros. Por consiguiente, es siempre más o menos social. Aunque no pensamos en ella. Diría que es en regla general común a todos los hombres. Tenemos entonces absolutamente derecho a ocuparnos de ella si es para nosotros que ella flota en el aire que respiramos. Es muy fácil chismear en el café sobre la tragedia que viven otras gentes, es mucho más difícil de afrontar la tragedia cuando ella se interpenetra con nuestra vida.

12. ¿Hay que controlar el proceso creador?

Digamos así: el proceso de la *sinceridad de sí* debe ser controlado en la medida en que, sin ello, su desarrollo podría ser perturbado. Una conciencia despierta debe prever toda posibilidad de caos. También hay que tener cuidado en no matar a los colegas; el sentido común nos impone que Desdémona sea perdonada por Otelo. Una cierta presencia de ánimo es indispensable, a fin de no perder esta estructura de partida sacada del cuerpo-vida, para evitar los accidentes del camino y el caos, para evitar los accidentes del camino y el caos, para evitar de arruinar eso que es como el sol, la base de nuestra actuación, el lecho de este río, el camino. En suma todos los accidentes. Es por eso que, por otra parte, son vanas las actuaciones bajo el efecto de la droga, una conciencia despierta es indis-

pensable para evitar los accidentes del camino.

Quiere decir: no hay que ser ni sor-do ni ciego.

13. La sinceridad y la lucha social

Todo esto que les digo no excluye una actitud activa hacia la vida que los rodea. Pero se trata de una actitud verdadera y no puramente verbal. ¿Cómo quieren ustedes participar a la lucha en sus vidas partiendo de las mentiras que están en ustedes, de la falta de sinceridad hacia ustedes mismos? Es imposible luchar como personaje que se imita o se representa, porque en ese caso su lucha es vana desde el origen. Porque si su mano derecha hace otra cosa que su mano izquierda, las dos manos mutuamente anulan lo que hacen y cada una es sincera a medias. La función humana o social está presente en cada una de nuestras acciones, pues el otro está inscrito en nuestra vida, pero inscrito verdaderamente y no en forma declaratoria. A menudo se nos hacen preguntas que son caricaturales ellas mismas. ¿Qué es lo más importante: la educación o el arte? ¿El hombre debe ocuparse de su propia sinceridad o de luchas sociales? Esas son preguntas caricaturales. Es como preguntarse si hay que lavarse los pies o las manos. Hay que conservar un cierto sentido común. No hacer malabarismos con las palabras. ¿El cuerpo-vida es innato? ¿Pero el cuerpo es innato? ¿Qué piensa? ¿El cuerpo, ese del que dispone hoy, es innato?

14. Psicoanálisis del actor y del personaje

Yo no creo que el recurso a la psicoanálisis sea indispensable, excepto en los casos de enfermedad evidente. ¿Psicoanálisis de los personajes? Pero no hay personajes, hay un rol, un campo, un desafío. Y la respuesta en la propia vida del "actor". Lo que resultará podrá ser a veces comparado a la psicoanálisis, en el sentido en que Freud dijo que Dostoievski era un gran psicoanalista. Pero sabemos muy bien que hay una diferen-



cia entre Freud y Dostoievski: son actividades humanas de dos campos diferentes.

15. ¿Cuáles son los resultados de eso que llamé un día la falsa mística del actor?

Todo lo que el actor cumple en ese estado supuesto extático es generalmente muy poco concreto. Y privado de todo orden, informe. El consagra la mayor parte de su tiempo a buscar estados psíquicos excepcionales, empuja sobre el pedal de las emociones. Cuando uno lo mira piensa en histéricos o en devotos.

16. ¿Qué es para mí el teatro-laboratorio?

Al inicio era un teatro. Luego un laboratorio. Y ahora es un lugar donde espero poder ser fiel a mí mismo. Es un lugar donde cuento con que cada uno de mis compañeros pueda ser fiel a sí mismo. Es un lugar donde el acto, el testimonio dado por un ser humano será concreto y carnal. Donde no se hace gimnasia artística, trucos. Donde nadie

sueña con dominar un gesto para "expresar" lo que sea. Donde se tienen ganas de ser descubierto, revelado, desnudo; verdadero de cuerpo y de sangre, con toda la naturaleza humana, con todo eso que ustedes pueden llamar como quieran: espíritu, alma, psique, memoria, etc. Pero siempre en forma palpable, también digo: carnalmente pues de forma palpable. Es el encuentro, el salir al paso del otro, el bajar las armas, la abolición del miedo de los unos frente a los otros, en toda ocasión. He aquí lo que querría que fuese el teatro laboratorio. E importa poco que se le llame laboratorio, importa poco si se continúa a llamarlo teatro. Un lugar tal, un sitio tal es indispensable. Si el teatro no existiera, hubiéramos encontrado otro pretexto.

17. Nuestra actitud respecto a la tradición polaca

Yo soy un producto de esta tradición. Mis compañeros son los productos de esta tradición. Pienso que en todo instante donde no nos mentimos a nosotros mismos, reencontramos el contacto con esta tradición. No vale la pena sin embargo buscar este contacto en forma consciente. La tradición actúa en forma real cuando es como el aire que respiramos —sin pensar. Si alguien debe forzarse, hacer esfuerzos compulsivos para aferrarse, aficharla con ostentación —eso quiere decir simplemente que no está viva en él. Ahora lo que no está vivo en nosotros no vale la pena de un acto, pues no será verdadero.

18. ¿Cómo ejercitar la concentración?

La concentración existe cuando no se busca. Cuando se está atrapado por lo que se debe hacer. ¿Cuando ustedes aman a alguien y le hacen el amor, piensan en concentrarse? Eso que se hace, hay que hacerlo hasta el fondo. Hay que darse entero, franqueando las barreras admitidas, de manera palpable, de veras. Entonces hay concentración. Cuando hay don, hay concentración.

19. Lo verdadero en la búsqueda del pleno

Si usted tiene la intención de hacer teatro, usted debería hacerse la pregunta: ¿El teatro les es indispensable para vivir? No en cuanto a teatro. No en cuanto a institución; sino en cuanto a grupo y lugar. Y en efecto, puede ser indispensable para vivir si uno busca en él un lugar donde no se miente con su cuerpo. Donde uno no se esconde, donde uno es como es, donde lo que hacemos es lo que es, sin buscar a parecer otra cosa, un lugar en suma donde no estemos divididos. Si nosotros cumplimos el acto todo entero, como en el verdadero amor, llega un momento en el que no podemos decir si actuamos conscientemente o inconscientemente. Cuando somos activos y perfectamente pasivos —al mismo tiempo. Cuando la presencia del otro se manifiesta por ella misma, sin que se la busque. Cuando toda separación desaparece entre el alma y el cuerpo. En ese momento podemos decir que no estamos divididos.

¿Qué es, esta plenitud? Comienza aquí: no ser tibio. Si queremos ilustrar algo, por ejemplo una concepción de antemano planteada, todo lo que haremos estará dividido en concepción y en acto, aún en el momento en que actuemos. Como en el amor cuando se practica algo así como gimnasia sexual: entonces uno es descuartizado entre la conciencia y el cuerpo que ejecuta las órdenes de la conciencia. Y de nuevo se vuelve a la separación entre alma y cuerpo, consciente e inconsciente, sexo e intelecto —se podrían multiplicar estas separaciones hasta el infinito. Pero lo que queda, en definitiva, es la experiencia de actuar solamente con una parte de nosotros mismos. Y aquel que actúa solamente con una parte de él mismo vive igualmente con solo una parte de su naturaleza. Su vida entonces es parcial. En el fondo los dos problemas: no esconderse y no estar dividido nunca han sido más que uno solo.

(Colombia, Verano 1970, Festival de América Latina. [Traducción: Fernando Montes]. Texto corregido por el autor.)
1973 Jerzy Grotowski

EL DIRECTOR COMO ESPECTADOR DE PROFESION

Jerzy Grotowski

se puede decir que el actor actúa y al mismo tiempo observa su cuerpo en acción, observa realmente su cuerpo y sus manos. Sucede como si encontrase de por sí: "esto funciona, esto no; esto es necesario repetirlo". Grandísimos acto-

res de este género en Italia serían aquellos que siguen la tradición de la Commedia dell'arte, actores capaces de hacer espectáculos individuales y al mismo tiempo involucrar a los espectadores, jugar con ellos, tenerlos en su

Quisiera hablarles sobre el trabajo del espectador de profesión; pero no para jugar con el título de esta reunión. Han pasado cerca de diecisiete años desde mi primera llegada a Escandinavia, cuando me preguntaron en la frontera mi oficio y respondí que era espectador de profesión, cosa que el funcionario anotó. Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión. Es un oficio muy preciso. ¿Por qué por ejemplo ciertos grandes actores son pésimos directores, en el sentido del trabajo con otros actores, no de la puesta en escena espectacular? Esto sucede porque la relación del actor con el espectador es muy particular. El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador. Existen ciertas formas muy sofisticadas del arte del actor donde se es al mismo tiempo actor y espectador. Así sucede por ejemplo en muchas formas del teatro oriental clásico. Un actor que haya llegado a una gran maestría en las formas de su arte (que ya posea por este motivo la entera precisión de todos los minúsculos elementos del arte) puede comenzar a cambiar los acentos del ritmo; inicia a desplazar estos acentos, a cambiar el orden de pequeños detalles, a hacerse sorpresas. Este entonces es un gran maestro del teatro oriental. En ese caso



poder. Solamente ellos, o al menos algunos que yo he observado, tienen esa capacidad, esa particularidad de hacer y al mismo tiempo de observar lo que hacen. Es como un doble juego, que frecuentemente es muy fascinante y requiere de una grandísima maestría.

Pero si vemos el teatro como normalmente es, el teatro convencional, el teatro de vanguardia, el teatro de grupo, aquí hay una gran diferencia entre el trabajo del actor y el del director. No quiero decir, evidentemente, que quienquiera que ejercite la profesión de director es capaz de ser de verdad un espectador de profesión. Pero el problema es éste. ¿Por qué he querido tocar este aspecto del todo artesanal del oficio? Como sabemos si se está en un campo de fútbol, no es necesario jugar rugby. Y nosotros estamos hoy en el mundo en una situación en la cual la gente tiene un tal sentimiento de la fragilidad de las cosas, que hacen esfuerzos desesperados por aceptar la realidad convencional. No se trata de estar de acuerdo con ellos en el hacer un trabajo convencional, sino de hablarles con un lenguaje que puedan comprender.

Entonces, desde mi punto de vista, digamos esto de alguien que hubiera vivido en la Grecia antigua y se encuentra hoy en la Grecia actual, no puede hablar a la gente en griego clásico; quiero decirles las mismas cosas, pero utilizando el griego moderno, aunque me digo que esta lengua es un griego igualmente arruinado como el italiano es un latín disgregado.

Quiero citarles ahora una vieja historia contada por Charles Duit. Este presentaba una especie de gran instructor, casi un gurú occidental, diciendo que sabía enseñar a la gente cómo levitar. Pero en efecto su verdadero objetivo era enseñarles a atravesar la calle durante la hora de punta. Era la "belle époque", un periodo lejanísimo, digamos todavía antes de los años Sesenta. En aquella época, para enseñarle a la gente a atravesar la calle durante la hora de punta, era necesario enseñarles la levitación. Si no, no hubieran querido trabajar con usted: "¿Pero qué enseña? A atravesar la calle, es ridículo..." En los nuevos tiempos, si quieren enseñar a alguien a levitar, deben trabajar con

él enseñándole cómo atravesar la calle durante la hora de punta.

Hoy hay una tal ruptura de cada confianza, un tal sentido de inseguridad, que se quieren aprender sólo las cosas que se pueden decir concretas y precisas. Ahora si yo digo a alguien: quiero enseñarte cómo caminar con la pierna izquierda de manera perfecta y eficiente, él se esforzará, trabajará conmigo, podrá hasta obtener una cierta trascendencia. Pero sólo porque piensa en trabajar sobre el movimiento de la pierna izquierda.

Por tanto, en este mundo nuevo es necesario hablar con un lenguaje técnico. Es el nuevo lenguaje. Por ese motivo he decidido hablarles de los detalles técnicos del oficio de observador. Estoy consciente que entre ustedes hay sobrevivientes de la "belle époque" de los años Sesenta o poco después: se mueven en su país como si fuesen dinosaurios; como seres de otros tiempos. De cualquier modo, pienso que aún para ustedes es muy importante saber que su conocimiento de dinosaurio, que en muchos casos es un conocimiento muy precioso, se puede transmitir sólo en un lenguaje técnico. No pueden hacerlo en un lenguaje filosófico, ideológico, social, y —osaría decir— ni siquiera en el lenguaje de las relaciones interhumanas. Pero en manera técnica pueden hacerlo. Esto significa que deben hacer esfuerzos para volverse dinosaurios extremadamente competentes en el sentido del oficio. En definitiva, el director que inicia su trabajo es casi siempre un gran diletante. Si es un actor, aún un actor notable, está amenazado por el peligro de aplicar su técnica específica de representación a los otros actores. Esto no es peligroso al interno de las formas teatrales clásicas, por ejemplo aquellas orientales, porque ahí no hay creación del personaje; se recibe el personaje como herencia. Pero en el teatro occidental como existe hoy, esto es muy peligroso.

El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: "yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador", en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta un técnico, porque en esto hay una técnica

precisa y compleja. Sólo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela, se aprende sólo con el trabajo.

Hay directores, por ejemplo, que toman un texto escrito, una pieza y construyen su concepción sobre cómo realizarla. Esto quiere decir que ellos construyen en su intelecto la imagen que debe ser realizada. En este caso, se trata siempre del teatro de un filólogo en suma de algo que en el mejor de los casos, llega a ser una especie de tratado sobre el asunto que sea, por ejemplo *Hamlet* como tragedia. Aquí hay un profundo malentendido porque, dado que hay miles de libros a propósito de *Hamlet* que dicen cuál es el verdadero *Hamlet*, no hay una sola concepción que pueda representar el *Hamlet* objetivo. En primer lugar entonces no se puede separar a *Hamlet* del actor que lo representará. ¿Pero cómo puede el director conocer realmente el potencial del actor? Puede saber cuáles han sido los sucesos de aquel actor en otros espectáculos. Entonces este tipo de director empuja al actor a repetir aquello que ha hecho en sus sucesos precedentes. En el cuadro de una estructura invertida de manera especulativa que el director considera como su concepción, éste piensa que tiene algo que imponer a los otros actores y a los espectadores. El sabe mejor que cualquier otro que cosa es *Hamlet*; no qué cosa es el *Hamlet* de aquel actor o el de él mismo, sino *Hamlet* en sí. Hará transmitir estas ideas reveladoras a los espectadores, si los espectadores comprenden estas ideas las aplicarán en la vida, y esto cambiará la sociedad...

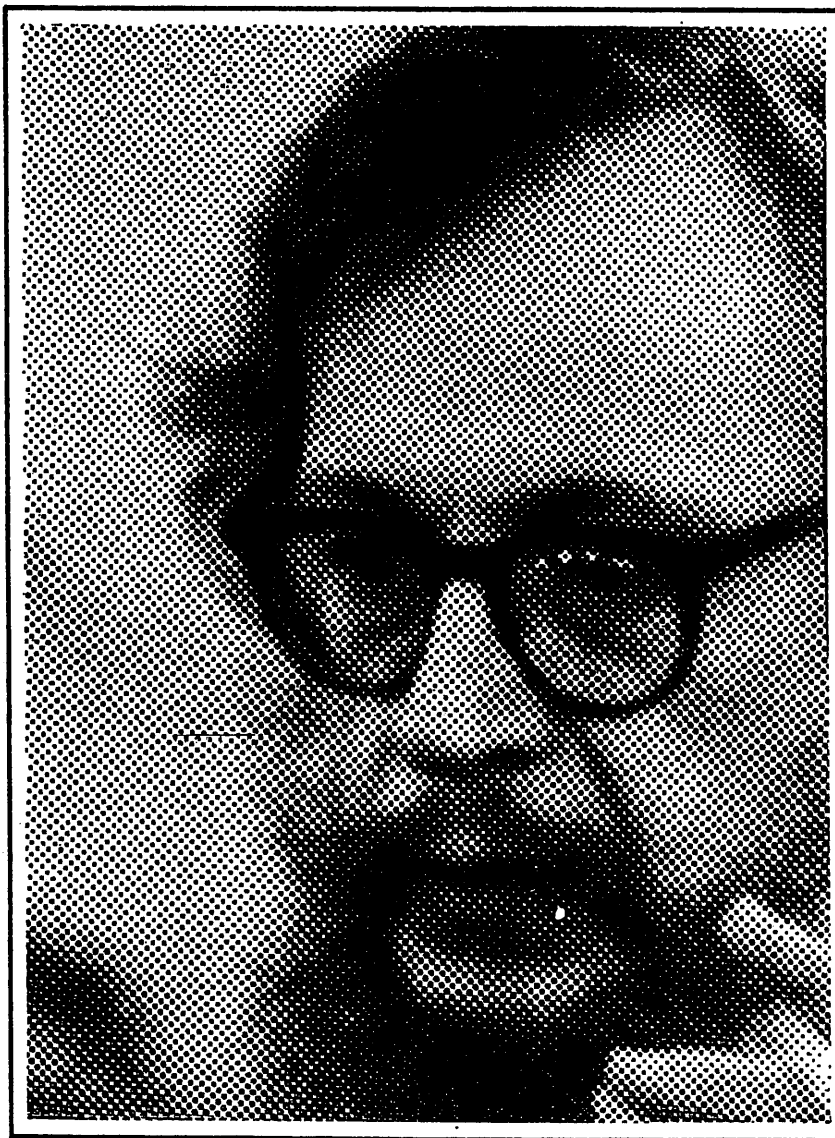
Pero el director puede acercarse al texto, aún al texto escrito, con la actitud de quien quiere ver cosas apasionantes que verdaderamente no quiere aburrirse ni durante los ensayos ni durante el espectáculo, que quiere ver verdaderamente algo excepcional, extraordinario. Ya cuando lee el texto, hay en él una especie de película interior sobre ciertas potencialidades, como el sueño de un espectáculo fascinante. Este sueño no es muy rico en detalles: alguna cosa se refiere a los actores que pueden jugar eventualmente ciertos roles; otra cosa al espacio donde se desarrollará el espectáculo; otra cosa a él mismo, a

tiene que perturbar: Porque me chocó?

contexto de su vida, a su necesidad de pagar sus cuentas. Y al mismo tiempo piensa en los espectadores que son como él, (pueden decir que no debería pensar en espectadores como él, que es una cosa muy egoísta. Sean egoístas. Para crear sean egoístas, hagan las cosas para sus espectadores, para la gente con la cual tienen relaciones profundas y *contra los otros!* . . .). Y también tiene la visión de cómo meter en una trampa a los espectadores que no ama.

Acerca de este propósito, me acuerdo de Swinarski, un gran director polaco, mientras preparaba un breve texto de Wyspianski. Era un periodo muy interesante. Todos pensaban que nosotros éramos adversarios, a causa de la competencia entre nosotros en Polonia y en el contexto internacional, mientras que éramos excelentes amigos. Teníamos, muchas veces al año, momentos estables para encontrarnos, y aquí hacíamos nuestro intercambio de informaciones. Yo le decía: "Conrad, se me han acercado estas y aquellas personas que me han dicho que tú eres un sucio puerco, lo que es justificable; pero desdichadamente con estas otras personas están preparando una acción en contra tuya, y he sido invitado a participar en esta acción." Y yo recibía de él regalos análogos. Nos encontrábamos en un apartamento que no era oficialmente suyo, y que él había rentado a gente que trabajaba en el exterior. En este departamento, aislado de todos para no ser molestado, trabajaba para preparar los bosquejos para sus montajes, y nosotros

discutíamos juntos detalles de nuestro trabajo. Entonces, en este breve texto de Wyspianski, había un momento en que una muchacha debía hacerse la señal de la cruz. Swinarski había hecho un diseño, pero me mostró también directamente el gesto: se levantó, se hizo la señal de la cruz pero metiendo con tal



motivo las manos sobre su sexo en vez que sobre el pecho y me dice "quiero hacerle esto a ellos". Yo estaba maravillado; ¿en quién habría pensado? En los espectadores que no amaba, y que tal vez son los espectadores demasiado santurrone (demasiado, no un poco. Un poco santurrón va muy bien).

Pienso que fue Jan Kott el que habló de los *Addii* de Mickiewicz realizado en el Teatr Laboratorium, diciendo que yo aplicaba a los espectadores la psicomaquia*, o sea la acción extremadamente sospechosa de atraerlos y de atacarlos, no en el sentido de tocarlos físicamente, sino atacando con una cierta discreción

los estereotipos que ellos amaban. Recuerden aquel fragmento de *Apocalypsis cum figuris* en el que el Inocente, que es fuertemente asociado con la figura de Cristo, tiene una escena de amor con María Magdalena. Hay entonces un momento de contacto, un modo de tocarse en una acción que si se recuerda que el Inocente se parece a Cristo, para ciertas personas resultó verdaderamente escandalosa. No es escandalosa para mí, justo porque tengo una gran estima por Cristo.

¿Cómo fue realizada aquella escena?

Sobre aquel juego de amor había sido impresa una forma secundaria: María Magdalena era un arco y de tal arco el Inocente tiraba flechas.

Estas flechas alusivas partían hacia Staszek, que era Juan, y estaba corriendo sobre el lugar. Corría como un ciervo, pero al mismo tiempo el rumor de sus pasos era el ritmo de un acto amoroso, de la vía hacia el

culmen de un acto amoroso. Y justo en el momento del culmen, la flecha partía.

Aquí tenemos muchos elementos: una acción casi naturalista de amor en-

*"Psico-maquia" como en la palabra "tauramaquia".

tre el Inocente y Magdalena, pero dentro el cuadro de una forma de arco y de flecha, con otro elemento que puede atraer la atención de los espectadores, o sea un ciervo que corre. Pero este ciervo que corre hace el rumor (el ritmo) del culmen de un acto de amor. . .

Antes de todo esto, lo que hice como espectador fue dispersar la atención de los otros espectadores. Me dije: "sería bello ver todo esto sin verlo. Y para ellos, los espectadores que llegan, es aún más importante, porque pueden ser sujeto a muchos malentendidos: pensar por ejemplo, que se trata de una cosa blasfema en un sentido completamente banal —no de aquella gran blasfemia que podría constituir el valor, sino de una pequeña blasfemia mezquina". Luego me dije: "es necesario que la acción fluctúe". Veo aquel momento de contacto y cuando me pregunto qué cosa hacen ya veo el arco. Ni siquiera estoy seguro de haber visto aquello que sucedía una fracción de segundo antes. Esto se repite, comienza a inquietarme, pero ahora ya veo al ciervo que corre. Como en el texto de Racine donde hay un acto erótico traspuesto en la historia de una caza al ciervo. ¡Pero no! Porque está aquel ritmo que me lanza de nuevo en una alusión casi naturalista. Pero cuando soy capturado por esta alusión, encuentro de nuevo el arco o la detención del ciervo, que es una forma muy esculpida y provoca así de improviso algo como un efecto estético.

Cuando veo esta escena, no puedo saber finalmente si ahí ha habido algún juego erótico o no. En el fondo de mí mismo, yo sé y cada uno sabe que se trata de una escena de amor entre el Inocente y la Mujer. Pero no es seguro que esta acción haya tenido lugar. Cambia todo el tiempo, fluctúa. Es algo semiconsciente que registra la escena.

Este es un caso especial y bastante raro, muy difícil de realizar, pero que de cualquier modo toca uno de los problemas esenciales del oficio del espectador, o sea del director que observa: el de tener la capacidad de guiar la atención; la propia y también la de los espectadores que llegarán. En el caso que he apenas descrito, se trataba en realidad de dispersar la atención de los espectadores. Aunque más frecuente-



mente el problema es de guiar, de concentrar la atención del espectador. Esto es difícil de comprender para muchos directores, sobre todo para aquellos que comienzan a ejercer el oficio.

Tal vez para comprender este problema sea necesario ver los documentales de un mismo espectáculo, uno hecho con una cámara inmóvil, el otro realizado de manera mucho más sofisticada con una cámara que tome los pormenores. Otra posibilidad sería asistir a un espectáculo teatral y ver des-

pués un buen documental sobre el mismo espectáculo, de verdad complejo y detallado. Cuando realizan un documental, el primer problema en el que se encuentran es aquel de la selección de los detalles. Pueden presentar la escena en campo largo, pero después deben tomar con la cámara una parte de la escena, uno o dos personajes o incluso un detalle simplísimo, una mano y una parte del cuerpo de un actor, que está en relación en la acción con una parte del cuerpo de otro actor, etc. Esto

significa que el espectador del documental dispone ya de un itinerario de la atención.

Cuidado: un itinerario de la atención. Mira aquí este campo largo, este detalle, este personaje, este fragmento del actor, este fragmento de uno y de otro actor, de nuevo este campo largo... Si no es así, el documental resulta completamente confuso. Esto por muchas razones, porque la pantalla es más plana y más pequeña que la realidad y porque la acción de las personas vivas es completamente diversa de aquella en imágenes. Cuando hacen un documental de un espectáculo, construyen por fuerza de cosas un itinerario de la atención del espectador. Pues tienen la misma obligación también cuando hacen un espectáculo, absolutamente la misma obligación. Aparte de los casos precisos, como aquella escena entre María Magdalena y el Inocente, donde había ciertamente un elemento de itinerario, pero destinado a *dispersar* la atención, deben ser muy conscientes a dónde quieren *dirigir* la atención del espectador durante la acción. Esto es un dominio del todo análogo al del prestidigitador que, para esconder la operación clave, guía todo el tiempo la atención del público.

Tomemos un ejemplo muy simple. En primer plano se encuentra una persona que dice una especie de introducción, da informaciones, pero no está ya verdaderamente en el espectáculo. Aunque es necesario que estas informaciones sean transmitidas a los espectadores. Y en segundo plano tenemos ya las acciones que comienzan. Entonces el director se dice: "sí, es una bella asociación —el actor/informador presenta aquí, y allá los otros actúan". Pero en realidad se equivoca. Cuando el espectador ve realmente la acción en segundo plano, no escucha más, no comprende más la información, al contrario, si está concentrado sobre el informador, no ve lo que sucede en segundo plano. Las soluciones posibles a este punto son muchas. Entre otras, ésta:

Lo que debe fijar la atención del espectador es la persona que da las informaciones. Y detrás hay una acción. Esta debe ser percibida, debe existir, pero no debe fijar la atención. Si para alcan-

zar este objetivo disminuyen la luz, es un fracaso total, porque todos querrán ver lo que sucede en la oscuridad. Entonces la acción debe ser extremadamente simple y repetitiva, sin sorpresas. Antes de que comience el actor que da las informaciones, o más bien cuando se haya presentado, porque el hecho de presentarse atrae como sea la atención, los otros actores en segundo plano comienzan esta acción más o menos repetitiva, sin sorpresas. Ella puede tener una composición formal y rítmica bastante desarrollada, pero monótona y simple. Por lo tanto, después de la primera frase, el informador se encuentra casi en suspenso, como si buscara recordar la continuación; y entonces los espectadores perciben que algo comienza allá en el fondo. Lo ven y en un segundo reconocen lo que sucede. Y así, cuando el informador recomienza, la atención de los espectadores retorna sobre él, y si se separa de él lo hará sólo por breves periodos, con el fin de controlar si en segundo plano hay siempre la misma acción repetitiva.

La otra solución es aquella de la alternancia. Esto significa que cuando la atención deba ser llevada sobre el informador, los actores en segundo plano deben estar empeñados en una acción tan sutil que sugiera que esperan en vez de que hacen algo. Después el informador se detiene y la acción recomienza en segundo plano. En un momento sucesivo, en segundo plano, la acción no se detiene propiamente, pero es como si el movimiento llegase a un reposo. En este punto de nuevo recomienza el informador...

Así funciona bien. Es una pena que sea banal. ¿Por qué es banal? Si el director mira lo que ha hecho durante los ensayos, si es verdaderamente un director que ama ser testigo de cosas fascinantes, se dice: "sí, es claro, pero no hay revelación en esto". ¿Por qué no hay revelación? Porque no hay misterio, no hay secreto. El problema no es el de inventar algo misterioso; porque si se lo inventa, se trata simplemente de cosas estúpidamente extravagantes; pero hay todo un "iter mundus" entre ver lo que hay y no verlo. Así, por ejemplo, en vez de yuxtaponer simplemente las secuencias, éstas se podrían yuxtaponer par-

cialmente. Esto quiere decir que el informador tiene aún la iniciativa pero ya en segundo plano emerge alguna cosa. La acción en segundo plano se está desarrollando todavía, pero ya el informador recomienza a hablar y etc. La atención del espectador está dividida, ve sin ver y escucha sin escuchar. Esto es completamente diverso de la primera y la segunda versión.

Naturalmente no estoy diciendo que ésta sea la única solución, hay miles. Les digo solamente que el itinerario de la atención del espectador pertenece a nuestro oficio. Si uno es director y trabaja con los actores, debe tener una cámara invisible que filma siempre, dirige siempre la atención del espectador hacia algo. En ciertos casos, como el prestidigitador, para desviar la atención del espectador, y en otros casos al contrario para concentrarla.

En otro caso el director dirige la atención del espectador para hacerla saltar. En un punto hay una acción muy precisa de dos actores. En otro, en cierto momento, se enciende una luz. La atención salta allá, hacia la luz. Inmediatamente ésta regresa aquí, pero el espacio está vacío, o bien acontece una cosa completamente diversa, o bien es la misma acción pero treinta años más tarde...

Este es uno de los modos del montaje que por desgracia es completamente desconocido en el trabajo del director: el montaje a través del itinerario de la atención. Pero también el montaje de secuencias a la manera del cine, como lo planteó Eisenstein, en realidad se puede ver en teatro sólo si el director es competente. El principio es éste. Han elaborado acciones precisas con los actores, y en cierto momento ustedes cortan un pedazo de la primera acción y la meten en conexión con el fragmento de otra acción. Así obtienen un montaje de secuencias, con todas las leyes que actúan según Eisenstein.

Eso es importante sobre todo cuando se quiere pasar de la improvisación al espectáculo. Inmediatamente se encuentra el primer obstáculo: saber fijar la improvisación. Este es un tema muy vasto para poderlo presentar aquí. De todos modos es necesario saber tomar nota del cuerpo durante la improvisa-

ción. Cuando digo cuerpo, hablo también de la voz, la entonación, el canto, todas las acciones que el actor cumple. Entonces también el alma y el espíritu, todo. Pero dado que el alma es suya, si yo trabajo con ustedes, para mí ella es como humo, no puedo esculpirlos por dentro. Nunca podré saber verdaderamente qué cosa sea, su alma; en cuanto a su espíritu, sólo puedo suponer, en ciertos casos individuales, que exista. Así debo concentrarme sobre las cosas que se pueden fijar físicamente, pero con gran exactitud, sin perder alguna de las motivaciones que tiene el actor. Y por lo tanto sin perder el alma ni tampoco el espíritu, si están en su puesto.

Por consiguiente en primer lugar es necesario fijar la improvisación. Pero si se trabaja con la improvisación para hacer un espectáculo, esto dura frecuentemente años. Y el material fijado puede durar veinte o cuarenta horas. Y así deben pasar por el montaje: cortar, cortar, cortar. Y frecuentemente, de manera absolutamente consciente, efectúan conexiones paradójicas como en el montaje cinematográfico "noble". Y aquí se presenta de nuevo un problema, porque no se trata de una película, que pueden simplemente cortar cuanto quieran sobre la moviola. Están obligados a cortar fragmentos de la actuación de los actores, pero de manera tal que éstos no pierdan las motivaciones, el flujo interior de tales secuencias.

Hay muchas subtécnicas para hacerlo. Por ejemplo, tienen un fragmento que pertenece a una secuencia de improvisación que tiene de por sí un inicio y un final. Pero ustedes necesitan sólo un pequeño pedazo de algún lugar en medio de ésta. Entonces, recomendando muchas veces la secuencia que precede al fragmento que quieren cortar, la transforman con los actores en una preparación.

En concreto: en la secuencia que no es necesaria, el actor hace un discurso lleno de sentimiento a su hijo por todas las tonterías que éste ha cometido. Durante esta secuencia él se levanta, se mueve, golpea el puño sobre la mesa, sacude las manos, etc. Entonces ustedes le dicen que haga las mismas cosas casi sin moverse, buscando sólo a comenzar dentro del cuerpo los pequeños impul-

sos hacia estos movimientos. Así, por ejemplo, en lugar de golpear el puño sobre la mesa, les hace ver solamente un pequeño impulso de la espalda. El actor comienza estos pequeños impulsos, pero casi sin moverse. Si en esta secuencia decía algo, el actor al inicio cumple estos pequeños impulsos dejando fluir el texto. Después comienza a decir estas frases en la mente, sin pronunciar las palabras, en su cabeza, y cuando llega a aquel fragmento que necesita realizar, lo hace en plena acción. Tal preparación, en verdad casi estática, diría caracterizada por una retención de los impulsos, o de impulsos contenidos, no lo pondrá del todo en una posición difícil para comenzar. Al contrario, será como una catapulta que lo lanza. La paradoja es que, una vez terminado aquel fragmento, deberá terminar, siempre con impulsos contenidos, el resto de la secuencia que no será utilizado. Porque si la primera vez se lo detiene al final del fragmento necesario para el montaje, lo hará bien. Pero la segunda vez ya sabrá que no existe lo que sigue, y todo el fragmento cambiará de perspectiva. Si yo sé que después de haberme movido en una cierta manera corro, me muevo en relación al hecho de que debo correr después. Pero si sé que después no debo correr más, la perspectiva cambia y altera también el primer movimiento. Pero esta es solamente una de las subtécnicas útiles para quitar un pedazo de improvisación.

Para meter después este fragmento en conexión con otro sin perder el impulso vital; es necesaria una técnica especial, que es ya rara en el teatro, aunque ésta sea un montaje de un nivel muy elemental: el montaje de las secuencias. Pero hay otro montaje que es verdaderamente sofisticado. Es aquel que pasa únicamente por el itinerario de la atención. Volvamos al ejemplo que les he dado precedentemente. Recuerdo haber realizado de modo bastante similar el final de *Sakuntala* al Teatr Laboratorium en Opole. La acción representa a una pareja de enamorados. Estos serán mostrados, cuando toda la historia ha obtenido su bella solución, como personas ya viejas; ya no existe la fascinación de la juventud, ya no hay aquella energía, como cuando Eros los transportaba.

Todo está muy viejo. Es la misma acción, la pareja de enamorados; están en la misma posición y dicen el mismo fragmento de texto, pero ya con una voz de ancianos. Nosotros podemos realizar esto muy simplemente según el montaje número uno. O sea la acción de la pareja se detiene, en una cierta posición, y ellos comienzan la acción de los viejos cambiando el cuerpo, el semblante, la voz, pero conservando la posición inicial. Para mí este montaje número uno jamás podría andar bien, sería banal.

Supongamos que ellos están en cambio en la mitad de su acción, y que una luz aparezca del otro lado. Debe haber una razón natural para esto, y absolutamente no cualquier cosa que tenga un efecto absurdo. Digamos por ejemplo que alguien enciende una lámpara de petróleo: basta esto. Hay aquel fuego que tiene una fuerza de atracción. Se mira la luz pero escuchando aún el diálogo que continúa. Sí, se reconoce que es simplemente una lámpara. Se mira de nuevo al otro lado, pero ahora hay dos viejos terminando la misma frase que ya había sido dicha a mitad cuando había aparecido la luz. Es como en los relatos populares. Una joven salió de casa y se perdió en el bosque, encontró una bruja, ha sido devuelta a casa. Entra y no hay nadie que la reconozca. Hay otra gente, ella los interroga, pronuncia el nombre de su padre y de su madre, pero ninguno sabe nada. Entonces habla de su hermano, de su hermana, y al escuchar esos nombres alguien dice: «¡Ah, sí! Vivían aquí hace cincuenta años». Ven, es así; en el breve momento en que el espectador distrajo su atención, pasaron cuarenta años en la acción. Este es el montaje número dos. Hacer el montaje por itinerario de la atención es maestría de la escena.

Los directores no son todos instructores de actores. Se puede ser grandísimos directores, perfectamente conocedores de la puesta en escena, sin saber, por ejemplo, enseñar a un actor la técnica de la voz —porque por ejemplo no se está para nada interesado en esto. Era el caso, por ejemplo, de Swinarski. El sabía obrar estupendamente con los actores a nivel psicológico y sobre aquel del imaginario; sabía entre la

zar un complot con cada uno de los actores durante los ensayos. Sin embargo jamás buscó proponer cierto tipo de entrenamiento, de ejercicios, de desarrollo vocal; no era su oficio. Pero como espectador de profesión, era genial. Y es de este aspecto que estoy hablando, no de las metodologías de formación de actores.

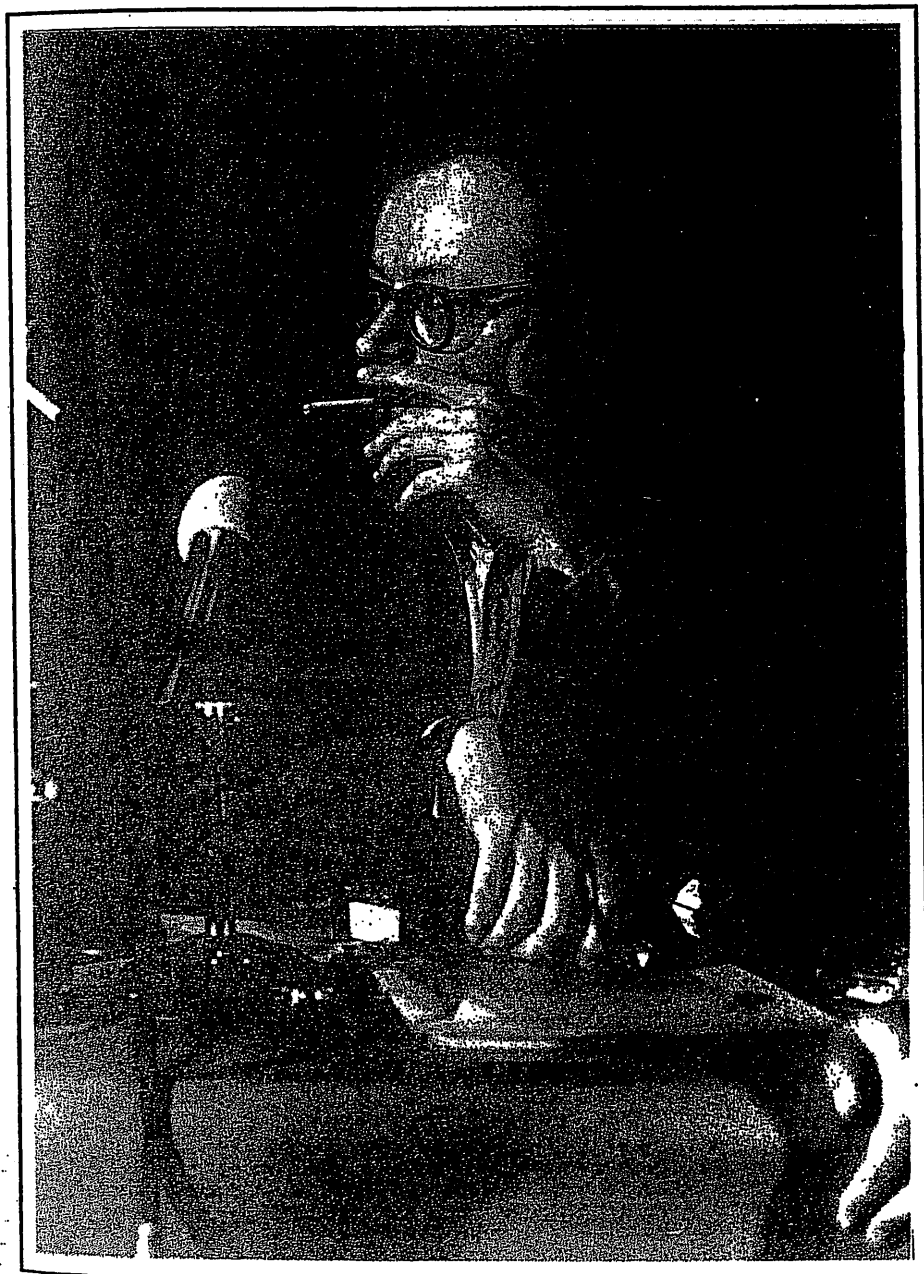
El director tiene una primera visión del espectáculo cuando lee el texto, dado que quiere ser un espectador fas-

cinado. Pero esto es también un asunto entre él y sus hermanos espectadores, y sus enemigos espectadores. (Como Swinarski que hizo muchas cosas para sus amigos espectadores y también —por ejemplo con aquella su terrible “señal de la cruz”— para sus enemigos espectadores, y para mí, como me lo dijo.)

Entonces el director debe sacar de esta visión aún confusa, que no es la concepción sino el sueño de un espectácu-

lo, ciertos primeros planos de trabajo. Necesariamente debe traducir esto en términos precisos: ¿cuáles actores? ¿cuáles espacios? Debe tener un proyecto. Es inevitable. Si es muy estúpido, después se atenderá a su proyecto. El proyecto es necesario para hacer arrancar el trabajo; pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles.

A este propósito abro un paréntesis. En el teatro tradicional el espacio de los actores está bien equipado, pero jamás la escena. Sobre la escena pueden existir máquinas, pero sólo porque sirven al público. Pero por lo demás los actores trabajan en condiciones lamentables, y hasta sin los objetos que deben utilizar. Sólo al final, en el ensayo general, reciben los objetos: esto es completamente idiota. Si reciben los objetos a partir del primer proyecto del director, todo será diverso. Tomemos un ejemplo: una mesa —ahora pienso a la mesa del *Doctor Fausto* de Marlowe que montamos cuando todavía estábamos en Opole. Todos los espectadores estaban colocados detrás de dos largas mesas. Era la última cena de Fausto, donde él presenta los sucesos de su vida como los platos de un banquete, antes de caer entre las manos de aquel señor que ahora gobierna la tierra. Entonces está la mesa. Yo miro la mesa, observo al monje encapuchado que le pide a Fausto su confesión. No hay un confesionario, pero al final siento, a causa de mi educación y contexto, que una verdadera confesión se hace en un confesionario, si no, es un poco fallida. No tenemos un confesionario, pero podemos colocar de aquel modo la mesa, ponerla vertical. El monje está de un lado y Fausto habla del otro. Entonces la mesa se vuelve un confesionario, como en otro momento se vuelve una nave, un sendero en el bosque, o también otras cosas. Esto no se puede inventar antes. Se ven los objetos y estos comienzan a presentarse. Recuerdan tal vez a Iben Rasmussen en *Cenizas de Brecht*, en acción con las tijeras, que se convierten en una señal de alarma.



La misma cosa vale para el vestuario. Si se cambian un poco éstos se vuelven completamente otra cosa. De esta manera, esta transformación de los objetos o de las funciones de los objetos es un elemento muy importante del trabajo. Son las cosas que aparecen y que modifican el proyecto inicial. Evidentemente sin embargo aquello que más altera el proyecto inicial es lo que emerge de los actores. Pero las dos cosas van juntas.

El espectador profesional mira; pero ¿cómo puede intervenir? Hay una confesión y ningún confesionario, y con las cosas que hay, se cambia. Hay una indumentaria privada que resulta una túnica de monje, sólo porque se cambia un poco alguna cosa. Porque yo, como espectador profesional, veo algo, y encuentro plano lo que sucede, no me encanta, en el sentido mágico del término. ¿Qué puedo cambiar? ¿O probar? ¿Cómo puedo empujar al actor? Entonces el proyecto inicial comienza a evolucionar, a evolucionar... y finalmente la cosa va muy lejos con respecto a aquel proyecto, y comienza a perderse.

Entonces se mira. Si se tiene la impresión de que ya está terminado, que ya está en un estado en el que es necesario invitar a la concurrencia rápidamente, o sea a los otros espectadores, en ese caso no es necesario hacerse problemas porque el material es móvil, como la pasta del pan que comienza a subir. Porque a este punto es necesario comenzar el montaje. Y para montar, es necesario pensar de manera muy disciplinada. Hacer el primer montaje, hacer la selección de los cortes, de lo cual depende si el proyecto que nacerá será coherente, o si se perderá del todo. Y para poder aplicar entonces el segundo montaje, aquel del itinerario de la atención, es necesario estar ya completamente listo con el primero, y es necesario saber que va completamente bien —pero no hasta el fondo. Ahora es necesario hacer la cosa verdadera. Finalmente tenemos el material, no estamos más en la oscuridad, ahora el problema es hacer la cosa verdadera. Ahora, el mínimo pequeño impulso que se sigue se vuelve importante. Si una persona tiene un impulso, y otra tiene otro, ¿có-

mo funciona el itinerario de la atención? Estamos frente a la obligación del dominio perfecto.

¿Y si no se está aún listos para la llegada de la concurrencia? Entonces el director debe mirar de nuevo el material que le pasa delante y decirse: es como una alusión a una cosa posible que aún no ha llegado. Es como si toda esta acción fuese una pantalla que es necesario quitar para ver la verdadera acción. Y entonces comienza de nuevo a meterse sobre esta vía del sueño despierto y consciente, y con todo este material aún otra vez, inicia un proyecto. ¿Cómo podría ser? Tal vez... tal vez...

Para hablar de los diversos elementos del oficio habría necesidad de una enorme cantidad de tiempo; pero para terminar quiero decirles ahora una cosa que ustedes pueden no creer del todo, pero que sin embargo es absolutamente verdadera. En todos los periodos de mi trabajo en el Teatro del Espectáculo, en el Teatro de la Participación y en el Teatro de las Fuentes, en todo mi trabajo, las cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.

Tal vez esto sea más fácil de explicar con un ejemplo traído del Teatro del Espectáculo. Se trabaja como director con algún actor. Se busca una vez, dos veces cierto fragmento: funciona, no funciona... Entonces nos decimos que es necesario comenzar otra vez, y otra vez, y otra vez. Lo que es necesario es la paciencia. Es importantísimo el modo en el cual el director mira y escucha. Muy frecuentemente el director ama disturbar al actor cortándolo a la mitad de su acción. Antes de que el actor pueda cumplir algo hasta el fondo, se le ha cortado ya. ¿Por qué el director corta? Porque el actor no hace aquello que él se imagina. Pero así puede solamente matar las posibilidades del actor.

Recuerdo el periodo de trabajo sobre *Samuel Zborowski*, una pieza que ha evolucionado a través de muchas encarnaciones hasta *Apocalypsis cum figuris*. Fue un trabajo muy preciso y muy largo que duró tres años. Yo me quedé más de cinco meses sentado mirando a mis colegas sin pronunciar una palabra. Pero ellos sentían muy bien cómo los mi-

raba. Comprendían que los miraba porque esperaba de cada uno de ellos su máximo y no quería ver las cosas que ya sabían hacer. Y entonces no valía la pena decir: no estamos aún. Era mejor no decir nada y estar para mirar. Hasta el momento en que *La Cosa* llega. Evidentemente entonces había llegado. Estaba con nosotros un joven investigador del CNRS de París que estaba escribiendo una tesis a propósito de *El príncipe constante*, del cual había visto solamente el espectáculo y que en aquel momento asistía a los ensayos del nuevo trabajo. Casi en el momento en que después de cinco meses mi silencio habría terminado, aquel joven investigador, un tipo muy simpático e inteligente, debía regresar a Francia. Entonces me lleva aparte y me dice: "Excúseme ¿podría decirme cómo hace usted en definitiva su dirección?" Lo miré y le respondí: "Mirando". Y él me replicó: "Pero usted no hace nada". Entonces yo le respondí: "Sí, pero espero a que el espectáculo se haga". El partió, y después de algún tiempo regresó a Polonia a visitarnos y asistir *Apocalypsis cum figuris*. Me preguntó después: "Pero usted ¿cuándo hizo este espectáculo?" "Usted estaba presente durante los ensayos". Y él me repitió: "Pero usted no hizo nada". "Se lo he dicho ya, aguardo a que el espectáculo se haga".

Durante los ensayos yo espero, no corto, no explico nunca cómo quisiera ver la acción. Las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder. Deben impulsar. El problema no es explicar de manera teórica o descriptiva, porque cada uno de nosotros se ve de modo diverso a como es visto desde el exterior (de la misma manera que nosotros no reconocemos nuestra voz registrada en una grabadora). Así es necesaria otra capacidad de lanzar observaciones: las observaciones que empujan. Por ejemplo miro una nueva secuencia que los actores ensayan, y descubro que ellos hacen algo que no tiene ninguna relación con el proyecto de espectáculo. Así miro y me digo que es formidable! Hay sin embargo una pequeña voz en alguna parte dentro de mí que dice: "Pero mira, no te puede servir. No tiene ninguna relación con aquello que hacen. Sí, sí, es extraordinario, pero está

completamente fuera de aquello que hacen". Entonces yo le digo a aquella pequeña voz: "¡Cállate! Quiero ver esta cosa hasta el final".

Es de aquí que las cosas emergen de verdad; en esto es que nuestro trabajo se desenvuelve siempre *hic et nunc*, a cada momento de los ensayos. Y ahí

está el valor. Si hoy, viernes, a tal hora, el milagro de los actores emerge, si *eso* emerge, entonces yo soy el espectador y miro, estoy fascinado. El problema no es absolutamente si servirá para algo o no. Hoy *eso* existe y esto es lo importante. ¿Qué cosa sucederá después? Tal vez será olvidado. Será olvidado pero las

huellas quedarán en nosotros. ¿No hemos trabajado así en verdad, en el sentido del arte y la vida? Tal vez esto cambiará toda la perspectiva del espectáculo, aunque tal vez en sentido indirecto. Así es como ha sucedido con *Apocalypsis cum figuris*, cuando un día, mientras todavía trabajábamos sobre

Samuel Zborowski, Antek comenzó a hacer algo que estaba completamente fuera del contexto. Y yo he querido solamente, con toda la fascinación que sentía por lo que estaba sucediendo, resolver la cuestión: ¿pero qué cosa está haciendo?... ¡Cierto es el popel El cura ortodoxo, ¡y para más, ruso! Así me llegó el "Gran Inquisidor" como un padre ruso, mientras aún no existían ni el Inocente, ni Cristo. Entonces Antek, empujado por mí, puso en pie un "complot", y comenzó a manipular a sus colegas para que uno de ellos fuese puesto en la situación del Salvador. Entonces cambió todo.

En otros casos se descubre que *eso* encuentra lugar en el espectáculo, que también se tenía previsto. Pero poco importa si encuentra lugar o no, porque aquello ha sido el momento de tocar el verdadero secreto del juego. Se ha presentado la más alta noción de creatividad de nuestro oficio. Y esto no queda jamás sin resultado, aún si no es mi problema saber exactamente cómo. Así es el *hic et nunc* en nuestro campo. Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquel día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones.

(Revista italiana de cultura teatral, 1985. Traducción: Farahilda Sevilla con la colaboración de Fernando Montes. Texto corregido por el autor.) © 1985 Jerzy Grotowski.



Acompañado de Eugenio Barba.

EL MONTAJE EN EL TRABAJO DEL DIRECTOR

Jerzy Grotowski

Quiero primero referirme a los orígenes del teatro. Se dice normalmente que el teatro apareció a causa de la transformación del ritual y a propósito de esto Brecht hizo una anotación muy inteligente, dijo que aun si el teatro surgió del ritual, se volvió el teatro porque cesó de ser el ritual.

Pienso que la definición en la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta; quiero decir que el teatro apareció *después* del ritual. Pienso que la raíz decisiva haya sido más bien la «story telling» (el arte del cuentista); en las viejas culturas había un cuentista que contaba un cuento: mítico, religioso, histórico, etc.

Otra raíz del teatro fue el juego, en el sentido, entre otros, de juego infantil; como instinto lúdico fue muy fuerte y propició que aparecieran otras formas de divertimento con elementos de acrobacia, máscaras, y vestuarios insólitos, todas con reglas muy exactas, como los «games» (juegos); es sobre esta línea, por ejemplo, que apareció el carnaval. La otra línea, también emparentada con el juego fue el *match*: encuentro deportivo, o simulación de combate; todas estas fueron las raíces del teatro. Después está la cuestión de qué tipo de teatro.

Si nosotros observamos el teatro sólo en el límite de una sola cultura, diga-

mos la llamada cultura occidental de inmediato pensamos en una pieza escrita y en una escenografía que es presentada a los espectadores sobre un palco escénico; los diálogos son escritos y los actores encuentran cómo moverse y comportarse cuando pronuncian las palabras; sí, esto es un teatro banal. . . , pero es el teatro! Y es válido en la cultura occidental. En esta cultura existe un director que hace la composición del espectáculo, mientras en las culturas orientales no existe; en el teatro clásico chino o en el Kathakali hindú, se repite de generación en generación la misma estructura del texto, de las palabras, de

ciertos espectadores llegaban para ver a ver trabajar en el mismo espectáculo, en el mismo papel, un día al hijo otro día al padre, para hacer la comparación. El padre y el hijo conservaban todos los elementos de la actuación de manera tan idéntica que para mí era casi imposible de distinguir cuál era el padre y cuál el hijo, no veía la verdadera diferencia, pero los espectadores me instruyeron que el padre era mejor porque cuando hacía un salto mortal no sudaba en los sobacos; esta era una anotación muy competente. El padre había asimilado a tal punto los elementos de su papel que los realizaba sin e-

“Pienso que la definición en la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta; quiero decir que el teatro apareció *después* del ritual.

Pienso que la raíz decisiva haya sido más bien la «story telling» (el arte del cuentista).”

cada «gesto», cada elemento del movimiento, cada entonación; todo esto es transmitido de una generación a otra y todo esto es muy simbólico, ya que implica que el espectador deba conocer el sistema de los signos para comprender el espectáculo, deba saber por ejemplo, que un determinado movimiento significa cabalgar; a menudo el espectador conoce también el contenido del espectáculo. Llega para ver cómo los actores se las arreglan con la actuación que han heredado de las otras generaciones y esto de un modo del todo literal. Cuando estuve en China, en el '62, antes de la Revolución cultural, existía aún un verdadero e impecable teatro clásico chino: la Opera de Pekín, y entonces

menor esfuerzo; y observen bien, viejo era mejor que el joven —según un modo de ver las cosas muy oriental. No se trataba de admirar la fuerza física bruta, sino solamente la fuerza física re-elaborada, transformada. No se admiraba el fenómeno biológico, se admiraba el fenómeno cultural del trabajo. Quiero decir que el viejo padre hab resuelto el problema de la resistencia de su cuerpo luego de decenios y decenios de trabajo. En el teatro clásico chino, como en la mayor parte de los teatros clásicos orientales, no existe la puesta en escena creada por un artista moderno; existe una herencia realizada con la maestría de la repetición; es muy diverso del teatro occidental. Los text-

del teatro clásico chino, pueden ser del todo incomprensibles, por ejemplo en Pekín utilizaban una lengua en desuso. Los espectadores no podían comprenderla, porque esta lengua se pronunciaba de manera muy compleja en la estructura sonora, de tal modo que tal vez era imposible comprender las palabras aun conociendo la vieja lengua. A un lado de la escena había una especie de pantalla de tela donde se proyectaban los subtítulos del texto como en el cine.

Y eso no es todo, hay aún otra diferencia. En el teatro clásico oriental es posible que sean diversas las personas que pronuncian o cantan el texto y diversas aquellas que actúan físicamente en escena. Imagínense *Hamlet*, donde hay dos Hamlets, uno que canta y otro que se mueve. Sin embargo nadie dudaría en decir: "¡Esto no es teatro!" Es sólo otra forma.

La gente ahora va a Africa, por ejemplo a la región de los dahomeyanos y cuando regresan dicen haber visto el teatro tradicional; cuando se les pregunta más concretamente qué cosa han visto, hablan de una especie de vudú regional, de un ritual que es representado para los turistas. En verdad es un ritual degradado y transformado en espectáculo; sin embargo, los elementos del ritual son aún mantenidos, entonces hay una liturgia que es fiel a la tradición, sólo que esta liturgia ya no sirve a "lo divino" sino a los turistas.

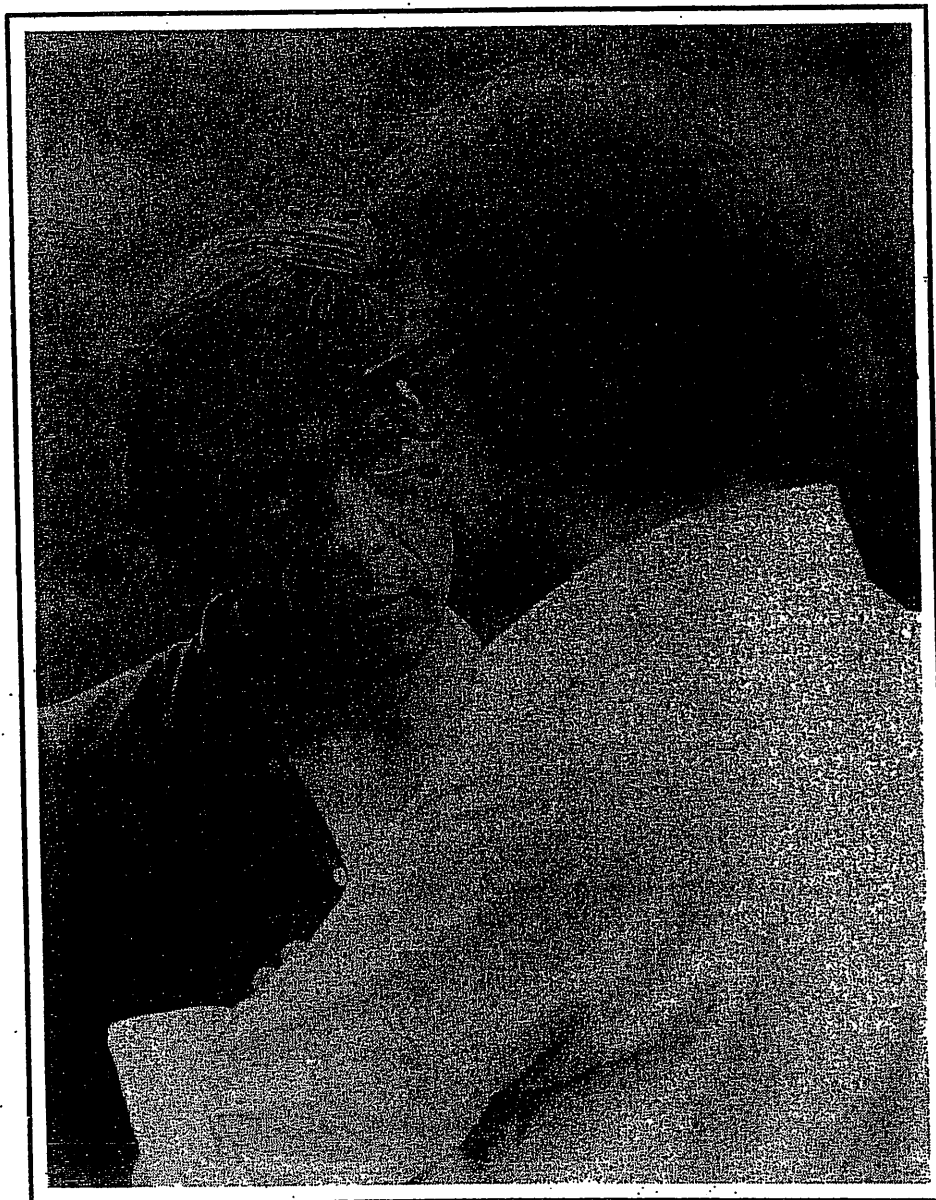
Aquí está la diferencia entre ritual y teatro:

Cuando el ritual "está hecho a la faz de lo divino", es ritual; cuando en cambio "está hecho a la faz de los espectadores" es teatro. Es una definición chapucera, pero la cuestión es muy importante. Ahora, a partir de este punto, comenzaré mi análisis.

Podremos analizar todo esto en el lenguaje de las técnicas artísticas. "¿Cuál es la diferencia entre ritual y espectáculo?" La diferencia está en el lugar del montaje, y cuando digo lugar me pregunto: "¿está en la percepción de los espectadores o está en los actores?" Cuando el lugar del montaje está en los actores eso es el ritual; cuando el lugar del montaje está en la percepción de los espectadores eso es el espec-

táculo. Quiero darles un ejemplo del montaje que fue colocado adrede en la percepción de los espectadores: *El príncipe constante* del Teatr Laboratorium. Es la historia de un mártir que ha sido prisionero por los musulmanes; es torturado y martirizado, pero resiste, de manera impecable. Finalmente muere como un santo. En nuestro espectáculo fue evidente para el espectador que era un mártir (además se le asociaba con el personaje de Cristo), quien frente a las fuerzas de la tiranía, resiste pasivamente; sí, esto era para el espectador, pero

¿cómo fue posible? La asociación con Cristo se debió a un paño, una tela blanca sobre el cuerpo desnudo y a las alusiones casi iconográficas. Entre los persegutores había una mujer que tomaba el cuerpo del Príncipe a la manera de la *Piedad*. Sin embargo, toda la historia se desarrollaba del mismo modo que lo proponía la trama de Calderón, con los textos, los elementos visuales y hasta las alusiones acústicas (como cierto tipo de sonoridad a través de palabras cantadas). Y todo esto creó un efecto en la percepción del espectador;



Con su actor de cabecera: Ryszard Cieslak.

para él fue la historia de un mártir. Pero no fue así para los actores; para éstos las acciones fueron muy diversas. El actor que desempeñaba el papel del Príncipe constante, Ryszard Cieslak, jamás trabajó sobre el sufrimiento; aquello sobre lo que trabajó fueron las asociaciones del tiempo de su adolescencia, y más que asociaciones, fueron las acciones, el flujo de impulsos en el cuerpo, impulsos ligados a un recuerdo amoroso. De ningún modo fue tocado el problema del sufrimiento, las asociaciones del actor fueron tales que lo condujeron a un proceso orgánico extremadamente puro; en el contexto de las palabras pronunciadas en la puesta en escena dió como resultado la historia del santo. Había una cosa en común entre los dos fenómenos: la confesión (a través de la sinceridad corporal del actor) y así, la ofrenda.

Desde otro punto de vista, aquello que vieron los espectadores y aquello que hizo en efecto el actor fue diverso. El espectador sintió una sinceridad, una realidad de la vida del actor, pero asociaba todo esto con las palabras pronunciadas, los elementos visuales y todo el resto; esto quiere decir que el montaje del espectáculo se había hecho en la percepción de los espectadores. Todos estos elementos: el proceso de la vida del actor, las secuencias de las palabras pronunciadas, los elementos visuales, las acciones, los movimientos, los cantos de los otros personajes, la interacción entre el Príncipe y sus verdugos, todo esto junto dió un sistema muy preciso de signos interpretativos que crearon el montaje en la percepción de los espectadores. Así apareció para el espectador la historia del Príncipe constante; es decir, el montaje de la historia, o mejor aún: el montaje de una interpretación de aquello que sucedía: en la percepción de los espectadores.

¿Por qué para muchos espectadores aparecía la misma historia, los mismos eventos? Porque el trabajo de dirección, de puesta en escena tenía la orientación profesional. El director que dispone del oficio sabe que debe preparar los elementos de la acción, que debe hacer el montaje en la percepción de los espectadores; quiero decir que es un trabajo premeditado. Cada elemento

debe atacar la percepción de los espectadores. En apariencia el espectáculo está sobre la escena, aunque en realidad se desarrolla en la percepción del espectador; está sobre la escena aquello que sucede, está el itinerario para el espectador, en los cuales cada actor tiene sus motivaciones. El hecho fue que el espectador vivió, a través de los personajes y la historia, el montaje propuesto. Y esto es el fundamento de la puesta en escena.

No se puede ser un verdadero director si no se sabe esto.

Bien, ahora tomemos el ritual. En numerosas formas de ritual tradicional existe una estructura muy precisa que se adapta siempre a las personas, pero que de todas maneras es conservada. Por ejemplo, si se trata de un ritual con un fenómeno de "visitación", de "pose-

“En un ritual de calidad hay maestría y no existe diletantismo, sino un verdadero conocimiento técnico de cómo se hace.”

sión”, como el vudú en Haití o el de África, en donde entre los actuantes del ritual será visitado aquel que esté más o menos abierto; digo más o menos, porque en realidad hay como un profesional de la posesión (y también otras especializaciones): ¿quién es poseído y por cual “fuerza”? Sí, es inconsciente, pero se sabe también que es espontáneo y también preparado o hasta manipulado (pero al final, desde el punto de vista de estructura es una materia abierta). Si se tiene una educación moderna, se dirá: “no, no es una «fuerza», es un arquetipo”; estoy de acuerdo con cada lenguaje, cualquier terminología me va bien. La “fuerza” se manifiesta en el cuerpo del actuante y el modo en que se comporta es siempre el mismo: el modo de comportarse, de comunicar, de reaccionar, de utilizar una voz precisa, un ritmo, las posiciones del cuer-

po, etc. Es mucho más preciso que en los personajes de teatro. Hay elementos que están abiertos pero hay elementos muy estructurados y tradicionales. Si ven un ritual de este tipo y no saben nada y después cuentan que han participado en “un verdadero ritual negro, que no era para los turistas”, entonces contarán cualquier cosa muy fragmentaria. Como en el caso de la Macumba, “que había una señora con una gran espada —contestarían—, que luego ha tirado la espada al aire, probablemente era un duelo. Después había una vieja señora gorda que bailaba como una loca. . . y todos han cantado. . . danzado. . . cantado. . . danzado. . . y todo ha sido muy impresionante!” Como ven, no es tan claro, no es de este evento que ustedes hubiesen podido haber hecho un montaje en su cabeza, porque si más o menos están orientados sobre qué cosa es este ritual, de qué cosa se trata, no podrían hacer este montaje, porque no está destinado a ustedes. Se aceptan a veces a los observadores (como ustedes), pero el ritual no está hecho para ellos. Como observadores podrán solamente juzgar: ¿Créen que estas personas produzcan cualquier cosa? ¿O están realmente empeñados en cualquier cosa? Pueden definir que los cantos hayan sido ejecutados muy bien; quiero decir que la melodía y las cualidades vibratorias hayan sido bien ejecutadas; pueden también juzgar la complejidad y la organicidad de la danza; en fin, analizar todos los elementos técnicos, pero ninguna “historia” podrá aparecer en su cabeza. Las personas que tienen demasiada imaginación, y es el caso de numerosos etnólogos, antropólogos, son quienes se hacen este montaje en la cabeza; pero es a menudo un montaje equivocado. Se puede decir que en un ritual de calidad hay maestría y no existe diletantismo, sino un verdadero conocimiento técnico de cómo se hace; existe el lugar del montaje, y está en todos los actuantes; quiero decir que para todos los actuantes hay una lógica y una consecuencia de elementos para hacer aparecer el fenómeno ritual; no es casual que en un momento dado se tenga este tipo de danza y no en otro, no es casual que el ritmo del tambor cambie en cierto momento; todos lo

elementos del comportamiento, del guía del ritual son pertinentes, y los actuantes son conscientes de ello. Hay actuantes más activos y actuantes que solamente sostienen el canto o la danza, pero comparten todos un cierto sistema de montaje que está ligado al sentido del ritual.

Y vean, no es necesario manipular la terminología como: "la fuerza" o "el arquetipo" para definir de manera artística, la diferencia entre ritual y espectáculo. El ritual no tiene lugar realmente en una sala o en un lugar material; tiene lugar en los actuantes. En todo esto que les he relatado más arriba, analicé sólo una entre todas las especies del ritual; esa precisamente porque es un ejemplo que parece ser simple. Es necesario no olvidar que existen las otras especies y entre todas, en particular esas donde no se esperan "posesiones".

Retomo: en el ritual el montaje de los elementos utilizados está hecho en los actuantes que comparten el mismo sistema de montaje. Cuando la gente —como a veces en California—, se reúne para "crear" un ritual, todos son muy "emotivos", pero no comparten el mismo sistema de montaje. Cada individuo proyecta sobre la reunión una cosa diversa —elevada. . . , esto es diletantismo.

Simplificando. Allí donde el montaje se hace en la percepción de los espectadores está el espectáculo. Allí donde el montaje se hace en los ejecutantes está el ritual. Esta es la diferencia técnica entre los dos fenómenos. Los verdaderos guías de los rituales son conocedores de esto, así como lo son los verdaderos directores del espectáculo. ¿Y ahora qué cosa se hace con el ritual que es presentado para los turistas? Como por ejemplo, en Puerto Príncipe, en Haití; allí hay un grupo de personas que hacen las formas del ritual vudú, dirigidas propiamente a turistas que se ocupan de beber whisky con soda. Los "factores" de este llamado ritual se desencadenan delante de ellos, de manera que esto se vuelve espectáculo. Si conocemos el ritual del vudú, advertimos que es una selección de elementos que pueden impresionar a los extranjeros. Es muy claro que se tomaron los ele-

mentos que tienen raíces tradicionales y que se hizo entre ellos una selección en espera de una fuerte resonancia por parte del espectador. Las personas que lo muestran, no lo hacen por el montaje en sí mismo, lo hacen para mostrarse interesantes a los espectadores, así como los actores "banales" del teatro occidental. Ahora el montaje se hace en la percepción del espectador: no es más ritual sino teatro, teatro que incluso puede ser muy malo. Pero se puede también imaginar que quizás funcione muy bien y pueda ser un espectáculo notable, pero en cada caso ya no es ritual. El montaje se ha hecho en la percepción de los espectadores y no en los actuantes ejecutantes.

¿Qué podemos decir a propósito del Carnaval? Es una forma muy mixta

"Cuando el ritual «está hecho a la faz de lo divino», es ritual; cuando en cambio «está hecho a la faz de los espectadores» es teatro."

porque se basa en las cosas que la gente hace para divertirse. Pienso que es necesario observar ese fenómeno no tanto como ligado al ritual o al teatro, sino a los juegos de la infancia (pero con fuerte aspecto sexual), a una de las ramas del instinto del juego. Similares a las exhibiciones del juego deportivo. Hay cosas que son completamente abiertas e ignoradas; como es el *match* en donde no se sabe quién será el vencedor. Es aquí donde está la sorpresa, el interés. Pero existen reglas del juego y éstas como las de los niños, deben ser respetadas.

Hablemos ahora de los "story tellers" (los cuentistas). Mickiewicz, el gran poeta polaco de la primera mitad del siglo XIX, cuando habló sobre el origen del teatro eslavo, se refirió al fenómeno del story teller. Describió un

viejo, que llegaba a un pueblo, diciendo que tenía una historia para contar.

Esto sucedía a menudo en invierno, cuando los campesinos no sabían qué hacer, cuando tenían más tiempo disponible, además las noches eran largas. Se reunían en la casa del campesino que tenía más espacio. Todos se reunían prácticamente uno sobre otro, porque comúnmente el espacio era muy limitado, no había luz y mucho menos eléctrica; pero estaba la estufa que daba un poco de iluminación, . . . había cualquier cosa. . . una veladora delante de una imagen sagrada. . . El viejo recibía el puesto de honor detrás de una mesa, sobre la que extendía diversos objetos difícilmente reconocibles, mientras comenzaba a contar la historia; era difícil afirmar si hablaba o cantaba en ciertos momentos del relato. Era claro que narraba sobre el personaje; en otros momentos su voz entonaba como un himno y en otros era la voz del personaje; cuando cambiaba de voz y toda su figura se volvía fluctuante, era como si diversas personas pasaran a través de su cuerpo. Contaba por ejemplo la historia de un pájaro mágico, el pájaro de luz; en el momento crucial de la aparición del pájaro en una gruta o en una casa, los dedos del cuentista encendían algo, hablaba como el pájaro de luz y sobre la mesa aparecía una luz muy fuerte.

Al día siguiente los niños decían: "¿Has visto al pájaro de luz?" "Sí, ¡por cierto ha volado y yo mismo he visto que ha volado!" ¿Qué cosa había sucedido?: El montaje. En su mente, o mejor, en su percepción, la sugestividad de las palabras, el modo de pronunciarlas, la transformación del viejo, la explosión de una llama viva en el momento del clímax y su reflejo en la estancia oscura; todo esto hacía el montaje dentro de su percepción y veían al pájaro de luz volar. Desde luego eso no se llamaba teatro, pero era teatro. Era un montaje que se hacía en la percepción de los espectadores, que había sido muy bien preparado por el cuentista, con todos los elementos: su transformación física, su modo de contar a través de la voz del narrador y de los personajes; su particular forma de hablar y de cantar, de utilizar algunos efectos materiales como la aparición de la llama en el momento

“El director debe ser muy preciso respecto a cómo debe conducir la atención del espectador (. . .) debe trabajar como con una cámara invisible, consciente siempre de cómo debe indicar al espectador: «¡mira aquí!»”

bien preparado y premeditado. Ahí había toda la competencia del espectáculo; el montaje se había hecho en la percepción del espectador y eso es teatro.

El hecho que el cuentista manipule de manera muy competente este fenómeno de montaje dentro de la percepción del espectador, es una forma primaria de teatro, no de ritual.

Normalmente, cuando hablamos de montaje pensamos en el cine, y es verdad, en el cine hay esta función, este bricolage del montaje del film, esto es fascinante particularmente si es hecho con aparatos aún poco modernos. Están sentados frente a la mesa de montaje con un pequeño esquema, a un lado el editor tiene en una mano unas tijeras, mientras con la otra hace girar la moviola, hasta detenerse al oír decir: “¡esta imagen! . . . ahora hacia atrás. . . aquí”. En la primera imagen la persona estaba en esta posición y en la siguiente en esta otra, pero ahora se puede acortar, justo en esta posición; el editor corta ambos extremos con las tijeras y luego pega los extremos con una cinta adhesiva transparente y retrocede para ver de nuevo en la moviola. . . “¡No, no funciona!” Despega y vuelve a poner el pedazo que había sido eliminado antes y recomienza. Se trata de cortar en otro lugar; pero sucede que en la edición se necesita ajustar la imagen con el sonido. Todo esto es muy divertido. Eisenstein tenía perfecta conciencia cuando decía que hacer cine, en cuanto arte, es hacer montajes. Las personas que ni siquiera son verdaderos actores pueden aparecer en un film como particulares y extraordinarios, se filma a un señor que simplemente camina y después se hace el montaje, y se ve que camina hacia la tumba de una mujer y los espectadores piensan: “es un viudo”. Pero en realidad

este señor camina siempre así, aun cuando vaya a comprar leche; apareció de una manera diferente gracias al montaje. En el teatro es necesario ser especialista en montaje, no menos que en el cine, sino aún más. Y no hablo del simple montaje, del montaje primario: qué acción después de qué acción, sino de: ¿cuál es la lógica con la cual se bombardea la percepción del espectador con efectos visuales y sonoros? Una lógica compleja porque se trata del montaje como itinerario de la atención del espectador. Piensen ahora en un espectáculo teatral que les haya fascinado; imagínense que alguien metió una cámara inmóvil delante de ese espectáculo y lo filmó; después, en un esquema simple, a manera de un esquema televisivo véanlo. Si ya han visto el espectáculo, lo reconocerán pero si alguno no lo ha visto puede suceder que verá en la pequeña pantalla imágenes pero tal vez no verá nada en especial, o tal vez observará solamente que una persona habla con otra o que alguno se levanta, otro se sienta. . . nada interesante. ¿Por qué?

Cuando se filmó el documental de *Akrópolis* del Teatr Laboratorium y cuando hicimos después el montaje de ese material con el director de la película, me di cuenta que había una limitación y una fuerza en la percepción cinematográfica. Quiero decir que cuando soy espectador del espectáculo, yo mismo dirijo mi atención; cuando sucede alguna cosa debo mirar, por ejemplo veo que una persona tiene una reacción corporal; he notado las manos amenazantes. Mientras prosigue el espectáculo, veo a una persona, gran plano; las manos, pequeño plano (detalle); aparentemente veo todo lo que ocurre, pero en realidad hago continuamente una selección del detalle: esto es más

importante. . . esto menos. . . pero es mucho más importante, etc. Con la pantalla no hay esta libertad. Si se filma imagen general de la acción teatral puede suceder que todos los detalles tienen otro tamaño o no se pueden asociar de los otros. Y aunque si la pantalla es enorme, por el hecho mismo de haber dos dimensiones, esta selección no funcionará de la misma manera que en tres dimensiones.

Cuando tuvimos que hacer el montaje de la película de grabación del espectáculo *Akrópolis* me dije: “el espectador de cine no puede hacer su propio itinerario de la atención, entonces es el montaje que debe hacerlo”. Pero en este momento dar la imagen de todo el espacio y en este otro sólo de una persona que sea la clave de la situación; y después del compañero de persona, de los dos juntos; y después del detalle de la pierna que actúa en el momento; la pierna de una persona de otra juntas. Así pues, en la imagen aparece gradualmente el espacio, la persona, dos, la pierna, etc. Durante el trabajo sobre el montaje de la película de grabación de *Akrópolis*, me dije: “Vamos a formar el itinerario de la atención a través del montaje. Debemos hacer simplemente aquello que he preparado para el espectador como cuando hice el espectáculo!” Por ejemplo, en la sala está vacía, los espectadores están en lugares diversos, al centro de la sala hay una caja y sobre ella tubos de hierro del exterior se sienten ruidos, el grupo de actores que están como prisioneros en Auschwitz, que llevan los objetos perdidos, de trabajo; que entran y van al centro, se meten a los lados de esta caja utilizan el texto clásico de esta pieza como el grito de reclamo de los prisioneros. Uno de ellos sube sobre la caja y los tubos de hierro y comienza a tocar con su violín una melodía alegre muy conocida, aquella que ejecutaba la orquesta de Auschwitz.

Cuando hice esto como director cénico, fui preciso respecto a cómo debía conducir la atención del espectador. Los espectadores estaban sentados en todo el espacio, que no ha sido dividido entre el escenario y la sala; justo en el centro de este espacio había una gran caja de madera sobre la cual se había

puesto varios caños —chimeneas de estufa. Después los espectadores se daban vuelta hacia el lugar externo porque habían escuchado de allá acercarse los pasos rítmicos de los suecos de los actores. Los espectadores los miraban entrar y los seguían a través de todo el espacio hasta que llegaban a esta caja de madera. Inicialmente todos vieron al grupo, pero después cada uno se concentró sobre uno de los actores para ver qué cosa llevaba, qué cosa era. Cuando se concentraron sobre esto, fue necesario capturar su atención para fijarla sobre la persona con el violín, porque esta persona era quien debía pronunciar las primeras palabras narrativas, la información. Entonces fue necesario.

Era la misma cosa que debía hacerse en la versión cinematográfica. El centro, el exterior detrás de la puerta, la aparición, todo el grupo, una persona, el modo como está vestido, los suecos de madera, la cabeza cubierta con una boina de prisionero, etc., hombre con violín, se debe ver el objeto-violín, la cámara sube: el hombre habla.

Cuando trabajaba como director de espectáculos, lo hacía continuamente como camarógrafo. No en los periodos que trabajaba con un actor sobre su proceso, esto era otro aspecto, era mucho más la aventura humana, digamos orgánico-psicológica, personal. En cambio trabajé como camarógrafo cuando hice el montaje del espectáculo con los elementos ya elaborados con los actores; desde entonces trabajé como con una cámara invisible consciente siempre de cómo debía indicar al espectador: "¡mira aquí!" y el momento en que mira allí, seguir teniendo también una acción allí, una acción secundaria, discreta. Si entonces durante un momento miraste allí, te debo reenviar hacia otro punto, aquí, hacia una acción clave o aún hacia un solo detalle, y si hay un detalle que debes ver (sólo la cara o los pies), como un presentador debo indicártelo con el fin

de que tú mires las piernas; ¡fue muy simple en ciertos casos! Si todos se mueven lentamente o están a propósito inmóviles y alguno cambia de ritmo todos vamos a ver, ¡nos captura! La cosa que aparece sobre un fondo inmóvil puede ser también una sonoridad, o sobre un fondo de un ritmo vigoroso, aparece un movimiento lento, uno solo; puede ser un movimiento de los dedos el que capturará inmediatamente la atención, etc. Es como una cámara invisible que



fija un detalle. Estas son las reglas del oficio.

El director hasta puede en su trabajo con el actor ayudarlo a encontrar un proceso de vida, pero poco de eso aparecerá claramente en el espectáculo, si los detalles claves de la acción no se destacan de los otros detalles entonces no serán notados por los espectadores. Todos miran allí cuando la cosa crucial sucede aquí; quiero decir que el director no sabe que hay una cámara invisible. Es el problema del montaje a través del itinerario de la atención. Algunos detalles de este aspecto del montaje los he descrito en el texto "El director como

espectador de profesión", donde he dado un ejemplo totalmente simple, casi infantil, en el caso de *Sakuntala*; es posible que al final del espectáculo cuando dos jóvenes amantes están en diálogo amoroso, como en *Romeo y Julieta*, cuando uno cerca del otro están en mitad de la frase y todos los espectadores los miran (la cámara invisible está sobre los dos amantes), en ese momento en otra parte de la escena, un efecto fuerte captura por un corto momento la atención. Podría ser, por ejemplo, que alguien haya encendido de golpe un fueguito (la llama es un factor que captura siempre la atención). Por una fracción de segundo todos dirigen sus miradas hacia la llama e inmediatamente después vuelven a mirar a los amantes que continúan hablando, y ven a dos viejos, con el cuerpo agobiado que terminan la misma frase.

En el momento en el cual distrajeran su atención, pasaron cuarenta años. Es este el montaje a través del itinerario de la atención del espectador.

Habrían muchas cosas más que podríamos decir en torno a esto, pero sería muy largo. Para las informaciones de base sobre el montaje como itinerario de la atención de los espectadores referirse al texto: "El director como espectador de profesión".

Para comprender la totalidad del campo de los fenómenos performativos, es necesario comprender, en primer lugar, que la clave está en saber dónde *debe* estar el montaje: en la percepción de los espectadores (es el teatro), o en los actuantes (es el ritual). Es necesario ser conscientes de esto: ¿en dónde se debe hacer el montaje?

(Versión de la transcripción de la conferencia grabada en el Teatro de Pontedera el 15 de febrero de 1989. [Traducción: Fara-hilda Sevilla y Hernán Bonet]. Texto corregido y ampliado por el autor.) © 1991 Jerzy Grotowski.

ORIENTE/OCCIDENTE

Jerzy Grotowski

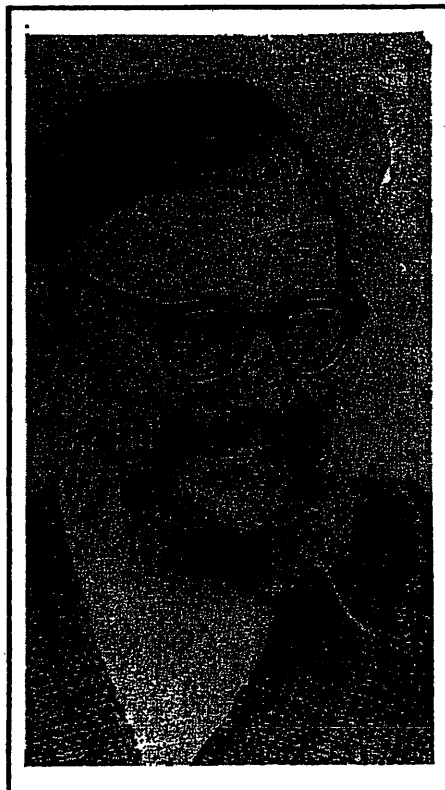
Cuando hablamos de Oriente y de Occidente ahí ya está la confusión. ¿Dónde empieza el Oriente? ¿Ciertos pueblos considerados orientales por otros, no se consideran a sí mismos como occidentales? Y lo contrario también es verdad. Sé pueden hacer varias preguntas, por ejemplo, a propósito de una cultura muy antigua: los Armenios. ¿Qué es? ¿Es el Oriente o es el Occidente? Y si pensamos en la cultura del Egipto antiguo, en la vieja tradición egipcia. ¿Qué es? ¿Es el Africa? ¿No está Africa completamente fuera de la noción de Oriente y Occidente?

La gente que se ocupa de la cultura, de la tradición en el Caribe —en Haití, por ejemplo— a menudo se ve a sí misma como no-occidental. Dicen: "No somos occidentales; no somos el occidente. Estamos bajo el signo del Sol naciente". Así, están muy lejos al Oeste, si podemos decirlo así, pero se considerarán más bien ligados a la dirección del Este, o sea del sol naciente. Bueno, también hay allá el reflejo de la transplatación de la cultura del Africa, existe la orientación mítica hacia Ife, los rastros del lugar sagrado de los Yoruba, todo eso, pero también existe la noción: "No somos el Occidente".

En Europa está la tradición mediterránea. Para nosotros la cuna de nuestra propia cultura, es la cultura mediterránea. La cultura mediterránea,

es el enorme complejo cultural que abarcó la raíz hebrea, la raíz griega, la raíz egipcia, y no sólo. No sólo, ha sido mucho más amplio. ¿Cómo podemos decir si esta tradición es realmente occidental u oriental? Y en la época de la cultura helénica, en Alejandría, algunos de los profesores eran por ejemplo de origen judío, que enseñaron en griego, en Egipto! Pero también hubo Chinos. La comunicación en la antigüedad fue mucho más intensa de lo que se puede imaginar. ¿Cuáles son las verdaderas fuentes del platonismo? ¿Y aún más del neo-platonismo? ¿Podemos estar seguros de que fueron sólo egipcias o sólo griegas? ¿Y qué hay de todas esas historias a propósito de las expediciones de los grandes filósofos Griegos a la India o hacia el Oriente?

Entonces toda esta noción "el Oriente, el Occidente", es una noción

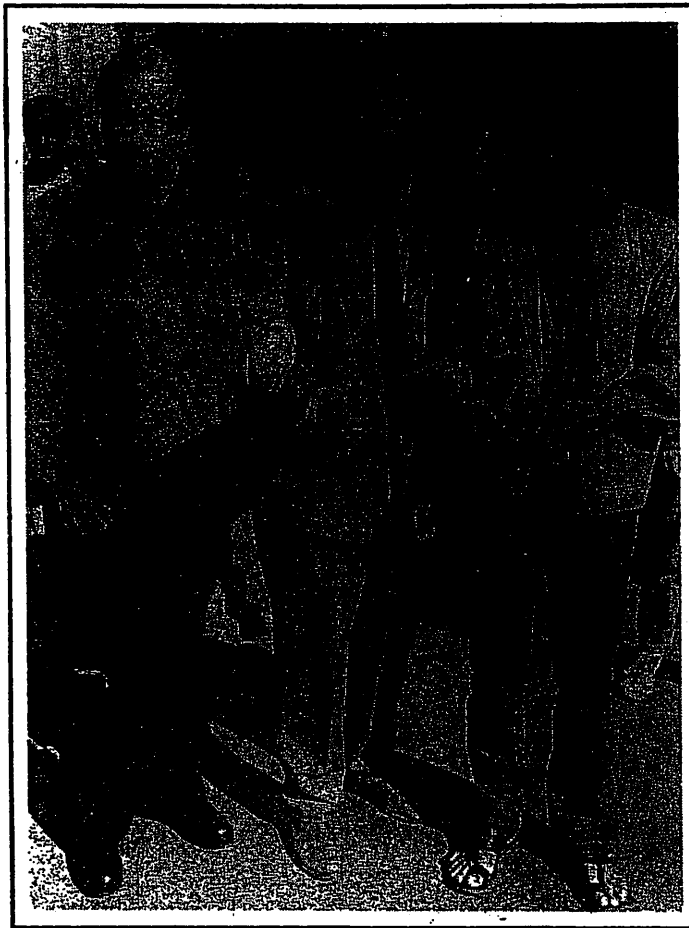


confusa. Es eso que es muy importante todo el tiempo, de decirse y de repetirse. A menudo en la vida en algo parece confuso, confuso porque no se puede decir: "es solamente esto, es únicamente esto", hay una verdad. A pesar de todo, cada uno de nosotros, puede sentir que existe una cultura occidental o digamos euro-americana, y que existe la complejidad cultural asiática. Pero entonces surge la pregunta siguiente. ¿Y Latinoamérica? Sí, existe la cultura de origen occidental allá, en el sentido de la cultura europea (y también norteamericana). Pero eso no es todo. Hay además formas precolombinas por ejemplo, que han realmente penetrado las estructuras visuales "performativas", espectaculares de la vida católica en México, Perú, Colombia y otros lugares. Las formas precolombinas en sus fuentes étnicas son amerindias. Más seguido con un tipo de inconsciente racismo, nos inclinamos a identificar la cultura oriental a la cultura de la gente que no tiene la piel blanca o negra —lo que ya no es muy preciso si pensamos a la cultura del Sur de la India, por ejemplo en fin. — entonces la cultura precolombina ¿no es ella oriental siendo étnicamente "amarilla"? Obviamente no es de este punto de vista que hablo. En las particularidades de las tradiciones precolombinas que han encontrado nuevas encarnaciones en Latinoamérica, hay ciertos elementos que se acercan quizá más a la cultura oriental que a la cultura occidental. De acuerdo. Pero al mismo tiempo es otra cosa. Como dice que en las convenciones y aun en las banalidades —las banalidades son las convenciones triunfantes de un cierto círculo cultural— en las banalidades latinoamericanas hay la espontaneidad. Si, si, pueden ver esto en la manera de hacer los gestos, en el tipo de comportamiento, en la manera de hacer los ritos, en cómo se habla, etc. Cada uno presenta su autorretrato, entonces ellos presentan el autorretrato de ellos

pontaneidad y de vida. Bueno. ¿Es occidental? ¿Con el occidente que tiene la opinión de una cultura más bien racional, autodominante y todo eso? Entonces nos decimos: no. ¿Quizá sea Oriental? Por supuesto que no, la cultura oriental es profundamente estructurada. Así hay en Latinoamérica una particularidad, aún en las convenciones. ¿Y las influencias de la cultura africana por ejemplo en Brasil? Todo esto es por lo tanto muy difícil de definir en términos de Oriente-Occidente. Y, sin embargo, lo repito, existe el Occidente y el Oriente, a pesar de todo. Si un fenómeno puede ser definido simplemente en términos de "eso, y solamente eso", significa que existe en nuestras cabezas y no en otro lugar. Pero si el fenómeno existe en la vida, no hay jamás la posibilidad de definirlo hasta el término. Sus fronteras siempre son movilizadas, se abren excepciones, se abren analogías.

Les hablo en artesano, si puedo expresarme así, no como sabio, ni siquiera como teórico. Les hablo en artesano del "performativo" — quiere decir refiriéndome al vasto campo de artes/acciones que el hombre hace utilizándose a sí mismo directamente como instrumento. Tomo los ejemplos únicamente de las experiencias de mi trabajo práctico. No se trata de decir "ante los ojos orientales", "ante los ojos de los occidentales". Además ¿quiénes son los orientales, quiénes son los occidentales? No hay un solo Oriente, no hay un solo Occidente. Hay los Orientales y los Occidentales. . . Se trata de hecho de ver cómo reaccionan los orientales y los occidentales frente a las mismas nociones: cómo reaccionan en práctica, en el área del "performativo". Esto es muy revelador.

Empezaré por dos cosas en apariencia muy simples, es decir: alguien se sienta y alguien camina. Los Occidentales, en general, tienen la imagen del



Con Roberto Bacci y Eugenio Barba, Pontedera, Italia.

hombre del Oriente sentado en el suelo en una posición más o menos asociada a la posición del Buda o a la posición del loto, o algo por el estilo. Los occidentales que trabajan con orientales a menudo tratan de sentarse como ellos, pero refiriéndose únicamente a esa *imagen* de la posición. Repito: se imaginan que todo el mundo en Oriente se sienta de esa manera, se imaginan que es lo mismo con los afganos, hindúes, y japoneses. Se imaginan que es la misma posición para el Japonés-monje o el Japonés-samurai. En realidad, se trata de varias posiciones *bien distintas*. Lo que es más, ustedes pueden sentarse evocando, más o menos, esta imagen "del Buda", pero la posición pudo haber sido estructurada inicialmente para inmovilizarlos o para que sean capaces de una reacción inmediata del cuerpo (de la posición sentado puede saltar rápidamente y estar listo para el comba-

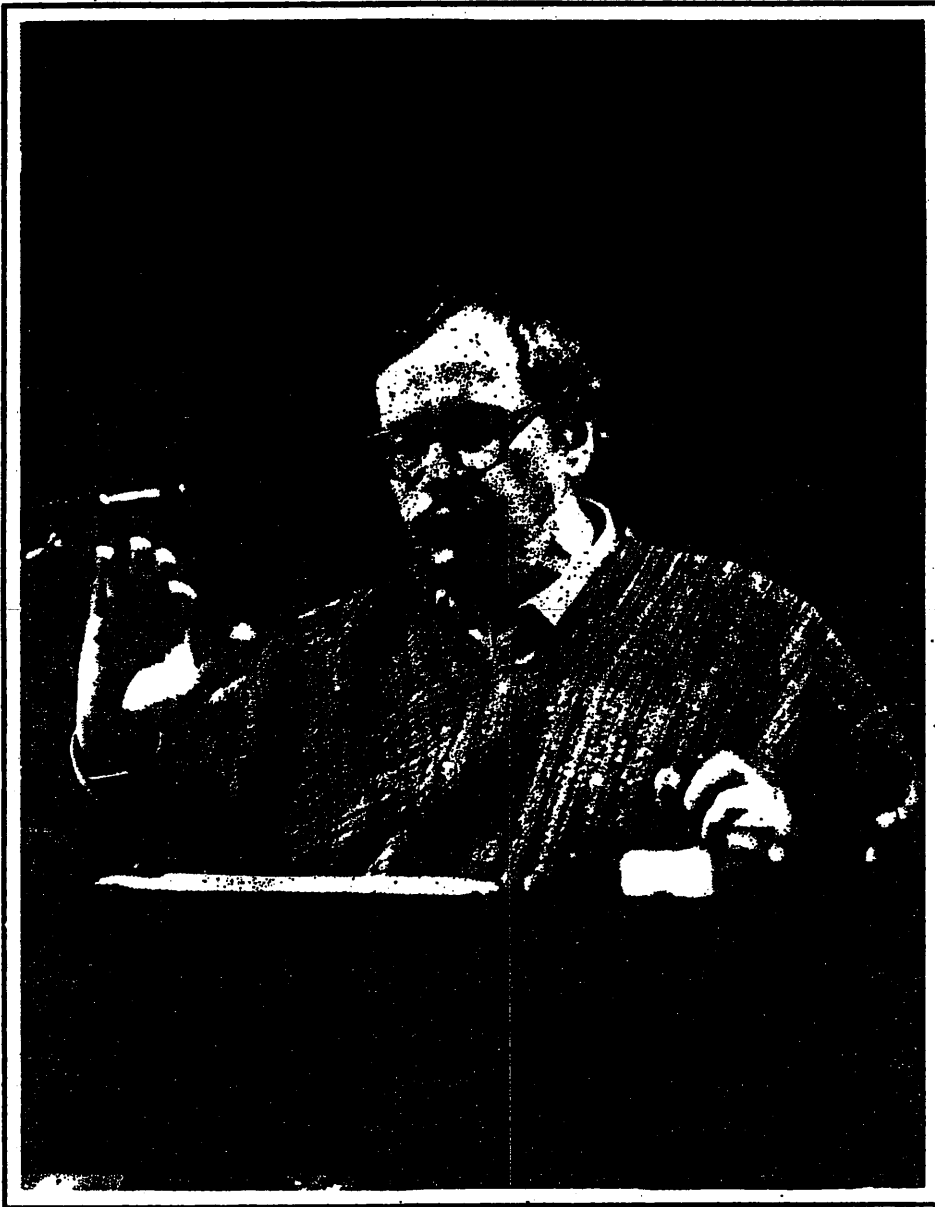
te). En la posición estructurada para la inmovilidad, en su versión hindú, usted está tan fijado por sus piernas y la verticalidad de la columna vertebral que aun si se queda medio dormido, tiene el chance de mantener esta forma. La forma siempre es la utilidad. La imagen de la forma es su manera de ver la forma y entonces la imagen engaña. La forma no es la imagen de la forma. Las dos formas pueden ser similares en la imagen, pero la utilidad de cada una de ellas puede ser bien distinta. Una utilidad, por ejemplo, puede ser: estabilización, inmovilidad, y la otra: cuerpo en alerta y capacidad al movimiento instantáneo.

Ahora tomemos el ejemplo de la actuación del actor. La acción es: caminar unos pasos; hay ruido; voy a la puerta para pedir silencio. Entonces, estoy caminando. ¿En que consiste la utilidad de mi acción? Si soy un actor occidental en el sentido más convencional posible, la utilidad de mi acción, es: abrir

la puerta, medir la situación y pedir silencio. Entonces la utilidad no está en la acción misma (caminar). Está, por decirlo así, delante mío, en el espacio y en el tiempo.

Supongamos que soy un actor formado en la tradición de la actuación mucho más estructurada como en el teatro clásico chino o el Nô japonés. Existe la misma situación y existe el mismo pedido. La utilidad de "estar caminando", será el estudio/demostración del funcionamiento de la marcha — el pasaje de un pequeño elemento (de la marcha) al otro. Elemento-stop-elemento-stop. Será: ¿Cómo camino? ¿Cómo funciona "caminar"? La *manera* de caminar.

Imaginemos que estamos frente al trabajo de Stanislavski, en su periodo del método de acciones físicas. Stanislavski también va a tomar en cuenta la *manera* de caminar. Le va a decir al ac-



tor: "Sí, escucha, tu objetivo es pedir silencio, es verdad, pero todas tus reacciones, toda tu manera de escuchar y de oír, toda tu manera de reconocer la situación, va a hacerse por las acciones físicas, entonces por tu manera de caminar". En el método de las acciones físicas, el acento se traslada hacia la manera de caminar. La manera de caminar será como una pantalla sobre la cual serán proyectadas las inter-reacciones, ni siquiera inter-acciones sino inter-reacciones, de la persona y de su medio ambiente.

Pero para un actor de la escuela clásica china o del Nô japonés, esta manera de caminar es diferente. Para él, existe algo que es el *modus operandi* de caminar. Se puede decir (si se quiere jugar con la terminología de Heidegger), que para él, no existe solamente la acción de "walking", existe "walkness", "walkness". Éste va a aplicar "walkness". Es como renunciar a nuestra propia subjetividad de la acción, y ocuparnos con las leyes de la acción misma: ¿Qué es caminar? Aquí estamos frente a la desconexión de diferentes pequeños movimientos. La línea será los

quanta, y no las ondas como en el proceso de las acciones físicas de Stanislavski. En el Budismo del Sur, hasta existen técnicas de observación de: cómo moverse, y eso, disociando un elemento movimiento del otro. Por lo tanto, grosso modo, la acción está testimoniada. Está muy enraizado en la cultura clásica oriental, hay que hacer al mismo tiempo la acción y verla (la vieja imagen hindú: un pájaro mira y el otro actúa). Volvamos hacia el actor: ah sí, funciona de esta manera, yo camino, ¿qué es caminar? ¿Qué es entonces caminar? *objetivo*, sin ser capturado por el objetivo de nuestra propia subjetividad. ¿Con, por utilidad, simplemente el estudio de la marcha? Entonces se puede objetar: sí, pero en el teatro clásico oriental, hay gente que camina llena de furor y gente que camina de manera suave y lírica, eso depende de los personajes. Es verdad, pero es una estructura recibida, es una forma recibida. Es la misma cosa que en el teatro occidental: el vestuario, es una forma recibida. Pero lo que el actor clásico oriental está estudiando/demostrando, es el funcionamiento mismo del pasaje, el *modus operandi*.

Me parece que en las culturas de donde hay transición de la percepción hacia el jeroglífico, o transición de la visión hacia el signo, el mental se acostumbra a reducir la imagen de una acción a su *modus operandi*. El estudio de una acción con la separación de los elementos de movimiento conduce a los signos de las acciones en lugar de las acciones.

"Sentarse": posición. "Caminar hacia la puerta para pedir silencio": acción en las circunstancias de una "historia" precisa. Pero tomemos el ejemplo una simple acción "de la vida", acción acercada como tal: sin circunstancias definidas, sin "historia precisa". Un ejercicio-test: "nadar en el río". "Sí, yo sé nadar", se dice el occidental, "¿pero cómo hacer? No hay agua en nuestro espacio de trabajo; así que debo nadar sin nadar. ¿Pero cómo? ¿Aplicar esos movimientos en el piso?" Para un oriental, de educación no-occidental, la cuestión se presenta muy diferente: "¿Cuál es el signo que indica que nado?" Él actúa en su contexto cultural local, es bien, el signo ya existe, es una forma

que todo el mundo conoce. Pero si está entre extranjeros, si trabaja con ellos en Europa o en América, está frente al dilema: ¿cuál gesto/posición/forma hacer, para señalar que se trata de "nadar"? Si está abierto a situaciones desconocidas y alerta, va a buscar *enseguida* la misma cosa que "walkness" para "walking", va a buscar el *modus operandi* de los movimientos del nado y eso sin el soporte de signos gestuales. Pero no estamos hablando ahora de casos excepcionales. Imaginense que tienen la función de instructor, o de director o de profesor de práctica, y que trabajan este ejercicio-test con un Occidental y un Oriental. El ejercicio es difícil, porque las primeras tentativas de los dos son erróneas. "Nadar". Se trata de un proceso de la vida donde, ante todo, hay que referirse a los impulsos. A primera vista, para el Occidental es mucho más fácil de comprender; si pertenece a una obediencia del teatro hablado, está muy atado a sus gestos, pero en el fondo sabe que le falta algo: "Sí, sé pronunciar las palabras y hacer los gestos, pero es verdad que la vida es algo más, eso sube desde adentro". Bien arrinconado, va a hacer aparecer impulsos, pero para evitarlos en seguida y sumergirse en un cliché psico-analítico (va a "nadar en el vientre de su madre") o en un narcisismo realista ("los impulsos no son tan importantes, se pueden hacer, pero son los movimientos del crawl que cuentan y yo los hago bien!"). Para el Oriental, el principio es extremadamente difícil; le piden impulsos y él les produce signos. Observan su cuerpo en trabajo y dicen: "Escucha, estás haciendo una máscara de tu cara, te estás moviendo con tus periferias, con las piernas, los pies, las manos, tu cuerpo no vive, tomas sólo las posiciones que conoces y eres como incapaz de cambiarlas, tus gestos están bloqueando los impulsos porque los preceden. Él pregunta: "¿Qué son los impulsos?" Le dicen que es un simple "beat" de la energía, una simple proyección de la energía. Él va a comprender, pero seguirá buscando un atajo/símbolo, un atajo/signo, saltar para decirlo así hacia un atajo por encima del impulso como si el aspecto de la vida en la vida" no le viniera ni siquiera al espíritu. Presenta los movimientos-sig-

nos y dice: "nado". Bien, lo llevan a la orilla del río y le proponen de aplicar sus movimientos-signos para nadar hasta la orilla opuesta. Entonces hay un choque: "se trata entonces de nadar *verdaderamente*?" Sí y no. Se trata simplemente de encontrar los impulsos del nado, y después su *modus operandi*, y después las formas. . .

Bueno, nos hacemos la pregunta: ¿lo que estamos llamando "el teatro" en Occidente, es comparable en Oriente? ¿Es la misma cosa? Y aún, existe una tercera categoría, por ejemplo las tradiciones de los Yoruba, en África. Para los teóricos occidentales, existe allí un teatro clásico; pero de hecho son rituales, acciones dirigidas de participación. "Etnodrama". Es tan diferente de lo que estamos acostumbrados en Occidente a tener como teatro: hay un texto escrito que se realiza, los actores dicen el texto, se mueven, presentando la imagen y la historia que el autor propone.

Pero el etnodrama, en África, en Asia, en el Caribe, es diferente. En el etnodrama, ¿hay personajes? Ahí sí, los hay; hay personajes, por ejemplo, en el Zar Etíope. Los jefes de la ceremonia, Mamá Zar y Papá Zar, son personajes, pero en el sentido de una función: ellos cumplen LA función. En las formas de Vudú africano o haitiano, hay muchos más personajes, pero quiere decir que hay muchas más funciones. ¿Y si llega el famoso trance de posesión, los personajes, en el sentido profundo de la palabra, no aparecen en realidad sólo en ese momento? El dios-serpiente descendió sobre el cuerpo del creyente y lo cabalga; es eso el personaje, no es la función, es EL personaje.

Pasemos a los personajes en el teatro clásico oriental. Hay un personaje, "the character", hay la persona-estructura de la actuación, el tipo. En el teatro europeo, el personaje-estructura literario es creado por el escritor, pero el personaje-estructura de la actuación es creado por el actor (o el director con el actor). El actor puede crear basándose en la observación de los otros, pero a menudo se dice: soy yo, el actor, con mi vida, con mis experiencias, con mi inteligencia, soy yo, y es *del yo* que lo (el personaje) creo. Eso es natural, porque en la cultura occidental, se está muy

preocupado por la noción del "yo". Quiere decir que necesitamos que nuestra conciencia se haga un autorretrato. La conciencia se hace el autorretrato, la conciencia se cuenta historias a propósito de sí misma. Es eso, y si acá, en Occidente, no hay posibilidad para nuestra conciencia de contarse historias a propósito de sí misma, la conciencia se vuelve loca, o por lo menos es eso lo que la gente cree. En las culturas orientales, el punto de vista muy difundido es que la conciencia no debe ocuparse con su "yo" (en el sentido de fijarse en el autorretrato de sí misma) si no se quiere soñar su vida, como un loco.

En Oriente, puede suceder, en ciertas formas del teatro clásico chino por ejemplo, que no es una sola persona quien actúa un personaje; tenemos alguien que hace los movimientos y alguien que dice o más bien canta el texto. Entonces imaginense la analogía: en Occidente, un actor sería Hamlet moviéndose y el otro sería Hamlet hablando. ¿Quién es el personaje en tal caso? Y aún: ¿Quién lo crea? ¿El primero o el segundo actor? En el teatro clásico oriental, la pregunta no surge, porque el personaje se lo recibe. Para el actor clásico oriental, para el cantante-danzante (¿entonces quizá no actor?), el personaje, la estructura de la actuación, la forma del rol, son heredados. Está ahí antes que él (el actor) llegue.

Así, el actor oriental, no tiene que crear personajes. ¿Pero no hay entonces ninguna creatividad personal en él? Hay Europeos o Americanos, que miran el Oriente como el campo de fuerzas primarias, pacíficas o excitadas, actuando en completa espontaneidad. El ejemplo es Artaud, con su descripción del espectáculo balinés. Bien, ¿de dónde viene esta impresión de espontaneidad? Viene del hecho que la acción está bien preparada, extremadamente estructurada, las formas tienen la utilidad energética, son las formas-proyecciones de la energía. Así el observador exterior ve la espontaneidad. Se puede decir que la energía es "cósmica", pero se puede decir también que la energía, es un factor personal del actor. ¿Son esas dos posibilidades diferentes? Hay Occidentales que consideran que si el actor

oriental no puede crear personajes y si toda la estructura del trabajo está heredada, entonces: el actor oriental no es creativo, o: el actor oriental es sólo un instrumento, o: el actor oriental no tiene trabajo personalizado. Es una tontería.

No es casualidad si en Oriente, en las artes, Artes marciales incluso, el acento se pone sobre la energía y se habla de técnicas en términos energéticos. Los grandes actores occidentales saben improvisar creando un río de acciones. Pueden hasta utilizar el texto escrito sin cambiarlo, pero las acciones (en el sentido que dio a esa palabra Stanislavski) son capaces de improvisarlas. En Oriente, se trata mucho más de improvisar en las aplicaciones de la energía, de descubrir las formas en cuanto a utilidades energéticas. Los elementos, las formas/detalles son muy precisas, hasta volverse signos del movimiento, del gesto o signos vocales. Pero dentro de este marco, el orden de los detalles puede ser de manera sutil rearrreglado, los acentos del ritmo pueden ser cambiados, la duración de los "stops" entre los detalles modificada, se puede alcanzar una complejidad más grande; el puede observar "cómo están las cosas", "cómo se está haciendo" y encontrar las sorpresas del instante (aun hacerse sorpresas a sí mismo). Las formas, se redescubren como canales. La energía pasa a su propia manera, indefinible...

"Encantación". En su famosa emisión de radio, *Para terminar con el juicio de Dios*, Artaud reestructura el lenguaje llegando a un aullido horrible y muy impresionante, extraordinario. Pero entonces tenemos una particularidad: Artaud, como actor, hace explotar, hace explotar el lenguaje con el lenguaje mismo, o más bien con la melodía del lenguaje misma; hace explotar, algo se rompe, hay una especie de inundación violenta de contenidos habitualmente escondidos. El otro caso: un Oriental desea enseñar un mantra a un Occidental. Mantra, visto como encantación, es, si puedo decir, un encantación des-subjetivizada, y también una disciplina repetitiva y extremadamente rigurosa. Para transmitir esta encantación al Occidental, el Oriental se fija sobre la melodía hasta el punto de destruir el

rigor y la precisión *corporal* de su propio mantra. Finalmente enseña cómo *cantar* la encantación mantránica. En verdad, la encantación mantránica no debe ser *cantada*, no es un canto, es más bien una cierta manera de hablar, no de cantar, una cierta manera *vibratoria* de hablar. Para obtener esta forma vibratoria, primero hay que mantener una posición precisa, conocer bien el orden de aplicación de la atención en diferentes partes del cuerpo, no sólo tratados como centros de la vibración sino también como centros energéticos. Hay una especie de circulación de la atención. Se trata también de aplicar bien las modalidades respiratorias (no necesariamente de manera manipuladora) y es únicamente cuando toda esta precisión como quien dice *corporal* es obtenida que la forma vibratoria energética de la encantación emerge. Un Oriental a menudo busca enseñar esto *rápido* a un Occidental, enseñándole la melodía más un cierto ardor, como si lo empujara hacia las encantaciones de Artaud. Hay un profundo malentendido entre ambos lados. El instructor oriental mira al Occidental y se dice: "Para él, es suficiente". ¿Comprenden ustedes lo que es?

Las diferencias en la aproximación técnica "performativa" son incontables. Puedo sólo enumerar algunas:

— La columna vertebral. La aproximación occidental demanda una agilidad como quien dice generalizada. Teóricamente (pero sólo teóricamente) el organismo siempre puede tomar cualquier movimiento deseado. En Oriente, la agilidad es más dirigida; se trata de la agilidad para un movimiento preciso, como el salto mortal en la Ópera de Pekín. En las Artes marciales sin embargo, la reacción siempre nueva y desconocida ("inmediata") se requiere. En Oriente —y esto es más revelador— la columna vertebral está asociada a la circulación de la energía y a los centros energéticos. En esto hay una nítida disociación del descanso y del movimiento (la columna vertebral inmóvil y la columna vertebral en la acción exteriorizada).

— La respiración. En Occidente, se busca el modo respiratorio estadístico medio. En Oriente, muy seguido, se

aplica un modo respiratorio manipulador (elaborado, no-cotidiano, de intervención) y entonces cada uno se refiere a una sola técnica manipuladora correcta. Evidentemente esas técnicas "únicas" son múltiples y muy diferentes según las tradiciones. En contraste, en las artes marciales, la aproximación es mucho más abierta a lo desconocido (Pero: la inhalación está más bien considerada como un momento de fragilidad, la exhalación como un momento de la fuerza).

— El "Centro". En Occidente la orientación predominante es hacia el "Centro" psicológico, "tu interior", la memoria emotiva, las emociones, etc. En Oriente, el "Centro" es más técnico, asociado al centro de gravedad (que, por otra parte, se considera ligado a una fuente de la energía vital, como en el caso del "Hara" entre los japoneses).

Me parece que las aproximaciones orientales y occidentales son complementarias. Pero no se trata de hacer una síntesis o un ("performativo") sincretismo; se trata de sobrepasar las limitaciones de las dos aproximaciones. Por ejemplo: se puede decir que Hara está siempre en el vientre. Hara, quiere decir el vientre, pero Hara puede estar a veces en la espalda, pero Hara puede estar en la cabeza, pero Hara puede estar en las piernas, depende de la situación, piensen en el combate! Hara perfect no tiene hogar...

Un Oriental quiere hacer teatro "occidental", seguido toma la convención como una forma recibida y manteniendo esta forma llega a los signos de las acciones en lugar de las acciones... En 1962, vi en China el espectáculo de Ostrovski, un escritor ruso del siglo XIX, de la convención realista. Los actores chinos tomaron la convención como una forma recibida, etc. Crearon las formas de las acciones realistas, aplicaron el movimiento de una acción cotidiana como se aplica un gesto simbólico.

Un Occidental hace teatro "oriental": o 1) es "libre" y entonces un mono que imita a su dueño, se hace los pseudosignos sin ninguna precisión ni utilidad, se buscan "las fuerzas" que se manifiestan en los actores-medium etc. . . , la imaginación afectiva. . . ; o 2)

simplemente se es casi un perfecto Balinés, pero un poco menos bueno.

Existen aún así lecciones profundas, que nos debemos dar, nosotros dos, de los dos lados: el Oriental y el Occidental. Existe el superamiento de nuestras limitaciones recíprocas y el encuentro en un aspecto tercero primario, objetivo, si me atrevo a decirlo de esta manera. Pero debemos estar muy vigilantes para no confundir la sopa con la piedra, como en esta vieja historia de la campesina a quien un Gitano, después de haber hervido una piedra en el agua, pide, para el sabor, un poco de sal, un poco de manteca, un poco de especias, un poco de verduras en fin, tan bien que ella está convencida, después de que el Gitano haya tirado la piedra y bebido, de haber visto verdaderamente hacer una sopa de piedra. Brecht en Asia (y en Europa también, por otra parte) muy seguido es un teatro de distancia verbal, quiere decir de aburrimiento. Las formas no tienen utilidad energética, no hay vida. Pero para Brecht como director (y fue un Gitano perfecto!) el distanciamiento, *Verfremdungseffekt*, el lado narrativo y todo eso, era la piedra y de la que fue capaz de hacer una sopa muy buena.

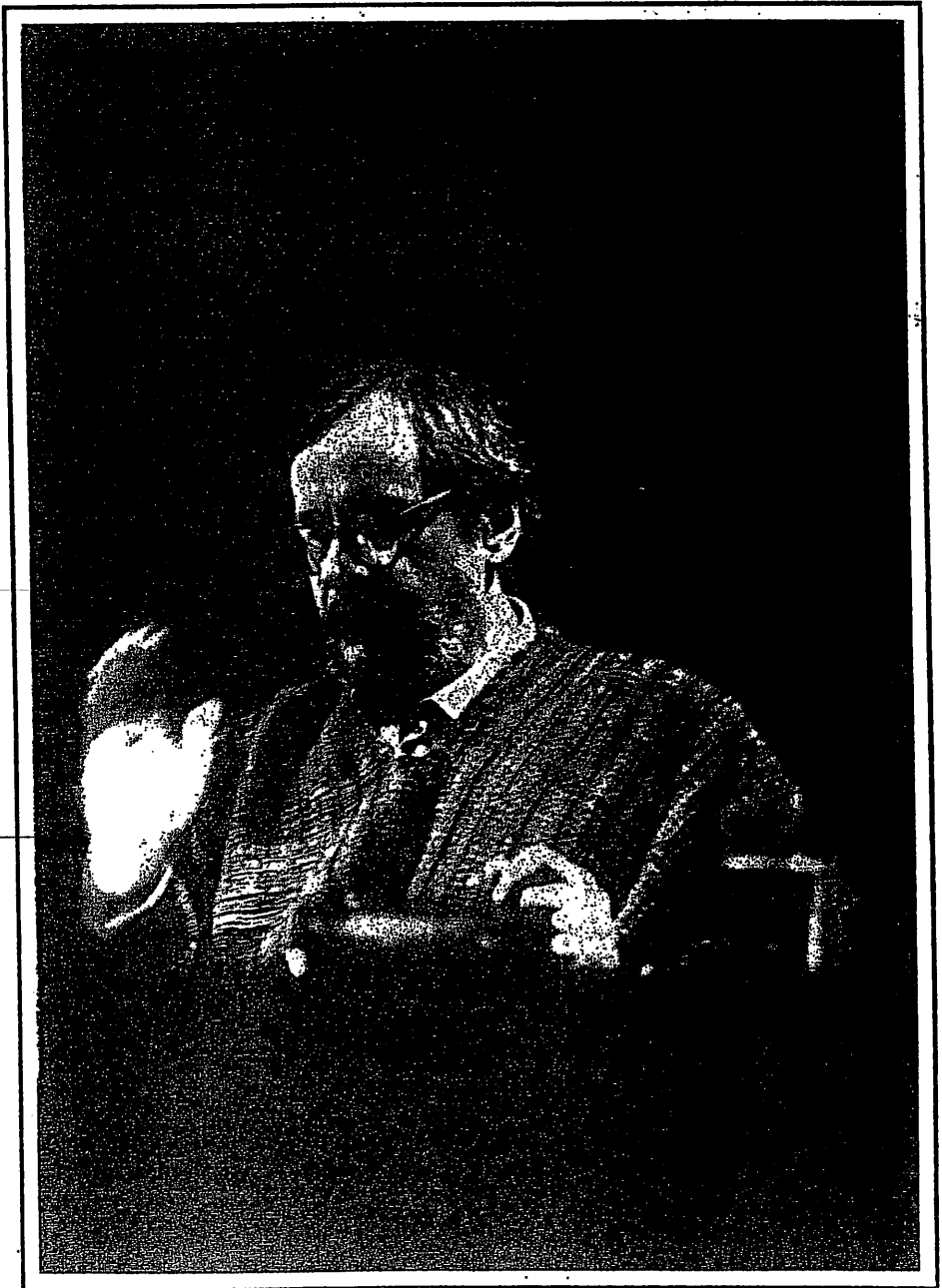
El problema de la terminología, o más bien de las traducciones confusas de la terminología, es terrible. Las traducciones de los términos orientales no son sólo múltiples (para el mismo término) sino también extremadamente interpretativas. Los Orientales en contacto con los Occidentales nadan en esas confusiones terminológicas. A menudo profundizan los malentendidos con un espíritu pan-ecuménico, que hace que finalmente las principales orientaciones occidentales parecen ser idénticas a las orientaciones orientales. . . "Es la misma cosa, es la misma cosa". Lo siento, quizás deba ser la misma cosa, pero muy seguido no es para nada el caso.

La palabra "conciencia", según los traductores, existe en todos lados, y es muy posible que tengan razón, pero la noción "qué es la conciencia" puede que no sea la misma. Hay palabras que engañan. Hay textos orientales donde se habla del "corazón". Algunos de los traductores interpretan eso como la

"conciencia", los otros como "the mind", los otros como "el espíritu", los otros como "el mental", y todo eso no significa la misma cosa. Los Occidentales han asociado la conciencia más bien con la cabeza y no con el corazón, es lamentable, es verdad, pero es el hecho. Con todas esas palabras: el corazón, el espíritu, el mental, the mind, la conciencia —¡cuanta confusión!

Hay analogías verbales que engañan. El famoso "Vacío" en Oriente, "Va-

cuidad", "Nada", "La Nada", etc. Hay analogías en los místicos occidentales, por ejemplo en Maestro Eckhart quien es tenido por los Orientales en alta estima. Entonces nos decimos (especialmente los Orientales) que, bajo este aspecto, Maestro Eckhart y el budismo del Norte son la misma cosa. Pero no del todo. La noción del vacío (o de la nada, o del vacío, etc.) en Occidente está muy ligada al despojo y no es casualidad si Tauler, que era un discreto discípulo de





Eckhart, habló del estado de desnudez. Se renuncia, se elimina, se elimina, se renuncia, y finalmente es el alma desnuda frente, frente. . . Hay dentro de eso, "Nada", hay "La Nada" —"Vacío".

Pero "Vacío" de un Budista del Norte, por ejemplo, tiene otros campos de referencia. Hablemos de un artesano allá, artista/artesano, que utiliza esta terminología. Para él —muy seguido— "Vacío" es como espacio que no bloquea nada, la dimensión del libre pasaje, es un "cañón", es el valle oscuro, es la brecha entre dos montañas. Y también: es el agujero en medio de la rueda, que es por sí mismo un agujero, pero toda la rueda puede funcionar gracias a este agujero. . .

Intentemos ir más lejos. Los Occidentales están siempre preocupados por el intento de selección y para decirlo así de fijación de un fenómeno, y por las relaciones causales entre los fenómenos seleccionados. Tomemos la imagen de una larga hilera de hormigas: parece ser de lejos una víbora muy delgada que se mueve. Un Occidental mira este fenómeno, lo quiere ver de más cerca, y se dice: "es una hilera de hormigas, no las ondas pero más bien los quanta; debe existir una relación causal entre

los elementos". Para el Oriental que tiene la noción del Vacío, el principio de la experiencia es similar. Pero para él, lo que cuenta primero es que los fenómenos aparecen y desaparecen; ahí está, no hay continuidad; ¿y por qué se mueve la "víbora delgada"? Pues porque hay el espacio *vacío* entre las hormigas.

Luego: un Occidental está preocupado por los fenómenos que ha seleccionado, se fija sobre ellos. Para un Oriental del "Vacío", es más bien las potencialidades que entran en línea de cuenta: algo puede presentarse, en tanto que no se haya ya presentado, hay "Vacío", una esférica percepción de potencialidades, quiere decir la "Nada". Todo es posible, pero no es todavía, o no es ya. Potencialidades. La imagen de todo esto, la más simple y la más profunda, que pone en desafío, es: inmóvil "vacía" superficie del lago de donde de golpe sale un pez: el fenómeno, pac.

Los malentendidos con las palabras. . . el "Koan". En el Zen, tienen una frase, que es absurda, y entonces deben descifrar en cierta manera esta frase, pero no hay posibilidad de descifrar, entonces son devorados completamente por este problema, caen sobre su cara

y finalmente su maestro les pega con sandalia o con su bastón, y tienen una iluminación. Koan puede preguntar: "¿Cuál era tu cara antes que tu padre naciera?" o "¿Cómo aplaudir con una sola mano?" etc., etc. Entre los Japoneses ligados a la cultura occidental, a algunos les gusta contar historias con propósito de los Koan; yo me preguntaba a veces: ¿no se han dado cuenta que —contadas como anécdotas— son anécdotas muy malas?

¿Pero quizá que es la vida quien ha atrapado al Koan? Un día estamos atrapados, en el punto en que estamos en la trampa, en "blind alley", en una ruta sin salida, no hay respuesta, estamos atrapados por la vida, vía sin salida. En realidad cuando pensamos que no estamos para nada atrapados, estaríamos atrapados de otra manera, pero el tiempo llega, la vía sin salida está ahí, bien presente. Te mueves hacia "sí" —es la catástrofe, te mueves hacia "no" —es la catástrofe, te mueves a la izquierda —es la catástrofe, te mueves a la derecha —es la catástrofe, te mueves adelante —es la catástrofe, te mueves atrás, te mueves abajo te mueves arriba —es la catástrofe. Pero así te das a las potencialidades que no conoces y es el Koan: una enorme movilización de tu potencialidad natural (¿o de LA naturaleza?) para responder a una situación que no tiene solución, porque la situación no tiene solución, en tu mente eso no existe. Bueno, pero hay *todas* las potencialidades. Ha, hay algo que haces, no sabes cómo por qué, pero es una respuesta única entonces individual. Y es eso lo que marca, no la sentencia.

(Texto basado en la conferencia dada en la Universidad de Roma, Istituto dello Spiritualismo, Seminario sobre el Oriente y el Occidente, 24 de septiembre de 1984 [Traducción según la versión original en francés de Hernán Bonet].) © 1984 Jerzy Grotowski

TU ERES HIJO DE ALGUIEN

Jerzy Grotowski

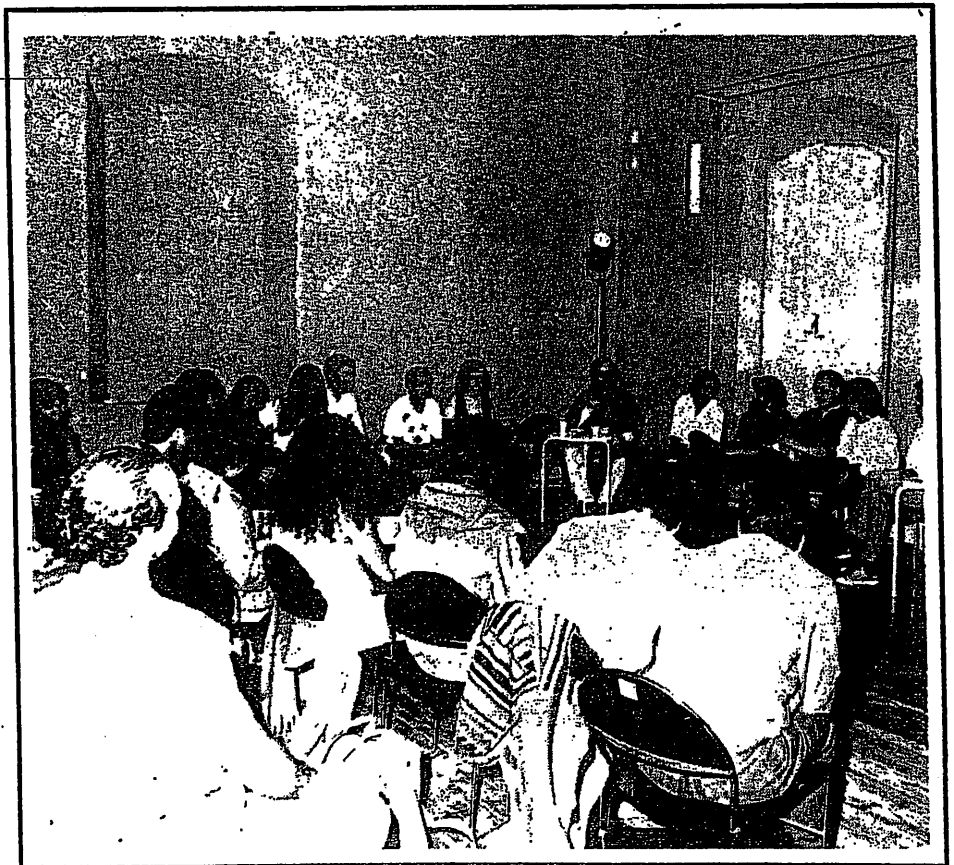
I

Cada vez que nos limitamos a ciertos términos, empezamos a flotar en el mundo de las ideas, de las abstracciones. Entonces podemos encontrar fórmulas extremadamente reveladoras, pero pertenecen al reino de los pensamientos y no al reino de las realidades. No sé si, en el pasado, dije que el teatro es complementario de la realidad social. Quizás. Pero para mí, el teatro no es algo que se puede meter en una caja. ¿Cómo podría dissociar el teatro de la literatura? Para mí, como para todo buen europeo, la relación entre teatro y literatura es extremadamente fuerte (lo que no es para nada el caso de un cierto tipo de teatro clásico oriental). Los autores, los grandes autores del pasado han sido muy importantes para mí, aun si luché con ellos. Miraba frente a frente Slowacki o Calderón y era como la lucha entre el ángel y Jacob: "¡Dime tu secreto!". Pero a decir verdad, la mierda con tu secreto! Lo que cuenta, es nuestro secreto, el de nosotros que estamos vivos ahora. Pero, si comprendo tu secreto, Calderón, voy a comprender el mío. No hablo contigo como con el autor que tengo que poner en escena, hablo contigo como con mi bisabuelo. Quiere decir que estoy hablando con mis ancestros. Y por supuesto no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero al mismo tiempo no puedo negarlos. Son mi

base; son mi fuente. Es una cuestión personal entre ellos y yo. Así trabajé sobre la literatura dramática y casi siempre con autores *del pasado*: exactamente, porque era el asunto de los ancestros, de otras generaciones.

Siempre se encuentran aliados y siempre se encuentran enemigos que combatir. Estás ante un sistema social extremadamente rígido; tienes que arreglártelas; tienes que reencontrar tu propia libertad; tienes que reencontrar tus aliados. Quizás están en el pasado. Pues, hablo con Mickiewicz. Pero hablo de los problemas de hoy. Y también del sistema social en el cual viví en Polonia durante casi la totalidad de mi vida. He aquí cual ha sido mi actitud: *No es para hacer discursos que trabajo sino para ensan-*

char la isla de libertad que llevo; mi obligación no es hacer declaraciones políticas, sino hacer agujeros en el muro. Las cosas que me han sido prohibidas deben ser permitidas después de mí; las puertas que han sido cerradas con doble vuelta deben ser abiertas; tengo que resolver el problema de la libertad y de la tiranía a través de medidas prácticas; quiere decir que mi actividad debe dejar rastros, ejemplos de libertad. Y es del todo diferente que lamentarse sobre la libertad: "La libertad es una cosa buena. Hay que luchar por la libertad" (y a menudo son los demás quienes deben luchar, etc.). Todo esto, es para tirar a la basura. Hay que consumir el hecho; no ceder jamás sino dar siempre un paso más, un paso más. Este es el problema de la actividad social a través de la cultura.



*

Si se quiere analizar, es muy simple ver que fue en la época del desarrollo del ferrocarril y de las fábricas que apareció el irracionalismo romántico. Evidentemente, es complementario. El error de los futuristas fue justamente el crear imágenes de máquinas en una sociedad de máquinas. Cuando las máquinas dominan, es necesario buscar lo vivo. Toda la vida es un complejo fenómeno de re-equilibraje. No se trata de tener una imagen conceptual de esto, sino de preguntarse: ¿esta vida que están viviendo les basta? ¿Están felices con ello? ¿Están satisfechos con la vida que los rodea? El arte o la cultura o la religión (en el sentido de fuentes vivas; no en el sentido de iglesias, a menudo al opuesto), todo esto es una manera de no estar satisfecho. No, esta vida no es suficiente. Entonces hacemos algo, proponemos algo, cumplimos algo que es la respuesta a esa carencia. No se trata de la carencia en la imagen de la sociedad, sino de la carencia en la manera de vivir la vida.

II

El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas *hablan* de la rebelión pero los verdaderos artistas *hacen* la rebelión. Ellos responden al orden consagrado a través de un acto. Este es un punto muy peligroso y muy importante. Se puede, siguiendo este camino, llegar a una forma de rebelión no solamente verbal, sino anárquica que es el rechazo de nuestras propias responsabilidades. En el ámbito artístico, eso se presenta bajo la forma de diletantismo: no se es creíble en su oficio; no se tiene maestría; no se tiene capacidad; se es verdaderamente un diletante en el peor sentido de la palabra; entonces uno se rebela. No, no se trata de esto. El arte como rebelión es *crear el hecho consumado* que empuje los límites impuestos por la sociedad o, en los sistemas tiránicos, im-

puestos por el poder. Pero no pueden empujar estos límites si no son creíbles. Su hecho consumado es fumistería si no es un hecho competente. ¡Sí! ¡Es blasfemo! pero es preciso. Ustedes saben lo que hacen, han elaborado sus armas, tienen credibilidad, han creado un hecho consumado que es de tal maestría que ni siquiera sus adversarios pueden negarlo. Si no disponen, en su rebelión, de esta actitud competente, van a perder todo en la batalla. Aunque sean sinceros. Es como la historia de la contracultura en los Estados Unidos durante los años sesenta. Esta contracultura ya no existe, se jodió. No es a causa de la falta de sinceridad y de muy grandes valores allá. Sino a causa de la falta de competencia, precisión, lucidez. Es como el título de la vieja película sueca *Danzo solo un verano*. Sí, fueron los años sesenta; danzaron solo un verano; después abandonaron todo, sin preguntarse si esto tenía o no valor. Un gran fuego artificial: se danza, se llega a un éxtasis; y después no queda nada. La verdadera rebelión en el arte es persistente, dominada, nunca diletante. El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia, y por este mismo hecho es complementario de la realidad social. No hay que focalizarse sólo sobre una cosa demasiado limitada como el teatro. El teatro, son todos los fenómenos alrededor del teatro, toda la cultura. Podemos emplear la palabra teatro como podemos abolirla.

III

La improvisación en grupo. . . I necesario en primer lugar ver las banalidades, los clichés que se presentan. Existen las banalidades del trabajo sobre la improvisación como existen las banalidades del trabajo sobre las formas y las estructuras. He aquí algunos ejemplos de clichés de la improvisación en grupo: hacerse los "salvajes", imitar el trance, sobreutilizar los brazos y las manos, formar cortejos, llevar una persona en procesión, hacer el papel de un chivo expiatorio y sus perseguidores, consolar una víctima, actuar la simpleza confundida con un comportamiento irresponsable, presentar sus propios clichés de comportamiento cotidiano, social, como un comportamiento natural (*por así decir* la manera de conducirse en un bar). Entonces, para llegar a la improvisación valable, debemos empezar por la eliminación de todas esas banalidades y de varias otras. Hay también que evitar de golpear el piso con los pies, de caer y arrastrarse por el piso y de hacerse los monstruos. ¡Bloqueen todas esas prácticas! Entonces, tal vez aparecerá algo: aparecerá por ejemplo que el contacto no es posible, si no somos capaces de rechazar el contacto. Es el problema de la conexión y de la desconexión.

En las sociedades actuales, especialmente occidentales, las personas se aburren tanto unas con otras, que sufren con una conexión *positiva* con los demás. Pero en realidad, no son capaces de una conexión tal, solamente son capaces de imponerse. Como cuando dos personas hacen una improvisación que una tercera llega y destruye todo. Es la reacción del bulldog quien, cuando muerde no puede volver a abrir el hocico. He ahí su contacto, su conexión. Para buscar la conexión, es necesario empezar por la desconexión. Entonces ya no busco el contacto conmigo, más bien busco utilizar el espacio común de manera que cada uno pueda actuar paradójicamente sin molestar al otro. Pero si tenemos que a



tuar sin molestarnos y si yo me pongo a cantar y si tú también te pones a cantar, esto no debe llegar a una desarmonía, si esto no debe llegar a una desarmonía, quiere decir que cuando yo canto tengo que escucharte y, que debo de manera sutil, armonizar mi melodía con tu melodía. Y no solamente contigo, puesto que está también el avión a reacción que pasa sobre nuestro lugar de trabajo. Y tú con tu canción, tu melodía, no estás solo: ahí está el hecho. El ruido del motor a reacción está ahí. Si tú cantas como si nada fuera, esto quiere decir que no estás en armonía. Tú tienes que encontrar un equilibrio sonoro con el avión a reacción y mantener a pesar de todo tu melodía.

Pueden ver que para hacer todo esto es necesario estar muy bien entrenados en el movimiento, el canto, el ritmo, etc. Lo que quiere decir que para abordar la desconexión —sin atacar todavía la conexión—, ya es necesaria una verdadera credibilidad profesional. Y muy a menudo la gente que practica supuestamente “la improvisación”, están hundidos en el diletantismo, la irresponsabilidad. Para trabajar la improvisación es necesario ser extremadamente competentes. No es la buena voluntad que va a salvar el trabajo, sino la maestría. Evidentemente, cuando existe la maestría, surge la cuestión del corazón. El corazón sin la maestría, es mierda. Cuando existe la maestría, debemos hacer frente al corazón y al espíritu.

IV

¿Por qué un cazador africano del Kalahari, un cazador francés de Sain-tonge, un cazador bengalés o un cazador huichol de México adoptan todos —mientras cazan— una cierta postura del cuerpo en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco dobladas, posición mantenida en la base del cuerpo, por el complejo sacro-pélvico? ¿Y por qué esta posición solamente puede generar un tipo de movimiento rítmico? ¿Y cuál es la utilidad de ésta manera de caminar? Hay un nivel de análisis muy simple, muy



fácil: si el peso del cuerpo está sobre una pierna, en el momento de desplazar la otra pierna no hacen ruido, además se desplazan de manera continua muy lenta. Así los animales no pueden descubrirlos.

Pero no es esto lo esencial. Lo esencial, es que existe cierta posición primaria del cuerpo humano. Es una posición tan antigua que tal vez era aquella, no solamente del homo sapiens, sino también del homo erectus, y que concierne de alguna manera la aparición de la especie humana. Una posición que se pierde en la noche de los tiempos, ligada a lo que los Tibetanos nombran a veces nuestro aspecto “reptil”. En la cultura afro-caribe esta postura es relacionada más precisamente a la culebra, y según la cultura hindú derivada del Tantra, ustedes tienen la serpiente dormida en la base de la columna vertebral.

Me dirán: todo esto, son prejuicios de gente de otra época. Pero no necesariamente de gente de otras tradiciones, visto que en Europa también tuvimos la imagen de una serpiente que va hasta el corazón, sin hablar de las dos serpientes que constituyen el caduceo de los médicos. Es verosímil que un especialista del cerebro podría hasta mencionar el “reptile brain”, ese cerebro que es el más viejo y que comienza en la parte posterior del cráneo y baja a lo

largo de la columna vertebral. Hablo de todo esto por imágenes, sin ninguna pretensión científica. Tenemos en nuestro cuerpo un cuerpo antiguo, un cuerpo reptil, se puede decir. Por otra parte, se pueden casi representarse, observando el desarrollo de un embrión humano, la aparición de un reptil en unas de sus fases primarias. Digamos que este “reptil”, que aparece en una fase muy antigua del embrión, sirvió de base a la formación del “cerebro reptil”.

Empecé a preguntarme cómo se había utilizado esta energía primaria, cómo —a través de diversas técnicas elaboradas en las tradiciones— se buscaba el acceso al antiguo cuerpo del hombre. Hice varios viajes, leí varios libros, encontré varios rastros. Ciertos de estos rastros son fascinantes en cuanto fenómenos; por ejemplo, en África negra la técnica de la gente del desierto del Kalahari que consiste en hacer “hervir la energía” como ellos dicen. Lo hacen a través de una danza extremadamente precisa. Esta danza complicada y muy larga (toma horas y horas) no podría ser empleada por mí como instrumento: primero es demasiado compleja, segundo está demasiado ligada a una estructura mental de la gente del Kalahari, tercero para los Occidentales sería casi imposible resistir un tiempo tan largo sin perder el equilibrio psíquico. Entonces ni pensarlo, pero está claro que en el caso del Kalahari es el “cuerpo reptil” que actúa. ¿Dónde hay algo parecido? En el Zar de Etiopía, por ejemplo, y en el vudú de los Yoruba en África, o aún en ciertas técnicas practicadas por los Bauli en India. Pero todo esto es extremadamente sofisticado, y no se puede sacar de esto un instrumento simple.

Ahora veamos lo que sucede en los derivados de las tradiciones. Se encuentra en el Caribe y más particularmente en Haití un tipo de danza llamada *yanvalou*, que es aplicada por ejemplo ante la aparición de un misterio, de una divinidad (bajo la influencia del Cristianismo se le llama también danza de penitencia). Aquí es más sencillo, es de manera más simple ligado al “cuerpo reptil”. No hay nada extraño: se puede decir que es nítidamente artístico. Hay

unos pasos precisos, un tempo-ritmo, olas del cuerpo y no solamente de la columna vertebral. Y si hacen eso, por ejemplo, con los cantos que son los de la Serpiente Dambhala, la manera de cantar y emitir las vibraciones de la voz ayuda los movimientos del cuerpo. Entonces estamos en presencia de algo que podemos dominar artísticamente, verdaderamente como un elemento de danza y canto.

Bueno, veamos eso. Si alguien llega de afuera y participa en este tipo de trabajo, es como ser confrontado a una técnica muy precisa, artística. Nos encontramos ante la obligación de ser competentes. Hay que saber danzar y cantar de manera orgánica y al mismo tiempo estructurada. No hablemos por ahora de cerebro reptil, hablemos de este solo aspecto artístico, es decir el ser a la vez orgánico y estructurado. Es un test que permite descubrir inmediatamente el diletantismo en las personas. Por ejemplo los Occidentales (para los Orientales hay otros test para descubrir el diletantismo), porque no están en medida, de primer intento, de descubrir la diferencia entre los pasos y la danza, golpean el suelo con los pies creyendo danzar. Ahora bien la danza, es lo que sucede cuando su pie está en el aire y no cuando toca el suelo. Pasa lo mismo con los cantos. Los Occidentales, porque son el producto de sistemas de notación, sea en el sentido de la escritura (las notas), sea en el sentido de la grabación en el magnetófono y porque no surgen de una transmisión oral, los Occidentales entonces, confunden el canto y la melodía. Todo lo que se pueda "anotar", son más o menos capaces de cantarlo. Pero todo lo que esté ligado a la cualidad de la vibración, a la resonancia del espacio y a las cajas de resonancia del cuerpo, a la manera en que la exhalación lleva la vibración, todo esto no son siquiera capaces de captarlo, al principio. Se puede decir que un occidental canta sin ver la diferencia entre el sonido de un piano y el de un violín. Las dos cajas de resonancia son muy diferentes, pero el occidental busca sólo la línea melódica sin siquiera captar las diferencias de resonancias. Eso evidentemente no concierne a los grandes especialistas, sino a los diletan-

tes. A través del pie que toca el suelo con este ritmo staccato y la reconstrucción de la melodía sin las cualidades vibratorias de la voz, ustedes pueden reconocer inmediatamente el diletantismo. No es el momento de hablar del "cerebro reptil" o del "cuerpo antiguo". Hay sólo que resolver esta primera cuestión técnica y artística. Se está ante el problema de base de la danza y del canto. Luego, si se lo ha más o menos resuelto, se puede empezar a trabajar sobre lo que es verdaderamente el ritmo, las olas del "viejo cuerpo" en el cuerpo actual. En este estadio se puede extraviar hacia un tipo de primitivismo: se trabaja sobre elementos instintivos del cuerpo *perdiendo el control de sí mismo*.

En las sociedades tradicionales es la estructura del ritual la que ejerce el control necesario, entonces no hay tanto peligro de perder el control. En las sociedades modernas, esta estructura de control falla totalmente, y cada uno tiene que resolver este problema para sí mismo. ¿Cuál problema? El de no provocar una especie de naufragio o, en el lenguaje occidental, de inundación del contenido inconsciente en el cual uno se puede ahogar. Lo que quiere decir que es necesario conservar nuestra calidad de hombre, quien en varios lenguajes tradicionales está ligado al eje vertical, "to stand". En ciertas lenguas, para decir el hombre se dice "eso que está de pie". En la sicología moderna se habla del "hombre axial". Hay allí algo que mira, que vela, hay una calidad de vigilancia. En los Evangelios se repite: "¡Sean vigilantes! ¡Sean vigilantes! Miren lo que sucede. ¡Velen sobre ustedes mismos!" Cerebro reptil o cuerpo reptil, es tu animal. Te pertenece pero la cuestión de hombre está por resolver. ¡Vean lo que pasará! ¡Velen sobre ustedes mismos! Entonces hay ahí, como la presencia, en las dos extremidades de un mismo registro, de dos polos diferentes: el del instinto y el de la conciencia. Normalmente nuestra tibieza cotidiana hace que estamos entre los dos, y no somos ni plenamente animal ni plenamente humano, nos movemos de manera confusa entre los dos. Pero en las verdaderas técnicas tradicionales y en los verdaderos "performing arts", son

los dos polos extremos que mantenemos al mismo tiempo. Quiere decir "estar en el principio", "estar *de pie* en el principio". El principio es toda su naturaleza original, presente ahora, aquí. Su naturaleza original con todos sus aspectos divinos o animales, instintivos y pasionales. Pero al mismo tiempo ustedes tienen que velar con su conciencia. Y mientras más estén "en el principio" más tienen que "estar de pie". Es la conciencia vigilante la que hace al hombre. Es esta tensión entre los dos polos que da una contradictoria y misteriosa plenitud.

V

Les he hablado de un elemento de trabajo entre decenas de otros, y este pequeño elemento está ligado al problema del cuerpo antiguo y de la conciencia. Les he hecho notar que la solución pasa por una maestría de los medios técnicos, diría aun artísticos, así por el no-diletantismo. Pero es cuando estamos en el no-diletantismo que se abre el verdadero abismo: nos encontramos a la vez enfrente de lo arcaico (*arché*) y de lo consciente. Hay en este ámbito el instrumento de trabajo que llamo *organon* o *yantra*. *Organon*, en griego, designa el instrumento. Lo mismo *yantra* en sánscrito, para la India. En ambos casos se trata de un instrumento muy sutil. En el vocabulario del antiguo sánscrito, para dar un ejemplo de *yantra*, se habla del *bisturi* de un cirujano o de un aparato de observación astronómica. Luego el *yantra* es algo que los puede enlazar a las leyes del universo, de la naturaleza, como un instrumento de observación astronómica. En India, en los viejos tiempos, se construían templos como *yantras*, es decir que el edificio, el arreglo del espacio tenía que ser un instrumento que los conduzca de la excitación sensual a la vacuidad afectiva, con esculturas eróticas al exterior del edificio conduciéndolos hacia el centro vacío que les hace vomitar todo su contenido. La misma precisión fue puesta en práctica en la construcción de catedrales en el Medioevo (allí estaba más ligado con la cuestión de la luz y la



haber alcanzado el nivel de la competencia, captar cuáles son los peligros y exactamente "moverse hacia los contra-peligros". Pero, cuidado, es muy diferente el yantra y el truco. ¿Acaso con este tipo de yantra se puede hacer negocio artístico? No, algo no va a funcionar. Es como preguntarse si, con el yantra para construir una catedral, se podrá construir un buen burdel. De acuerdo, esto podrá tener un aspecto interesante, pero algo no estará en su lugar. Es un verdadero problema. Con los Occidentales, y más particularmente con los Euro-Americanos, hasta es un problema ardiente. Los directores, los pedagogos artísticos que hacen putanismo se interesan en este tipo de investigación diciéndose: Tal vez se podría emplear todo esto para hacer shows. ¡Pero no! El instrumento es verdaderamente sutil. Es cierto que tienen que superar el nivel del diletantismo, pero una vez alcanzado el no-diletantismo, se les va a presentar una cuestión esencial y humana: la de su desarrollo en cuanto a persona. Y este tipo de cosas no se pueden manipular. O bien aparece algo falso, o bien se tienen numerosos efectos secundarios

patológicos. Pues desde el punto de vista de la circulación de la energía, los yantras (los organon) son instrumentos muy poderosos.

VI

Estamos ante "instrumentos" que en un primer tiempo concentran en ellos todo el aspecto técnico y artístico del trabajo. Solamente en un primer tiempo, pero este comienzo es una condición indispensable, sin la cual nada puede funcionar. Entonces se pierde, si así se puede decir, una enorme cantidad de tiempo para este comienzo, y se es confrontado con todos los elementos del trabajo artístico. Por ejemplo se es confrontado con la diferencia entre la improvisación en cuanto a desorden y la improvisación en cuanto a readaptación a una estructura, es decir la improvisación armónica. Evidentemente

abordo estas cuestiones de manera muy parcial, visto que todo esto es bien complejo. De todas maneras, lo que es necesario hacer notar claramente, es que no se puede realmente ser no-diletante, tener competencia en este trabajo si se tiene el espíritu de un turista. Por espíritu de turista, quiero decir que se reemplaza una propuesta por otra, sin acabar nada realmente.

Uno de los tests en ese ámbito es una especie de etnodrama individual en el cual el punto de partida es una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona concernida. Se empieza a trabajar sobre esta canción como si, en ella, se encontrase codificada en potencia (movimiento, acción, ritmo. . .) una totalidad. Es como un etnodrama en el sentido tradicional colectivo, pero aquí es una persona que actúa con una canción y sola. Entonces inmediatamente con la gente de hoy se presenta el siguiente problema: se encuentra algo, una pequeña estructura alrededor de la canción, luego se edifica paralelamente una nueva versión, y luego paralelamente aún una tercera versión. Lo que significa que uno se detiene siempre en el primer nivel, se puede decir superficial, de la propuesta, como si la propuesta fresca excitara los nervios y diera la ilusión de algo. Lo que significa que se trabaja al lado, al lado— y no perpendicularmente, como alguien que cava un pozo. Es la diferencia entre el diletante y el no-diletante. El diletante puede hacer una bella cosa, más o menos superficialmente, a través de esta excitación de los nervios de la primera improvisación. Pero es esculpir en el humo. Siempre desaparece. El diletante busca "al lado". De cierta manera, muchas formas del desarrollo industrial contemporáneo obedecen a ese modelo, como por ejemplo Silicon Valley, el gran complejo electrónico americano; hay construcciones al lado de otras construcciones; el complejo se desarrolla de lado y al final se vuelve ingobernable. No tiene nada que ver con la construcción de catedrales que tienen siempre una clave de bóveda. Es la concepción axial lo que determina exactamente el valor. Pero con un etnodrama individual, es una cosa difícil de realizar, porque en el trabajo que se su-

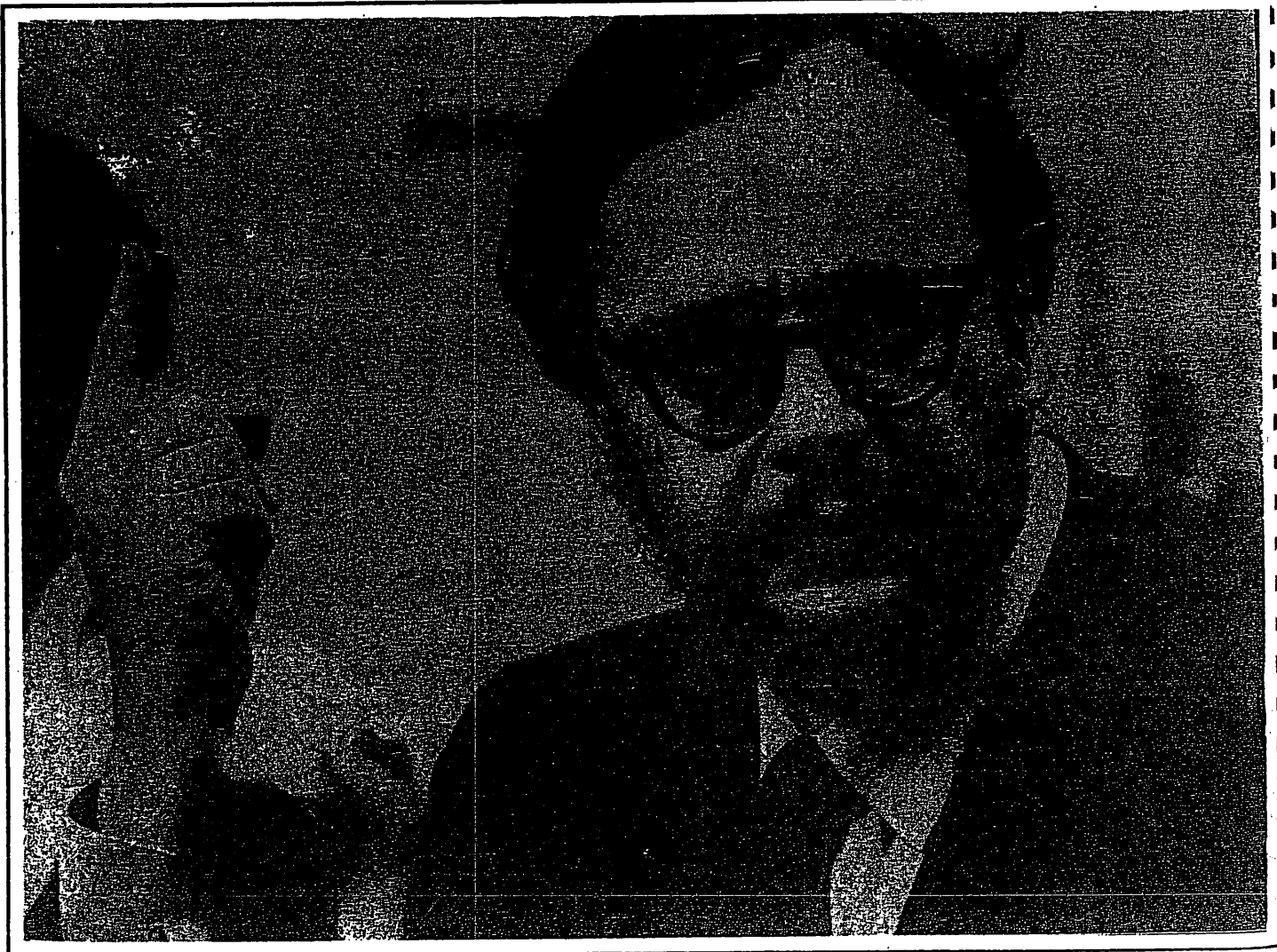
noridad). En el ámbito de los "performing arts" y en las artes rituales, es en realidad la misma cosa: los yantras o los organon. Estos instrumentos son el resultado de muy largas prácticas. No sólo hay que saber construirlos, como ciertos tipos de danzas y cantos que tienen sobre ustedes un efecto objetivo determinado, sino que también deben saber cómo utilizarlos para no degradarlos, sino para alcanzar una totalidad, una plenitud.

Les di ya un ejemplo de yantra: el "cuerpo reptil", la danza y el canto que hay que ejecutar de manera estructurada y orgánica y al mismo tiempo seguir con conciencia vigilante. En nuestro oficio hay una extraordinaria cantidad de yantras posibles. El problema aquí no es la falta de posibilidades sino —al contrario— que hay demasiadas, y que estos instrumentos son tan sutiles que es necesario gradualmente superar el nivel del diletantismo, y, después de

me en profundidad y que va hacia lo alto, siempre tienen que pasar por crisis. La primera propuesta: funciona. Luego hay que eliminar aquello que no es necesario y reconstruirla de manera más compacta. Pasan a través de fases de trabajo sin vitalidad, "sin vida". Es como una especie de crisis, de aburrimiento. Hay que resolver muchos problemas técnicos: por ejemplo el montaje, como en la película. Puesto que deben reconstruir y recordar la propuesta primera (la línea de pequeñas acciones físicas) pero eliminando todas las acciones que no son absolutamente necesarias. Luego tienen que hacer cortes, y después saber unir los diferentes fragmentos. Por ejemplo, pueden aplicar el siguiente principio: línea

de acciones físicas-stop-eliminación de un fragmento-stop-línea de acciones físicas. Como en el cine, la secuencia en movimiento se detiene sobre una imagen fija—se corta—otra imagen fija marca el inicio de una nueva secuencia en movimiento. Lo que les da: acción física-stop-stop-acción física. ¿Pero qué hacer del corte, del agujero? En el primer stop digamos que usted esté, por ejemplo, de pie, los brazos levantados, y en el segundo stop sentado, los brazos abajo. Una de las soluciones consiste en efectuar el pasaje de una posición a otra como una demostración técnica de habilidad, casi un ballet, un juego de habilidad. Es sólo una posibilidad entre otras. Pero en todo caso toma mucho realizarlo. También tienen que resolver

este otro problema: el stop no debe ser mecánico, sino algo como una cascada congelada, quiero decir que todo el impulso del movimiento está ahí, pero detenido. La misma cosa en lo que concierne el stop al principio de un nuevo fragmento de acción: la acción todavía invisible tiene que estar ya en el cuerpo, sino no funciona. Luego tienen el problema del acoplamiento entre el audio y el visual. ¿Si en el momento del corte tienen una canción, la canción debe ser cortada o no? Tienen que decidir: lo que es el río y lo que es el barco. Si el río es la canción y el barco las acciones físicas, entonces evidentemente el río no debe ser interrumpido: entonces la canción no debe detenerse sino modular las acciones físicas. Pero mucho más



seguido es lo contrario que es válido: las acciones físicas son el río y modelan la manera de cantar. Hay que saber lo que se elige. Y todo este ejemplo a propósito del montaje sólo concierne la eliminación de un fragmento, pero existe también el problema de las inserciones, cuando toman un fragmento de otra parte de su propuesta para insertarla entre dos stops.

Como lo mencioné antes, este tipo de trabajo pasa por momentos de crisis. Llegan a elementos cada vez más compactos. Luego tienen que absorber completamente todo esto con su cuerpo y reencontrar las reacciones orgánicas. Luego tienen que volver atrás, hacia la semilla, hacia el inicio de su trabajo y encontrar lo que, desde el punto de vista de esta primera motivación, exige una nueva reestructuración de la totalidad. Entonces el trabajo no se desarrolla "al lado, al lado"... sino axialmente y siempre a través de fases de organicidad, de crisis, de organicidad, etc. Digamos que a cada fase de espontaneidad de la vida siempre sigue una fase de absorción técnica.

VII

Ustedes tienen que confrontarse con todos los problemas clásicos de los "performing arts". Por ejemplo: ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela. ¿Eres aún tú? Pero si estás explorando a tu abuela, con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni "tú" ni tu "abuela quien ha cantado", eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional que es anónima. Nosotros, decimos: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes qué preguntarte dónde empezó esa canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba los animales. Y para calentarse con este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. Aún no era la canción,

era la encantación como un "mantra". Una encantación primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Quizás estas palabras ya han desaparecido? Acaso la persona en cuestión cantó otras palabras u otra frase que la que tú cantas y tal vez es otra persona quien desarrolló ese primer núcleo. Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos. En la manera misma de cantar está codificado el espacio. Se canta diferentemente en la montaña y en el llano. En la montaña se canta de un lugar elevado hacia otro lugar elevado, entonces la voz es lanzada como un arco. Reencuentras lentamente las primeras encantaciones. Reencuentras el paisaje, el fuego, los animales, tal vez empezaste a cantar porque tenías miedo de la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Esto sucedió en las montañas? Si estabas en una montaña los otros estaban sobre otra montaña. ¿Quién era esa persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: "eres hijo de alguien". No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Habían personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar, entonces, si tú reencuentras eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.

VIII

Este ejemplo muestra cómo, a partir de un pequeño elemento —una canción— se desemboca sobre varios problemas de pertenencia, de aparición de la canción, de la encantación, de nuestros lazos humanos, de nuestro linaje en el tiempo, todo esto aparece, y con esto aparecen las preguntas clásicas

de tu oficio. ¿Qué es el personaje? ¿Tú? ¿El primero que cantó la canción? Pero si tú eres hijo de aquel que por primera vez cantó esa canción, sí, es este el verdadero rastro del personaje. Tú eres de algún tiempo, de algún lugar. No se trata de actuar el rol de alguien que no eres. Entonces en todo este trabajo aparece el aspecto vertical, siempre más hacia el comienzo, siempre más "estar *de pie* en el comienzo". Y cuando tienes el no-diletantismo, entonces es el problema de ti —de hombre— que se abre. Con esta cuestión de hombre es como una gran puerta que se abre: detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay algo que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo. Hamlet hablando con Horacio de su padre, el rey muerto, dice: "He was a man". Dice: "Jamás encontraré otro como él".

Esta es la verdadera pregunta: ¿Eres hombre? Hay una imagen de esto en el Evangelio. En el camino de Emmaus, los dos compañeros de Jesús, asustados, excitados, desesperados, caminan hacia esa pequeña aldea. Un desconocido los alcanza. Ellos están muy excitados, hablan del acontecimiento: la muerte de Jesús. Se están disputando. El desconocido dice: "¿por qué se disputan?" "Pero, responden ellos, han pasado cosas terribles. ¿No has escuchado?" Y le cuentan. ¿Y qué historia le cuentan? Esta historia, la conocemos. La primera frase de esta historia (no en la versión canónica, sino en una traducción del griego) dice: "Fue un hombre". Es la primera frase que han tenido que decir para describir a su héroe: "Fue un hombre". Esta es la pregunta que se pondrá después de la del no-diletantismo. "¿Es usted hombre?"

(Este es el texto de una conferencia dictada en el Gabinetto Viessesue, en Florencia, el 15 de julio de 1985, en ocasión de la apertura del Workcenter of Jerzy Grotowski, creado en Italia por iniciativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera. [Versión publicada en la revista "Europe", octubre 1989, París. Traducido del francés por Hernán Bonet y Fernando Montes, utilizando también la traducción del italiano de Margherita Pavia y Riccardo Rodríguez].) © 1989 Jerzy Grotowski

el Performer

Jerzy Grotowski

el *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.

Yo soy *teacher of Performer*. Hablo en singular. El *teacher*, es alguien a través del cual pasa la enseñanza; la enseñanza debe ser recibida, pero la manera para el aprendiz de redescubrirla, de *acordarse*, es personal. ¿Cómo es que el *teacher* conoció la enseñanza? Por la iniciación, o por el hurto. El *Performer* es un estado del ser. Al hombre de conocimiento se le puede pensar en relación a Castaneda, si se ama su color romántico. Yo prefiero pensar en *Pierre de Gombas*. O hasta en Don Juan descrito por Nietzsche: un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un *outsider*. En la tradición hindú se habla de los *vratias* (las hordas rebeldes). Un *vratia*, es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. El hombre de conocimiento dispone del *doing*, del *hacer* y no de ideas o de teorías. ¿Qué hace por el aprendiz el verdadero *teacher*? El dice: haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer.

el peligro y la suerte

Si utilizo el término de guerrero, se piensa de nuevo en Castaneda pero todas las Escrituras también hablan del guerrero. Se le encuentra tanto en la tradición hindú como africana. Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata. Entre los indios del Nuevo Mundo se dice del guerrero que entre dos batallas *tiene el corazón tierno, como una joven doncella*. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. El peligro y la suerte van juntos. No hay gran clase sino con respecto a un gran peligro. En el momento del desafío aparece la ^{apreciación de} ritmatización de las pulsaciones humanas. El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El *Performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen,

- Ritmo
Construcción de
un nuevo
Ritmo.

han sentido una presencia. Y esto, gracias al *Performer* que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es *pontifex*, hacedor de puentes.

La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la *seridad*. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido. Por ejemplo, la conciencia (en el sentido de *the conscience*, la "conciencia moral") es algo que pertenece a la esencia, y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos — esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa, pero es tuya. En los años cincuenta, en Sudán, había jóvenes guerreros en los pueblos Kau. En el guerrero en organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos. Pero esto no es un estado permanente, dura solo un breve periodo. Es, según la expresión de Zeami, *la flor de la juventud*. En cambio, con la edad, se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. Entonces: ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no *se odia lo que se hace*. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al *cuerpo de la esencia*. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis *cuerpo-y-esencia* debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no-resistente, casi transparente. Todo es ligero, todo es evidente. En el *Performer* el *performing* puede resultar muy próximo al proceso.

el Yo-Yo

Se puede leer en los textos antiguos: *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá*. Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única.

En el camino del *Performer*, se percibe la esencia durante su ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el Yo-Yo. La mirada del *teacher* puede a veces funcionar como el espejo de la conexión Yo-Yo (esta conexión no estando aún trazada). Cuando el enlace Yo-Yo es trazado, el *teacher* puede desaparecer y el *Performer* continuar hacia el *cuerpo de la esencia*. El que se puede reconocer en la foto de Gurdjieff viejo sentado sobre una banqueta en París. De la imagen del joven guerrero de Kau a aquella de Gurdjieff está el camino del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*.

?

Del *aveshuman* vida.

→ *Cuerpo-Esencia*
↓
Algo de OT local.
Acción DESDE otro lugar.

?

~~ES UNO~~
NATURALEZA DOBLE

El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del Yo-Yo, el *Performer* debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan.

El *Performer* debe trabajar en una estructura precisa. Haciendo esfuerzos, porque la persistencia y el respeto de los detalles, son el rigor que permite hacer presente el Yo-Yo. Las cosas por hacer deben ser exactas. *Don't improvise, please!* Hay que encontrar acciones simples; pero teniendo cuidado que sean dominadas y que esto dure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal.

eso que recuerdo

Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir de los detalles, se puede descubrir en sí a otro — al abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite re-construir una corporeidad. Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. ¿Es verídica o no? Tal vez no es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase al *Performer* del ritual primario. Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos.

¿Con la irrupción —como en el regreso de un exiliado— se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero —si oso decirlo— al origen? Creo que sí. ¿Está la esencia tras la memoria? No sé nada. Cuando trabajo muy cerca de la esencia, tengo la impresión de actualizar la memoria. Cuando la esencia está activada, es como si fuertes potencialidades se activasen. La reminiscencia es tal vez una de estas potencialidades.

hombre interior

Cito: Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra.

Cuando me tenía en mi causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí nadie me preguntaba hacia dónde tendía ni qué era lo que hacía; no había nadie para interrogarme. Eso que quería, lo era y eso que era lo quería; era libre de Dios y de todas las cosas.

Cuando me salí (me fluí) todas las criaturas hablaron de Dios. Si me preguntaba: —Hermano Eckhart, ¿cuándo saliste de casa? —Estaba allí tan sólo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mi mismo y me conocía a mi mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy).

Por esto soy no-nato, y según mi modo de no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque eso es devuelto al tiempo y se pudrirá con el tiempo. Pero en mi nacimiento nacieron también todas las criaturas. Todas prueban la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.

Cuando regreso, esta irrupción es más noble que mi salida. En la irrupción —allí— estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era, no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.

NOTA: Una versión de este texto (basado sobre la conferencia de Grotowski) fue publicada en mayo 1987 por ART-Pressé en París, con la siguiente nota de Georges Banu: "No es ni una grabación, ni un resumen lo que propongo aquí, sino unos apuntes tomados con cuidado, lo más próximo posible a las formulaciones de Grotowski. Sería necesario leerlos como indicaciones de trayecto y no como los términos de un programa, ni como un documento terminado, escrito, cerrado. Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros aunque sus actos permanezcan secretos". Los subtítulos (excepto el último: "hombre interior") son de la redacción de ART-Pressé. Este texto ha sido elaborado y ampliado por Grotowski. Grotowski habla aquí de su más alto designio. Identificar "el Performer" con los participantes del Workcenter of Jerzy Grotowski sería un abuso. Se trata más bien de la cumbre, del caso de aprendizaje que, en toda la actividad del "teacher of Performer", no se presenta más que raras veces.



(Texto original en francés. Traducción al español a cargo de Farahilda Sevilla y Fernando Montes, autorizada por el autor.) © 1987 Jerzy Grotowski

GROTOWSKI, EL ARTE COMO VEHICULO

Peter Brook

Lo que me impresiona es que nada es tan alegre como una paradoja, y que hablar de Grotowski y de su trabajo nos pone inmediatamente delante a una inmensa paradoja. Grotowski, tal que lo conozco desde hace más de veinte años, es un hombre profundamente simple que conduce una investigación profundamente pura. ¿Cómo sucede que, a través de los años, el resultado de esta simplicidad es crear también la complicación y hasta la confusión? Por el contacto personal con su trabajo conozco, de manera íntima, el valor; un trabajo iniciado en Polonia por un hombre excepcional con un pequeñísimo número de personas y que, gracias al sistema de viajes y comunicaciones del siglo veinte, pasó muy rápido en los libros, revistas, entrevistas, en el trabajo de pequeños grupos en todos los países del mundo. Entonces, es inevitable que esta difusión ultra-rápida no pase necesariamente por medio de personas calificadas, y que, alrededor del solo nombre de Grotowski, como a una roca que rueda, vengán a pegarse, a injertarse, todo tipo de malentendidos, de excrecencias.

Recuerdo que, hace algunos años, había en el aeropuerto de París un inspector de vuelo. Cuando, después de su trabajo, que es muy duro e intenso, regresaba a casa, en periferia, este tipo daba cursos Grotowski. Entonces, no estoy en grado de decírselos, quizá era una persona extremadamente calificada que transmitía algo esencial a dos o tres personas. ¿Pero quizá era solo al-

guien que habiendo visto aterrizar un avión de la compañía polaca Lot, se sentía especialista en cuestiones polacas y por lo tanto también en el trabajo de Grotowski?

Entonces, ¿cuál es el resultado, hoy, de todos estos años de malentendidos? Lo que no es claro y que debe ser claro, es: ¿cuál es la relación precisa y concreta entre el trabajo de Grotowski y el teatro?

Había un periodo en que esto parecía sencillo, porque los actores de Wroclaw hacían espectáculos que provocaron un shock en el mundo del teatro, inmediatamente, a causa de la calidad, a todos los niveles, de su trabajo, digamos de orden dramático, que pasaba a través de los medios del actor. Entonces, en aquel tiempo, era claro que era como una luz, como un faro, para mostrar que, en el teatro, era posible alcanzar un nivel superior, más profundo, más intenso, a condición que los actores llegasen a un nivel de dedicación, sinceridad, seriedad y comprensión de sus propios medios que no existe al nivel mediocre del teatro habitual. Y entonces, muy rápidamente intervino el primer malentendido. En otros países, ciertos grupos de teatro, porque compartían este ideal, porque compartían este deseo de salir de un teatro sórdido, de ir hacia un teatro de otra intensidad, comenzaron a seguir el camino de Grotowski, sin darse cuenta que si el maestro y los alumnos mismos no se encontraban en este altísimo nivel, si no poseían por su propia experiencia este nivel de comprensión, todo el trabajo sincero que hacían, en vez de subir hacia el ideal hacía descender el ideal a su nivel real, que era el nivel contra el cual estaban en revuelta.

La segunda fase del trabajo de Grotowski, vista desde el exterior, se volvió más misteriosa y más compleja porque Grotowski, siguiendo un camino que era siempre sencillo, lógico y directo, daba la impresión de hacer un cambio ex-

traordinario de dirección, porque dejaba de dar representaciones públicas. Entonces comenzó a surgir una pregunta del todo real: ¿qué tiene que ver con el teatro este trabajo si no hay más representación?

Si se mira ese trabajo en su evolución, visto desde muy cerca, ello comienza a desarrollarse, a evolucionar, a volverse más y más rico, importante, necesario, y, visto desde lejos, parece siempre más misterioso. Un trabajo profundo debe ser protegido. Un trabajo no puede contemporáneamente ser una búsqueda en profundidad y abrirse a diario a todos los que vienen con una natural curiosidad. Sería la destrucción de un trabajo intenso y serio. Pero creo que hay ciertos momentos, como hoy, en que es necesario dejar pasar un gran viento de apertura sobre el misterio. Entonces, miremos muy cerca lo que queremos entender mejor, hoy.

En primer lugar, desde el punto de vista del teatro. El vehículo más fuerte en todas las formas de teatro que existen en el mundo siempre ha sido el hombre o, para no crear reacciones minimistas, la persona, el individuo. En el individuo, esta persona es siempre desconocida. Y es una necesidad absoluta para todo lo que sucede doquiera en el mundo del teatro, que en alguna parte existan las condiciones excepcionales para que la única persona en el mundo de hoy que haya hecho investigaciones tan profundas sobre este sujeto pueda continuar explorando este extraño y desconocido que es el actor.

Entrando aquí, saludé a un viejo amigo que me ha recordado que era hijo de uno de nuestros más grandes maestros, Gordon Craig. Digo uno de nuestros más grandes maestros, porque hay pocas personas que hayan tenido una influencia tan directa y duradera en la totalidad del teatro de nuestro siglo como Gordon Craig. Y esta influencia ha pasado a través de dos o tres cosas, que sólo un pequeñísimo

número de personas han leído o visto, pero eran cosas extraordinarias. La calidad de la investigación de este hombre ha creado una influencia que ha atravesado el mundo. Porque el mundo del teatro es muy intuitivo y, es su gran cualidad, muy capaz de aprehender aquello que está en el aire. Las grandes influencias, si son fuertes, penetran rápidamente y van muy lejos. Es por esto que puedo decir que el trabajo en Pontedera concierne y toca el mundo del teatro. Eso es en relación a su aspecto de laboratorio donde se hacen experiencias imposibles de cumplirse fuera de un laboratorio. Y si no hemos asociado, como Centro Internacional de Creaciones en París, con el Centro de Grotowski, es porque estamos absolutamente convencidos que hay una relación viviente y permanente a establecer entre el trabajo escondido de búsqueda y la alimentación inmediata que ello puede dar al trabajo público.

Pero hoy, creo que hay otro aspecto que sería interesante abordar. Desde el momento en que se comienzan a explorar las posibilidades del hombre, que se quiera o no, que se tenga miedo de lo que ello representa o no, es necesario meterse decididamente delante al hecho que esta búsqueda es una búsqueda espiritual; comienzo con una palabra explosiva, muy simple, pero crea aquí malentendidos. Quiero decir "espiri-

tual", en el sentido que yendo hacia la interioridad del hombre, se pasa de lo conocido a lo desconocido, y que, a medida que el trabajo de los grupos sucesivos de Grotowski, gracias a su evolución personal, se ha vuelto más esencial, los puntos interiores que fueron tocados se han vuelto más y más inalcanzables, siempre más lejanos de toda definición ordinaria. Entonces, se puede decir que, en una época diferente a la nuestra, este trabajo hubiera sido como la evolución natural de una gran tradición espiritual. Porque las grandes tradiciones espirituales en toda la historia de la humanidad, han tenido siempre la necesidad de formas. Nada es peor que la necesidad del más allá tomada de manera vaga y generalizada. En las grandes tradiciones, se han visto, por ejemplo, los monjes que, buscando una base sólida para su búsqueda interior, trabajaban la alfarería, o bien *encontraban como vehículo la música*. Me parece que, hoy, estamos frente a algo que existió antes, pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función en el universo más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas. Pero esto, ¿de qué depende? De una sola cosa: que la persona sea dotada para esta forma. Es evidente que si un hombre quería ir

en busca de Dios, y entraba a un monasterio donde todo el trabajo giraba en torno a la música, pero él no amaba la música con su corazón, no tenía "oreja", entonces se había equivocado de puerta. Por el contrario hay muchas personas en el mundo que son atraídas por esta función, muy natural para el hombre, que es la representación. Sabemos muy bien, cuando hacemos audiciones, que la humanidad se divide en dos partes: los que quieren volverse actores y no tienen talento, y aquellos que al mismo tiempo tienen un verdadero talento. Entonces, aquellos que tienen este talento, no tienen la mínima idea de que lo que esto significa; no saben decirlo para ellos mismos; saben sencillamente que tienen una atracción. Con esta atracción, el hombre que sueña con un papel en la vida: *volverse actor*, puede, de manera del todo natural, sentir que su tarea es ir justo hacia el espectáculo. Pero puede también sentir otra cosa, sentir que todo este don, todo este amor es una apertura hacia otra comprensión; y sentir que esta comprensión no la puede encontrar sino a través de un trabajo personal con un maestro, como en todas las tradiciones íntimas y esotéricas que siempre han existido.

Es por esta razón, que quisiera pedir a mi, a nuestro amigo Grotowski, el aclararnos hoy de qué manera y en qué grado su trabajo sobre el arte dramático toma una forma inseparable de la necesidad de una evolución personal para los que trabajan alrededor de él. Quisiera que hiciera la luz en esto. En cuanto a mí, estoy convencido que su actividad en el ámbito de *El arte como vehículo* es no sólo del más alto valor para el mundo de hoy, sino que ningún otro puede ni imitarlo, ni hacerlo por él. Por esta razón sacaré una sencilla conclusión: nadie puede hablar por él.



(En marzo de 1987, Peter Brook dio en Florencia una conferencia en francés. Esta es la traducción española de la transcripción, a cargo de Yalma-Ivail Porras con la colaboración de Fernando Montes.)



TEATRO RICO Y TEATRO POBRE

Marco de Marinis

En todo el panorama del Nuevo teatro de la década de los sesentas no existe quizás un fenómeno tan alejado de la línea "interdisciplinaria" del *happening* como el Teatr Laboratorium de Grotowski. Es raro que con un mismo objetivo (léase: la superación del teatro oficial y de consumo) se hayan puesto en práctica, como en este caso, medios tan distintos para su logro.

En efecto, por un lado se dio el Teatro rico o mejor dicho riquísimo, del *happening* y los "medios mixtos", amplia aunque no exclusivamente fundado en el azar y la inmediatez, y en consecuencia en un equilibrio constante y precario en los confines cada vez más claros entre arte y vida; por otro lado el Teatro pobre de Grotowski abrió camino y abandonó cualquier otro medio expresivo que no fuese el arte del actor, para tratar de favorecer, con la única ayuda de este último (aparte del espectador) mediante una rigurosa premeditación, situaciones que si bien estaban al parecer fuera del arte teatral en su sentido tradicional, se colocaron más allá de la "trivial" vida cotidiana, aproximándose más, en todo caso, a la dimensión "arcaica" del rito.

En uno de sus más famosos escritos teóricos (*Hacia un teatro pobre*, de 1965, que poco después sería el título de la recopilación homónima de ensayos publicada en 1968), Grotowski cuenta cómo llegó, a través del quehacer práctico con los actores, a rechazar como perjudicial e improductiva toda forma de

Teatro rico —es decir, de teatro entendido como "síntesis de disciplinas creativas diversas" y fundado en la "cleptomanía artística"—, para tomar decididamente el camino opuesto, el de la "pobreza en el teatro".

¿Cuál era, según Grotowski, el principal error estratégico del Teatro rico? Fundamentalmente en la pretensión, a su juicio absurda, de competir a un mismo plano con el cine y la televisión, sus poderosísimos rivales. Es evidente que "por más que el teatro pueda ampliar o aprovechar sus propios recursos, siempre seguirá siendo inferior al cine y a la televisión en el aspecto tecnológico".

Si el teatro quiere entonces preservar, o más exactamente recuperar, hoy en día una *necesidad* suya, sin ser vencido o inutilizado —como gran parte del teatro actual— por la feroz competencia de los medios tecnológicos de comunicación, debe elegir un campo de batalla que le sea más propicio, trabajando en aquello que le es específico, en aquello que lo hace único e inimitable respecto de las demás formas del espectáculo y la comunicación de masas; es decir, la relación directa, *cara a cara*, entre el escenario y el público, entre el actor y el espectador.

Esta segunda estrategia, opuesta a la otra, no puede menos, si se sigue a fondo, que conducir a la supresión progresiva, en el hecho teatral, de todos aquellos elementos (escenografía, vestuario, maquillaje, etc.) que aunque presentes en la tradición, y por tanto considerados generalmente necesarios (esenciales), demuestran en cambio no ser indispensable, y en consecuencia inútiles y de algún modo nocivos si se les observa desde el punto de vista que sirve de base a la siguiente interrogante: "¿Qué es lo que hace realmente único al teatro y puede, por consiguiente, reservarle (garantizarle), incluso en la actualidad, un espacio en la lucha con las demás formas tecnológicas del espectáculo?"

En otro famoso trabajo, escrito más o menos en la misma época (*El Nuevo Testamento del teatro*, de 1964), Grotowski se enfrenta con esta interrogante, tratando de llegar sobre esa base a una redefinición total del hecho teatral, que no pretende en absoluto ser válida para siempre, sino sólo útil, practicable, en relación con el presente.

Se trata de una página ahora célebre que no ha dejado de suscitar agudas polémicas por su tono provocativamente drástico:

"La cantidad de definiciones del teatro es prácticamente ilimitada.

Con el fin de evitar este círculo vicioso es necesario sin duda suprimir y no añadir: es decir, hay que plantearse el problema de aquello que es indispensable para el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin vestuario y escenografía? Sí. ¿Puede existir sin música que comente el desarrollo de la acción? Sí.

¿Puede existir sin efectos de luz? Sin duda.

¿Y sin libreto? Sí, la historia del teatro nos lo confirma: en la evolución del arte teatral, el libreto es uno de los últimos elementos que se introdujeron (...).

Pero, ¿puede el teatro existir sin actores? No conozco ejemplos de este tipo. Podríamos recordar el teatro de marionetas. Pero también ahí, entre bastidores, tenemos un actor, aunque de carácter muy distinto.

¿Puede el teatro existir sin espectadores? Se necesita al menos uno para que se pueda hablar de espectáculo. Y de este modo sólo quedan el actor y el espectador. Podemos pues definir el teatro como «aquello que ocurre entre el espectador y el actor». Todo lo demás es secundario, quizá necesario, pero secundario."

De Teatro a Instituto

Cuando Grotowski, en 1964-1965, escribe los dos textos citados es bastante

conocido, incluso fuera de su país. En efecto, dirige a partir de 1959 el Teatro "13 Rzędów" (Teatro "de las 13 filas") de Opole (pequeña ciudad al sudeste de Polonia), donde produjo muchos espectáculos importantes, y está a punto de obtener su consagración internacional definitiva en el festival de las Naciones de París de 1966, con *El príncipe constante* de Calderón y Slowacki (consagración confirmada por un elogioso artículo de Peter Brook, el director teatral más famoso de ese momento, publicado en *Flurish*, periódico del Royal Shakespeare Theatre Club de Londres, en el invierno de 1965).

Además en esa época, Grotowski había efectuado el primer viraje decisivo de su obra, pasando de la *dirección* a la *investigación sobre el actor* o sea, de un teatro en el que el director es el principal autor de la creación escénica a un teatro (Teatro pobre) en el cual el liderazgo creativo es asumido por el actor.

Esta inversión radical de conceptos, con el consiguiente desplazamiento paulatino del interés de Grotowski y sus colaboradores, del *producto teatral* (el espectáculo, la puesta en escena) al *proceso creativo*, se refleja puntualmente en los distintos cambios a que fue sometido el nombre de su teatro en la década de 1960: en 1962 aparece por primera vez (y significativamente, como veremos) la palabra "laboratorio"; en 1965, con el traslado a Wrocław, al sudoeste de Polonia, el Teatro Laboratorio "de las 13 filas" pasa a ser el Instituto de Investigaciones sobre los Métodos del Actor-Teatro Laboratorio, denominación esta que en enero de 1970 se abrevia a Instituto del Actor-Teatro Laboratorio y que, por último, se reduce en 1975 a Teatr Laboratorium, ratificando así en términos oficiales su colocación más allá de los límites del teatro como espectáculo.

Aparte de las denominaciones sucesivas del Teatr Laboratorium, este desplazamiento paulati-

no pero irreversible del interés se traduce, de modo mucho más concreto, en el ritmo de la producción escénica, que bruscamente se vuelve más espaciada en 1963-1964, para ser menos intensa aún en el periodo 1965-1969 (en el cual sólo se presentan dos "novedades" contra las diez de los años 1959-1964) e interrumpirse por completo en 1969. Con posterioridad a esta fecha, Grotowski ya no preparará nuevos espectáculos, limitándose a reponer (con continuas y significativas variaciones) y a mostrar por todo el mundo su espectáculo *Apocalypsis cum figuris* (1968-1969), testimonio viviente de los resultados alcanzados por el Teatr Laboratorium durante la década de 1960.

Cuatro periodos...

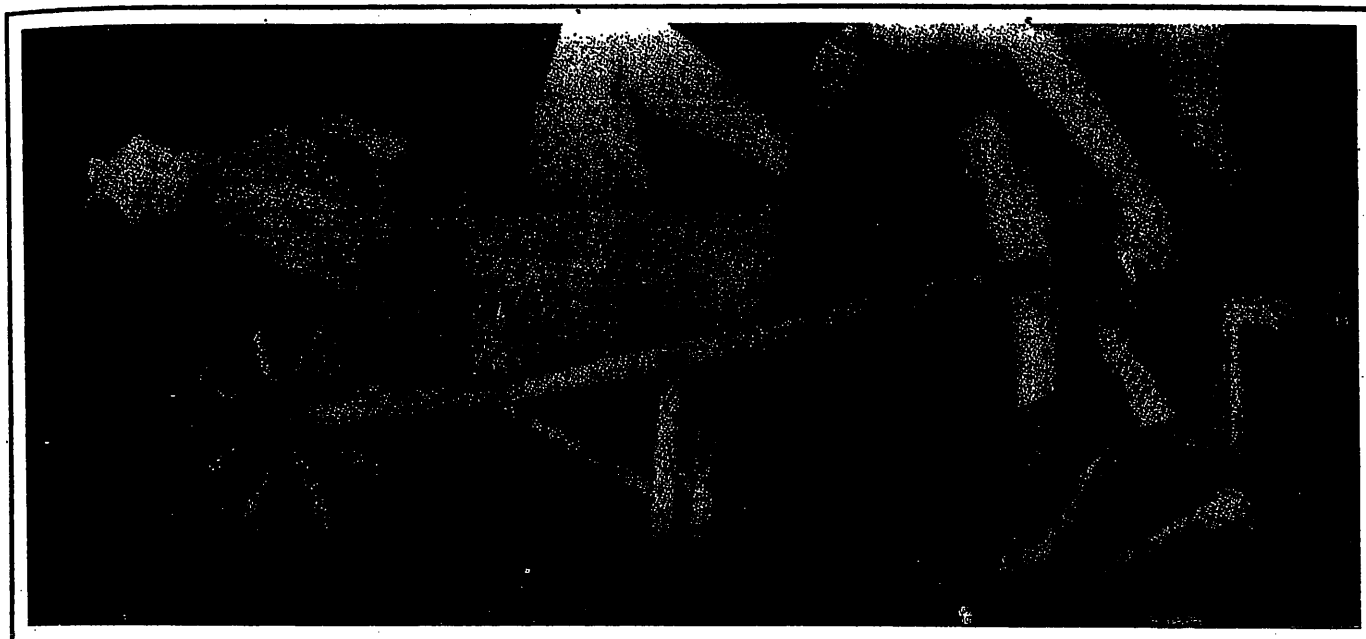
Con cierta arbitrariedad inevitable, pero también siguiendo indicaciones precisas del propio Grotowski, se pueden distinguir al menos cuatro grandes periodos en sus actividades, desde los comienzos hasta 1984, año de la clausura definitiva del Teatr Laboratorium de Wrocław.

El primer periodo, al que podríamos denominar *Teatro de representación*, es aquel que va de 1957 a 1961 y que, en consecuencia, se superpone a la fun-

dación del Teatro "de las 13 filas". P. fase de aprendizaje incluye los trabajos de dirección del que se hace cargo Grotowski mientras sigue siendo discípulo de la Escuela Superior de Arte de Cracovia, en la que se gradúa en 1960, pero en 1957 con *Las sillas*, de Ionesco en el Teatr Stary de esa ciudad; sigue en el Tio Vania de Chéjov, siempre en Cracovia, en 1958, y el *Fausto* de Goethe (1960, en Poznan) y las primeras obras producidas en Opole con su nuevo grupo: *Orfeo*, según Cocteau (1959); *Coque*, según Byron (1960); *Misterio bufo*, según Maiakovski (1960); *Sakuntala*, según Kalidasa (1960); y *Los antepasados*, según Mickiewicz (1961). Cabe advertir que la preposición "según" fue usada por Grotowski en lugar del tradicional "de" para poner de manifiesto desde el título del espectáculo, su autonomía respecto de la obra literaria de la cual partió. Para confirmar esto, él figura siempre como autor del libreto teatral y no sólo como director.

Si las puestas en escena anteriores o fuera del Teatro "de las 13 filas", evidencian sin duda alguna su carácter de ensayos juveniles, impregnados de intelectualismo *à la page* y de *trouvailles* formales, a menudo gratuitas, las primeras realizaciones en Opole, aunque dentro del eclecticismo dramático y estilístico que lo caracteriza (el joven Grotowski)





Akropolis, 1962.

distribuye a manos llenas las diferentes y ricas experiencias teatrales y culturales acumuladas hasta ese momento: del estudio de Stanislavski y Meyerhold, dos polos que constantemente tratará de conjugar en su labor, al conocimiento directo de distintas formas del teatro oriental, del Kathakali al Nô y a la Opera de Pekín; de los seminarios en Aviñón, con Jean Vilar, y en Praga, con Emil Burian, a la visión de algunas adaptaciones del Berliner Ensemble, la compañía de Brecht, y también la filosofía de Sartre, la llamada dramaturgia del absurdo, la historia de las religiones, la filosofía oriental, etc.) pone de manifiesto ya en ese entonces, aunque en estado embrionario, algunos de los elementos clave alrededor de los cuales girará, radicalizándose cada vez más, toda la investigación posterior de Grotowski:

* la autonomía del teatro con respecto a la matriz literaria (en estas obras Grotowski aparece ya en su doble condición de director y autor de la escenificación teatral);

* el protagonismo del actor y su expresión física;

* el contacto con el espectador.

Por otro lado, se trataba además de espectáculos poco logrados que fueron mal acogidos por el público. En 1960 mientras Grotowski trabajaba en Poz-

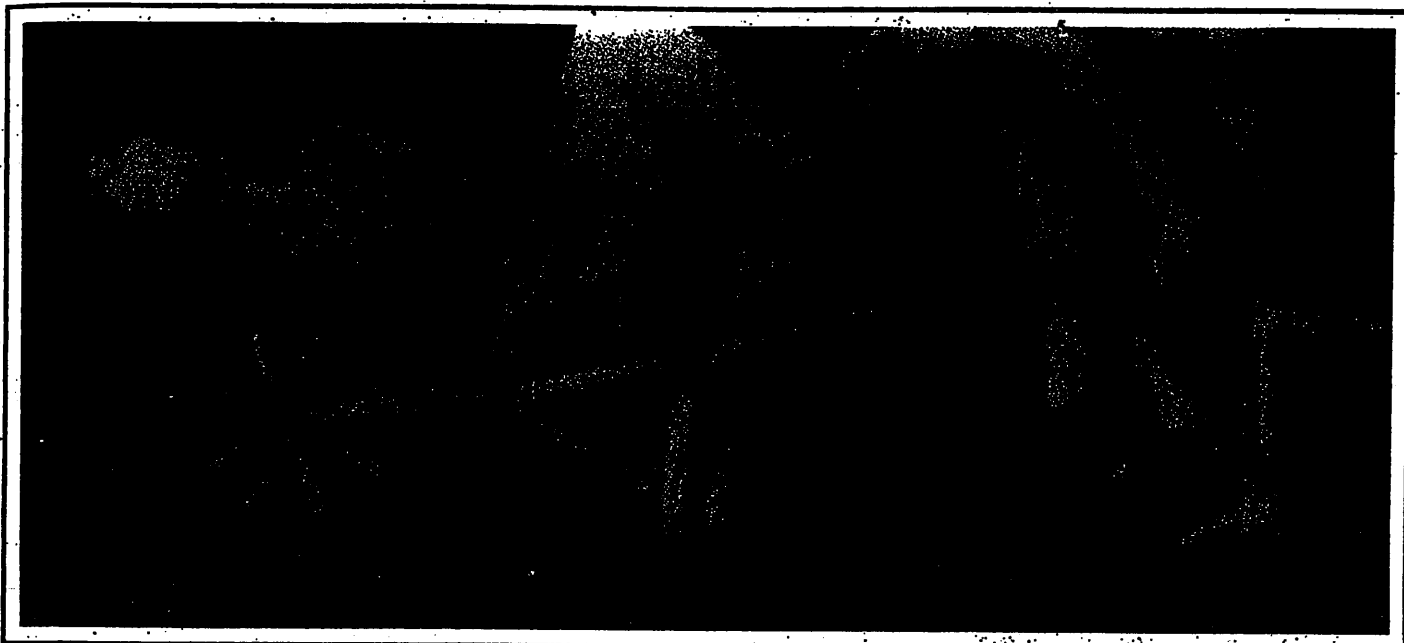
nan su *Fausto*, en Opolé había que suspender frecuentemente las representaciones por falta de público. Para solucionar ese inconveniente se fundó incluso un Círculo de amigos del Teatro de las 13 filas.

El segundo periodo, de 1962 a 1969, coincide, con el momento de la gran aceptación internacional, gracias a algunos espectáculos memorables, en los cuales la poética del Teatro pobre y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo; fundiéndose en una síntesis artística irrepetible: *Kordian*, según Slowacki (1962); *Akropolis*, según Wyspianski (1962: este espectáculo conoce cinco variantes, remontándose la última a 1967); *La trágica historia del doctor Fausto*, según Marlowe (1963); *Estudio sobre Hamlet*, según Shakespeare y Wyspianski (1964); *El príncipe constante*, según Calderón y Slowacki (1965, con otras dos variantes, en el mismo año y en 1968); *Apocalypsis cum figuris*, montaje de textos de varios autores (1968-1969).

El tercer periodo de 1970 a 1979 (*parateatro*). En el otoño de 1970, después de una larga estancia en la India (de donde regresa transformado incluso físicamente: delgadísimo y ascético como un verdadero yogui), Grotowski anuncia la intención, suya y de su gru-

po, de no volver a preparar nuevos espectáculos y, por tanto, de interrumpir la actividad teatral propiamente dicha para dedicarse a investigaciones referentes a la intercomunicación y el "encuentro" entre los individuos. Estas actividades, a las que muy pronto se dio el nombre de "parateatrales", se desarrollaron durante toda la década de 1970, pero en particular entre 1975 y 1979 (después de un largo periodo de difícil gestación interna), mediante una serie de "proyectos especiales", cada uno de ellos articulado a su vez en una determinada cantidad de etapas intermedias: *Proyecto montaña*, *La vigilia*, *El árbol de la gente*, *Meditación en voz alta*, etc.

El cuarto periodo es el que sigue a la fase parateatral, agotada aproximadamente a fines de la década de 1970, y que sin embargo continúa, pero ahora sólo como actividad individual de Grotowski, desde el momento en que el Teatr-Laboratorium en crisis desde hacía tiempo y con sus miembros dispersos en gira por el mundo, se cerró definitivamente en 1984 (por diferencias con el nuevo régimen polaco). Se trata aquí de una fase a la que Grotowski dio al comienzo un nombre sugestivo, aunque no carente de ambigüedad (Teatro de las fuentes), que lejos de



Akropolis, 1962.

distribuye a manos llenas las diferentes y ricas experiencias teatrales y culturales acumuladas hasta ese momento: del estudio de Stanislavski y Meyerhold, dos polos que constantemente tratará de conjugar en su labor, al conocimiento directo de distintas formas del teatro oriental, del Kathakali al Nô y a la Opera de Pekín; de los seminarios en Aviñón, con Jean Vilar, y en Praga, con Emil Burian, a la visión de algunas adaptaciones del Berliner Ensemble, la compañía de Brecht, y también la filosofía de Sartre, la llamada dramaturgia del absurdo, la historia de las religiones, la filosofía oriental, etc.) pone de manifiesto ya en ese entonces, aunque en estado embrionario, algunos de los elementos clave alrededor de los cuales girará, radicalizándose cada vez más, toda la investigación posterior de Grotowski:

- * la autonomía del teatro con respecto a la matriz literaria (en estas obras Grotowski aparece ya en su doble condición de director y autor de la escenificación teatral);

- * el protagonismo del actor y su expresión física;

- * el contacto con el espectador.

Por otro lado, se trataba además de espectáculos poco logrados que fueron mal acogidos por el público. En 1960 mientras Grotowski trabajaba en Poz-

nan su *Fausto*, en Opole había que suspender frecuentemente las representaciones por falta de público. Para solucionar ese inconveniente se fundó incluso un Círculo de amigos del Teatro de las 13 filas.

El segundo periodo, de 1962 a 1969, coincide, con el momento de la gran aceptación internacional, gracias a algunos espectáculos memorables, en los cuales la poética del Teatro pobre y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo, fundiéndose en una síntesis artística irrepetible: *Kordian*, según Slowacki (1962); *Akropolis*, según Wyspianski (1962: este espectáculo conoce cinco variantes, remontándose la última a 1967); *La trágica historia del doctor Fausto*, según Marlowe (1963); *Estudio sobre Hamlet*, según Shakespeare y Wyspianski (1964); *El príncipe constante*, según Calderón y Slowacki (1965, con otras dos variantes, en el mismo año y en 1968); *Apocalypsis cum figuris*, montaje de textos de varios autores (1968-1969).

El tercer periodo de 1970 a 1979 (*parateatro*). En el otoño de 1970, después de una larga estancia en la India (de donde regresa transformado incluso físicamente: delgadísimo y ascético como un verdadero *yogui*), Grotowski anuncia la intención, suya y de su gru-

po, de no volver a preparar nuevos espectáculos y, por tanto, de interrumpir la actividad teatral propiamente dicha para dedicarse a investigaciones referentes a la intercomunicación y el "encuentro" entre los individuos. Estas actividades, a las que muy pronto se dio el nombre de "parateatrales", se desarrollaron durante toda la década de 1970, pero en particular entre 1975 y 1979 (después de un largo periodo de difícil gestación interna), mediante una serie de "proyectos especiales", cada uno de ellos articulado a su vez en una determinada cantidad de etapas intermedias: *Proyecto montaña*, *La vigilia*, *El árbol de la gente*, *Meditación en voz alta*, etc.

El cuarto periodo es el que sigue a la fase parateatral, agotada aproximadamente a fines de la década de 1970, y que sin embargo continúa, pero ahora sólo como actividad individual de Grotowski, desde el momento en que el Teatr Laboratorium en crisis desde hacía tiempo y con sus miembros dispersos en gira por el mundo, se cerró definitivamente en 1984 (por diferencias con el nuevo régimen polaco). Se trata aquí de una fase a la que Grotowski dio al comienzo un nombre sugestivo, aunque no carente de ambigüedad (Teatro de las fuentes), que lejos de

constituir, como podría insinuar la expresión, un retorno a alguna forma del teatro-espectáculo —que otros directores del nuevo teatro nos hicieron presenciar a menudo durante esos últimos años— equivale, en todo caso, a una recuperación, desde una nueva óptica, de aquellos intereses antropológicos e histórico-religiosos que Grotowski había cultivado desde muy joven, entre otras cosas por medio de sus frecuentes viajes al Oriente. La diferencia decisiva con respecto a entonces es que, mientras que en la década de 1950 y en la siguiente los resultados de sus estudios e investigaciones en la materia estaban todos orientados a la tarea de dirección e investigación sobre el actor, en esta etapa su interés se dirige exclusivamente al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta (sobre todo corporal), que le permiten, en cualquier época y latitud, tratar de mantener una relación con sus propias raíces, con su propio proceso orgánico, saltando también los "muros" que normalmente obstruyen su percepción interna y externa. Considerado desde esta perspectiva, el teatro, de ahí en adelante, sólo constituye una de estas técnicas, junto con los distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el Yoga y el Zen, con sus respectivas concepciones y prácticas del cuerpo, etc.

Como es natural, teniendo en cuenta los límites cronológicos de esta obra, sólo nos ocuparemos del primero y sobre todo del segundo periodo. En efecto, este último se ha revelado desde hace mucho tiempo como el más importante, puesto que gracias a los trabajos y teorizaciones de la década de 1960 Grotowski llegó a ejercer una enorme influencia sobre la gente de teatro del mundo entero, imponiéndose así como uno de los maestros indiscutibles del nuevo teatro internacional.

... y una sustancial continuidad de fondo

Pese a los cambios y virajes, a veces violentos, que sin duda caracterizan superficialmente la actividad de Grotowski y el Teatr Laboratorium, ante una observación más exhaustiva no resulta



difícil descubrir en su evolución de más de treinta años, una continuidad sustancial en lo que se refiere a los objetivos de fondo, que en definitiva siempre han estado relacionados con el hombre y su viaje hacia la verdad a través de un proceso más allá de la máscara de lo cotidiano, lo social y cultural.

Respecto de ese objeto recurrente (aunque con los años se abordó cada vez mejor), los medios y modos para tratar de alcanzarlo varían profundamente con el transcurso del tiempo. En concreto, si bien hasta una época determinada Grotowski considera que el teatro y el actor pueden constituir instrumentos importantes y hasta decisivos en este recorrido, a partir de un determinado momento la representación y el recitado se le empiezan a manifestar en cambio como obstáculos, como un escollo superfluo en ese mismo camino, y se libera de ellos.

Si esto es verdad; es decir, si es verdad que el teatro ha representado para Grotowski únicamente un medio y un momento, por importante que sea, dentro de un recorrido cognocitivo mucho más amplio, podemos comprender entonces, en todo su significado, algunas actitudes que el director polaco asumió desde principios de la década de 1960; en primer término, el hecho de que muy pronto le interese el actor, sobre todo en su condición de hombre (como ejemplo o modelo de hombre) y que sea precisamente la relación interhumana del hombre con otro hombre la que pase en seguida a ocupar el centro de su trabajo: una relación de la que sin duda el vínculo actor-espectador sólo es un caso particular y en ciertos aspectos privilegiado y en el que, consiguientemente, es posible trabajar en condiciones favorables, casi como en un laboratorio científico.

Insistimos: continuidad en los objetivos de fondo y transformaciones incluso drásticas en los medios y las tácticas que se van empleando. Sin embargo, esto no es óbice para que, también en lo referente a estos últimos, sea posible identificar al menos una característica fundamental que sigue siendo constante a lo largo del tiempo y que más aún, constituye de algún modo la estrategia global dentro de la cual se si-

túan y explican los distintos cambios (sin que con esto se pretenda atribuir a las investigaciones y experiencias del Teatr Laboratorium un aspecto superprogramático que con seguridad nunca tuvo). Esta estrategia global consiste en haberse colocado Grotowski y su grupo no en una relación de sintonía conformista, sino por el contrario, de oposición complementaria respecto de las tendencias que cada cierto tiempo dominaron el campo de las artes y la cultura. Se trata de aquello que al decir del propio Grotowski consistía, en 1979, en "ir contra corriente", moviéndose según una idea de "cultura múltiple". Así es como durante la década de los sesentas, mientras la contracultura juvenil celebraba al aire libre sus ritos de masas, el Teatr Laboratorium optaba por trabajar bajo techo y con pocos integrantes, como una comunidad hermética, "totalmente al margen de la tendencia dominante de hacer cosas grandiosas". Cuando más adelante, en la década de los setentas, se afirma el retorno a lo privado y personal, al aislamiento en grupos cerrados, Grotowski y sus colaboradores sentirán en cambio la necesidad de abrir el laboratorio y abordar experiencias con una cantidad cada vez mayor de personas.

Estar (deliberadamente) fuera del tiempo, de las tendencias predominantes, fue uno de los "gestos" filosóficos fundamentales de toda la obra —teatral o no— de Grotowski, la principal de sus provocaciones a la que el *establishment* cultural (incluso el progresista) reaccionó con la irritación de quien se siente espiado en sus certidumbres e inducido a dudar de sus cómodas verdades. Vale la pena recordar que fue este deseo de ir siempre contra corriente la razón principal de los múltiples equívocos que se fueron acumulando desde los primeros años de la década de los sesentas respecto a Grotowski y sus colaboradores, acusados de ser reaccionarios y oscurantistas, de querer hacer un teatro místico y casi arcaico, alterando no sólo los datos histórico-culturales sino —lhorror, espanto!— hasta las diferencias entre clases sociales. Era inevitable tal vez, que así ocurriese en tiempos de una confusa exaltación colectiva del marxismo y el materialismo histórico (incluso



en sus versiones filosóficamente más groseras), un grupo teatral que se arriesgaba a hablar de mitos y arquetipos, que decía querer buscar la verdad del hombre (sin más determinación), y que planteaba el programa de lo sagrado en la aparentemente laica sociedad contemporánea, no podía ser visto más que como hostil provocador, y así ocurrió exactamente. Gran parte de la intelectualidad europea —incluyendo su porción quizá más atrasada desde el punto de vista cultural, como fue siempre la crítica teatral—, reaccionó atacándolo sin piedad, con una verdadera artillería ideológica y formulando objeciones, por lo general cargadas de prejuicios, que solícitamente impugnaban los presupuestos teóricos de una tarea esencialmente práctica, impidiendo (e impidiéndose) ver los aspectos concretos y técnicos de esa labor para captar su cualidad artística, sin duda muy alta.

¿Vanguardia o retaguardia? Las tradiciones del Teatr Laboratorium

Resulta claro a estas alturas que la situación de Grotowski en el ámbito de las vanguardias europeas no era nada clara, ante todo si se piensa en los caracteres agresivamente antitradicionalistas que distinguen a estos movimientos durante todo el siglo XX. Aun cuando, por razones profundamente sustanciales es innegable el pleno derecho de la labor de Grotowski al nuevo teatro, ésta ocupa una posición muy singular, una vez más anómala y contra corriente, entre vanguardia y tradición. Experiencia extrema de transgresión de las convenciones del teatro y como tal, elevada muy pronto a la categoría de símbolo y ejemplo en el mundo entero, la búsqueda de Grotowski y del Teatr Laboratorium muestra sin embargo, nexos más estrechos con la tradición y el pasado —en particular polaco—, que con la cultura de las vanguardias europeas, denunciada con mucha frecuencia como ajena y explícitamente rechazada (desde los primeros años). Veamos por ejemplo lo que declarara en 1967, durante el Congreso Internacional de Jóvenes Escritores en París, Ludwig Flaszen, cofundador con Gro-

towski del Teatro "de las 13 filas", su asesor dramático y principal colaborador: "Nuestra actividad puede ser interpretada como una tentativa de restituir los valores arcaicos del teatro. No somos modernos sino por el contrario, plenamente tradicionales. Podríamos decir, bromeando, que no estamos en la vanguardia, sino en la retaguardia."

La primera y más importante de las tradiciones con las que el teatro de Grotowski está en contacto íntimo y constante es el *drama romántico polaco* (para que no haya errores, aquel que va de Mickiewicz a Wyspianski, pasando por Slowacki).

Desde luego no es casual que casi todas las obras dirigidas por Grotowski pertenezcan a la dramaturgia polaca del siglo XIX. No se trata del debido homenaje a un gran patrimonio cultural (homenaje, por lo demás, de significado al menos ambiguo si está realizado por un director que desde 1959 se proponía expresamente profundizar en el teatro tradicional), ni tampoco de la preferencia instrumental por textos singularmente ricos en aquellas características "miticopoéticas" de las que Grotowski —como veremos— tenía necesidad para sus operaciones psicodinámicas con los espectadores. Hay algo más que hace que Grotowski se sienta atraído por el drama romántico de su pueblo y que le hace sentir simpatía por él: se trata precisamente de aquella negación de la realidad existente y aquella tendencia al cambio que en otros romanticismos son mucho menos intensas o están ausentes. Por otro lado, este mismo aspecto, mucho antes de Grotowski, había atraído y no por casualidad, la atención de muchos exponentes de las vanguardias históricas, de Witkiewicz a León Schiller.

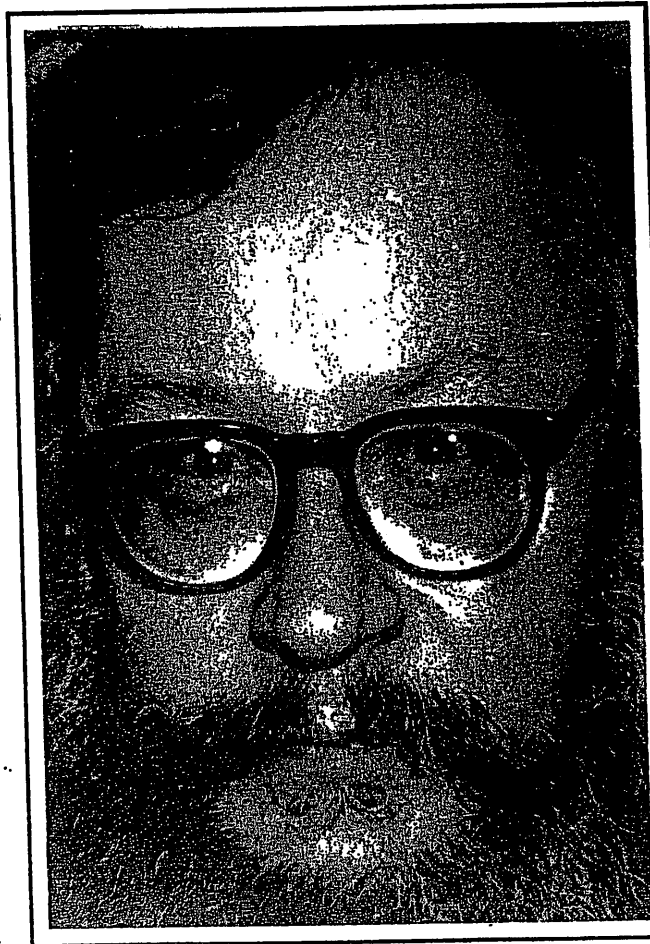
Esta profunda afinidad entre los románticos y Grotowski en cuanto a la manera de "sentir" el mundo produce —como señaló el crítico Konstanty Puzyna— una semejanza ulte-

rior en lo que se refiere a la elección de los modos de representarlo. En efecto, tanto en los dramas polacos del siglo XIX como en los espectáculos de Grotowski se avanza mediante cambios bruscos, contrastes violentos, verdadera contraposición de contrarios en el mejor estilo barroco: sublime/ridículo, bondad/crueldad, dotes visionarias/realismo, apoteosis/irrisión (este último binomio se refiere —como veremos— a la técnica básica del Teatr Laboratorium para la adaptación de textos). Y de nuevo tiene razón Puzyna cuando observa cómo más allá de la desacralización aparente y las conspicuas manipulaciones textuales, las versiones grotowskianas de Mickiewicz, Slowacki y Wyspianski respetan profundamente, en definitiva, la *Weltanschauung* de aquellas obras.

Además del romanticismo, hay otra herencia cultural polaca que desde un principio ejerció gran influencia en la

obra de Grotowski: se trata de Reduta, una institución teatral muy *sui generis* que funcionó con carácter de asociación entre las dos guerras mundiales (1919-1939) bajo la dirección de Juliusz Osterwa y Mieczyslaw Limanowski. Impregnada de rigor moral y tendencias abiertamente escénicas de Osterwa, Reduta fue al mismo tiempo un teatro y una escuela para actores. Durante algunos periodos, la escuela se organizó como una comunidad en la que maestros y discípulos vivían de acuerdo con una disciplina casi monástica, cultivando una investigación más ética que técnico-profesional. Y aquí sólo podemos pensar en otras experiencias análogas y más conocidas de pedagogía teatral comunitaria, anteriores o más o menos contemporáneas a la Reduta, como los Estudios abiertos de Stanislavski en Moscú a partir de 1912 o la Escuela del Vieux-Colombier ideada y dirigida por Jacques Copeau en París entre 1921 y 1924 (sobre éstas y otras propuestas de comunidades teatrales en el siglo XX. Grotowski se ha referido en varias fases de su trabajo a Osterwa, cuyo nombre recorre con frecuencia las páginas del libro *Hacia un teatro pobre*, y a menudo ha señalado como ejemplo la singular experiencia utopista de Reduta, en particular en lo que concierne a la formación del actor y sus tentativas de descentralización en su actividad teatral *ante litteram*, en algunos territorios fronterizos de Polonia).

En este punto, queda aún algo por decir respecto de la tercera gran tradición del Teatr Laboratorium: hablamos de Stanislavski y sus investigaciones sobre el actor. Para resumir, si el romanticismo polaco representa la tradición *filosófica-literaria* del Teatr Laboratorium y la Reduta —como acabamos de ver— encarna en cambio la *ética*, el trabajo de Stanislavski constituye con seguridad su tradición *técnica*. En el ya citado manifiesto de 1965, *Hacia un teatro pobre*, Grotows-



ki expresa: "Me he formado en la escuela de Stanislavski; en sus estudios tenaces, en la renovación sistemática de los métodos de observación y la relación dialéctica que estableció respecto a su primera producción han hecho de él mi idea personal. Stanislavski ha planteado todos los problemas metodológicos."

Conviene ahora aclarar que se trata de un Stanislavski muy distinto del propuesto, de manera arbitrariamente simplificada y fosilizada, por el Actor's Studio de Lee Strasberg, en los Estados Unidos: el Stanislavski de Grotowski es el experimentador innagotable de las "Acciones físicas" que, como verdadero "científico" teatral, se esfuerza en pensar sólo sobre la base de lo práctico y lo concreto, dispuesto siempre a abrir el debate, con coraje y honestidad, sobre su labor precedente; es el Stanislavski que cree en la importancia fundamental de la escuela y la educación continua para la creación actoral; es en fin, el Stanislavski que durante los últimos años de su existencia descubre la importancia de las Acciones físicas del actor y, prosiguiendo con la experimentación, no retrocede frente a las consecuencias aun cuando éstas supongan en el plano teórico que implican un riesgo de provocar crisis en los puntos clave de su Sistema.

No obstante —que esto quede claro— Grotowski se trataba ni se trató jamás de *aplicar* los descubrimientos del gran maestro ruso, sino —de acuerdo con el título de un escrito suyo sobre el tema— dar su propia *respuesta* a Stanislavski. Principio éste que evidentemente no vale sólo para su tradición técnica de elección, sino también respecto de los demás métodos europeos y extraeuropeos para educación de los actores que el Teatr Laboratorium utilizó, tomándolos prestados de Charles Dullin, François Delsarte, Meyerhold, Vajtan-gov; del Kathakali y el Nô.

Confrontación con el texto: apoteosis e irrisión

Uno de los prejuicios más tenaces del nuevo teatro fue siempre aquel que reconocía en sus espectáculos una actitud de total hostilidad preconcebida ha-

cia la dramaturgia escrita, sobre la que actuaría siempre en términos de manipulación, desacralización o parodia. Más adelante veremos hasta qué punto este lugar común fue del todo infundado en el caso del Living y lo mismo debemos reiterar ahora en lo que se refiere a Grotowski.

En realidad, lo que Grotowski negó siempre (pero esto podrían haberlo dicho también muchos otros exponentes del teatro contemporáneo de experimentación) no fue el texto dramático escrito en sí, sino más bien el modo en que el teatro tradicional lo había usado predominantemente desde hacía dos o tres siglos: como algo que se debía "traducir" con fidelidad en el escenario, como algo que sería en potencia teatro, espectáculo, y en consecuencia, puesta en escena (en definitiva, una práctica no creativa, carente de verdadera autonomía) debería limitarse a ilustrar o como máximo a interpretar, pero con prudencia.

A Grotowski en cambio, el campo de la creación teatral se le manifestó siempre como totalmente autónomo del campo de la literatura, incluida la literatura dramática: para él llevar a escena un texto nada tenía que ver con su interpretación, reelaboración, actualización, etc. Los mismos términos "puesta en escena" y "representación" demostraron muy pronto ser inadecuados y ambiguos. Según el director polaco, entre el grupo teatral y el texto se debía producir un encuentro y una confrontación (por lo demás, en su opinión, todo aspecto del quehacer teatral siempre ha consistido en encuentros y confrontaciones: entre el actor y el director, entre el actor y su "parte", entre el espectáculo y el espectador): es necesario situarse frente a la obra dramática como ante una entidad material y espiritual dotada de vida y "objetividad" propias (pero no de significados unívocos) y asumir este encuentro-confrontación como punto de partida, como impulso para encauzar un proceso creativo totalmente independiente.

Grotowski ha vuelto en varias ocasiones sobre este momento decisivo del quehacer teatral, aproximándose a él analógicamente por medio de una serie de imágenes muy eficaces. En especial

cuando habla de la obra dramática como de un bisturí y un trampolín:

"Mi encuentro con el texto es similar a mi encuentro con el actor y a su encuentro conmigo: para ambos el texto es una suerte de *bisturí* que nos permite abrirnos, trascender nuestro yo, descubrir aquello que está oculto en nosotros e ir hacia los demás (. . .)

Para dar paso a este proceso de provocación al público hay que tomar impulso en el *trampolín* constituido por un texto ya enriquecido con un conjunto de asociaciones de ideas generales (el subrayado es mío)."

Quede claro que —como señalaba Grotowski en el fragmento que acabamos de citar— el texto debe funcionar como bisturí y como trampolín, no sólo para el director, sino también para el actor en su relación con su "parte", si es que quiere evitar las trampas opuestas de la identificación naturalista y el recitado épico-extravagante, y lograr desencadenar ese proceso de revelación no exhibicionista de la verdad propia e íntima, que —según el director polaco— sirva de base al acto creativo en el teatro.

Pero debemos preguntarnos ahora (retóricamente) si todos los textos teatrales están en iguales condiciones de ejercer esta doble función fundamental. Como es natural la respuesta para Grotowski fue negativa, tal como se puede argüir recorriendo la lista de obras que utilizó para sus espectáculos: *Hamlet* de Shakespeare; *Fausto* de Goethe y Marlowe; *Sakuntala* de Kalidasa; *Akrópolis* de Wyspianski, etc. Se trataban siempre de dramas a los que podemos llamar clásicos, en el sentido más amplio y menos convencional del término; es decir, de obras antiguas o menos antiguas e incluso modernas "cuyo contenido [. . .] (está) arraigado en la sique de la sociedad". Para ser más exactos, este contenido consiste en un núcleo todavía viviente de imágenes profundas y representaciones colectivas o, dicho de otro modo, de mitos capaces de constituir para el actor y el espectador, "un terreno común preexistente en ambos". Aquí Grotowski, mientras utilizaba libremente algunas adquisiciones del psicoanálisis junguina-

no, pareció encontrar también el eco de algunas propuestas inspiradas en Artaud:

“El teatro debe agredir a los denominados complejos colectivos de la sociedad, a la esencia del subconsciente colectivo o quizá del superyo (no importa cómo lo llamemos), los mitos que no son una estructura del espíritu, sino son, por así decirlo, heredados a través de la propia sangre, la religión, la cultura y el clima.”

Según el director polaco, es en esta cualidad miticopoética, en su hallazgo de situaciones arquetípicas que tocan nervios todavía sensibles del inconsciente colectivo de la humanidad o la memoria histórica de un pueblo, lo que decidirá en la actualidad el valor teatral de un texto dramático e incluso su posibilidad de utilización en el teatro; no la posible excelencia del carácter literario.

Con frecuencia se ha acusado a Grotowski de proponer regresiones arcaicas o querer restablecer ritos mágicos y cultos religiosos, olvidando así que una cosa es la (conjurable) exaltación acrítica de algunos mitos —como serían para nosotros, occidentales, los de la religión cristiana, el etnos, la Nación, etc.— y otra cosa completamente distinta fue plantear, como lo hizo Grotowski, el problema de la presencia mítico-mágica en el fondo del imaginario contemporáneo y, por tanto, el problema de la necesidad de una confrontación con ella, no para restablecer esa dimensión, sino en todo caso para favorecer su superación real, basada, no ya en la represión sino en una autoclificación plena y laica.

Por otro lado, si Grotowski no fue condescendiente con la “letra” de los textos, estuvo muy lejos de respetar sus contenidos míticos, no tanto por razones ideológicas, sino más bien por motivos que podríamos considerar prácticos, ligados a una constatación histórico-cultural de fondo, difícilmente discutible:

“Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito como verdad colectiva o modelo de masas y la fe es a menudo cuestión

de convicción intelectual (...). La identificación de la colectividad con el mito (...) es hoy en día prácticamente imposible. Pero, ¿qué es posible? En primer lugar, una *confrontación* con el mito, más que una identificación.”

Volvemos así a aquella confrontación de la que habíamos partido cuando hablábamos del tipo de trabajo a que se somete el texto en el Teatr Laboratorium. Pero, ¿qué quiso decir para Grotowski —en la práctica y desde un punto de vista estrictamente teatral— enfrentarse y no identificarse con el mito (o arquetipo) de una obra dramática? Significó tratar ese mito (o arquetipo) a manera de contrapunto, mediante un proceso dialéctico doble de aceptación y rechazo, celebración y profanación, respeto y transgresión: algo muy similar a aquello que en la Edad Media se llamó —refiriéndose a determinadas actitudes frente a la religión cristiana— *sacra blasphemia* y que en el Teatr Laboratorium se menciona, a partir de un momento dado, recurriendo a la feliz fórmula del crítico polaco Tadeusz Kudlinski: dialéctica de apoteosis e irrisión.

En *Kordian* de Juliusz Slowacki, el protagonista es un joven aristócrata que quiere sacrificarse por su propio país para liberarlo de la opresión zarista. Al no encontrar a nadie dispuesto a asociarse a su empresa, decide eliminar por su cuenta al Zar. Pero el atentado fracasa y lo capturan. Internado en una clínica y sometido a un examen psiquiátrico, se llega a la conclusión de que Kordian está mentalmente sano y se le condena a muerte. Resulta fácil identificar en esta obra el arquetipo del “holocausto individual en beneficio de la colectividad”, arquetipo que la puesta en escena de Grotowski somete a la dialéctica de apoteosis e irrisión, presentando por un lado las aspiraciones patrióticas y tiránicas de Kordian como accesos de locura, pero indicando también por otro lado que, más allá de su locura, las intenciones del protagonista siguen siendo válidas y nobles. Toda la representación está ambientada en una clínica psiquiátrica.

En *Akrópolis* de Stanislaw Wyspianski, la acción se desarrolla en la catedral de Cracovia (Wawel), acrópolis nacio-

nal de los polacos. Durante la noche de la Resurrección, los personajes de los tapices y esculturas se animan haciendo revivir episodios del Viejo Testamento y la antigüedad, raíces primordiales de la tradición europea. A la Resurrección le sigue una escena triunfal que simboliza el advenimiento de una nueva era para Polonia y toda Europa. El arquetipo central de este drama consiste como lo manifiesta expresamente su autor, en la Asunción de la Catedral-Acrópolis como símbolo del vértice supremo de una civilización. Esta imagen, después de haber sido sometida por Grotowski a la ya aludida dialéctica de apoteosis e irrisión, se puede reformular verbalmente en los siguientes términos: la acrópolis, la cumbre de nuestra civilización contemporánea, es un campo de exterminio: es Auschwitz.

Esta es la síntesis que Eugenio Barba hizo del espectáculo:

“Despojos humanos resucitados en esta acrópolis contemporánea recitan el texto de Wyspianski mientras construyen, entre los espectadores, un nuevo Partenón: fijan y clavan tubos metálicos que poco a poco van invadiendo toda la sala. Los distintos episodios que reviven los prisioneros representan toda una serie de situaciones de arquetipos (...). La escena final de la Resurrección se convierte en un cortejo histórico y grotesco: los prisioneros llevan triunfalmente un cadáver en el cual ven al Salvador resucitado (su última «mentira vital») y cantando un himno navideño desaparecen en un horno crematorio. Pese a que la acrópolis de la época de los «hornos crematorios» fuera un campo de exterminio, la tradición y la herencia cultural conservan sin embargo su grandeza y todo su valor.”

En *Apocalypsis cum figuris*, el último espectáculo del Teatr Laboratorium, faltará el texto como punto unitario de encausamiento del proceso creativo (en efecto, sólo en la última fase de los ensayos se encontrará el material verbal en forma de “citas extraídas de fuentes que pueden ser consideradas como obra no de un solo autor, sino de toda la humanidad”: la Biblia, Dostoievski, Eliot, Simone Weil, pero no desaparecerá la despiadada vivisección del mito



de acuerdo con la habitual dialéctica. Se tratará en este caso del mito de Cristo, de quien el espectáculo muestra la Segunda vuelta a la tierra (la profetizada por Juan), encarnado en el ridículo cuerpo de Simpleton, el tonto del pueblo. Puzyna, después de haber asistido a una representación de *Apocalypsis*, hará el siguiente comentario:

"La vivisección es realmente feroz. El mito de Cristo es sometido al test de la blasfemia, el cinismo, la argumentación verbal más aguda que se haya hecho nunca, desde el momento en que proviene de los *Hermanos Karamazov*. La finalidad fue despojar al mito de toda la riqueza ornamental con que la religión, la tradición y la costumbre lo habían revestido: para que estuviese frente a nosotros desnudo, tratando de defenderse."

El espectador: de la participación al testimonio

Para Grotowski, como hemos visto, se podía eliminar todo de la imagen tradicional (estereotipada) del teatro, con excepción del actor y el espectador. Más aún, según el director polaco era posi-

ble definir el teatro —y también esto lo hemos dicho antes— precisamente como "aquello que ocurre entre el espectador y el actor". Pero cabe preguntarse ¿de qué tipo de espectador se trata y cómo puede el actor entablar con él una verdadera relación?

Aquí el punto de vista de Grotowski —aunque tiene en cuenta las modificaciones que en ese sentido se han producido a lo largo del tiempo— se hace complejo y contradictorio. Con una actitud común con otros exponentes del nuevo teatro (y anticipada por algunos maestros de la Gran Reforma de principios de siglo), Grotowski coloca al espectador por encima de sus intereses y preocupaciones y hace precisamente de la relación actor-espectador el hecho central y constitutivo del acontecimiento teatral, mientras que (y aquí estaría la contradicción aparente), rechaza enérgicamente la subordinación oportunista y el servilismo hipócrita que a menudo han caracterizado la relación del actor occidental con su público, siempre dispuesto, de manera exhibicionista, a gustar, a obtener el consenso, a recoger el aplauso y el elogio. Esta actitud a la que Grotowski —retomando un término del admirado Osterwa— de-

nomina "públicotropismo", representa a su entender "el peor enemigo del actor" y como tal lo combate duramente. El actor, según Grotowski, debe recitar no *para* el público, sino *en su presencia*, tratando de establecer con él una *confrontación* (y una vez más vuelve esta palabra clave).

Para lograrlo necesita de un actor y un público nuevo, no aquel genéricamente, *indiferenciado*, sino un público no indiferenciado (compuesto además de pocos espectadores por función) "que alimente auténticas exigencias espirituales y que desee realmente definir a sí mismo a través de una confrontación directa con la representación".

Durante un largo periodo que se dio a partir de la fundación del Teatro "de las 13 filas" hasta 1963 (año de crisis y cambios para Grotowski), el director polaco consideró que para obtener del público un tipo de adhesión más estrecha no bastaba con abolir la división escenario-platea (que no es sino una premisa), sino que se hacía necesario hacer del espectador "un elemento específico del espectáculo", integrándolo al lugar teatral y a la acción escénica, de modo distinto según las exigencias de la representación.

Así fue como en *Cain* los espectadores se convirtieron en los descendientes del fratricida; en *Sakuntala*, divididos en dos bloques separados, personificaban a las monjas y a las cortezanas; en *Kordian*, sentados sobre las camas de los pacientes del hospital psiquiátrico; en *Akrópolis* eran los vivos que se contraponían a los muertos de las cámaras de gas; en *Fausto* eran los huéspedes de la última cena del protagonista en el refectorio de un monasterio.

Hay quienes con acierto, han hablado en este sentido del "público como objeto de dirección teatral", pero de todos modos son muchos los que han destacado el carácter constrictivo y hasta violento de esta rígida predeterminación del papel de los espectadores y han formulado sus dudas en cuanto al hecho de que una manipulación de este tipo pudiera lograr realmente los resultados esperados. Para ser fieles a la verdad habría que añadir que entre los críticos más severos figurarían en primera línea los del propio Grotowski y

sus colaboradores, quienes en un momento dado se dieron cuenta que el método seguido hasta entonces para activar al espectador era opresivo y "deshonesto", y por tanto del todo ineficaz —cuando no contraproducente—, puesto que se habían creado formas de participación tan faltas de autenticidad, tan intelectuales y estereotipadas como las tradicionales: reacciones torpes e inhibidas, falsa desenvoltura, tentativas de "seguir el juego", etc.

"Un día (era alrededor de 1963) habíamos dicho no. Basta de todo esto. La participación activa de los espectadores no es posible en estas condiciones. ¿Qué hacer entonces? Había que buscar algo totalmente diferente."

No se trataba en modo alguno, de volver al teatro a la italiana, con su separación bien definida entre escenario y platea, sino de imprimir un nuevo impulso a la investigación, superando el falso axioma que identificaba la participación activa del público con su cooperación física. Esta nueva estrategia, que se manifestó en *El príncipe constante* (los espectadores estaban sentados en lo alto, a lo largo de los tres lados de un balcón, y miraban la acción que se desarrollaba abajo, en el foso-recinto: ¿corrida de toros? ¿elección de anatomía? ¿*Auto de fe*?). En las últimas versiones de *Akrópolis*, para desplegarse completamente en *Apocalypsis cum figuris* (los espectadores, distribuidos a lo largo de los cuatro lados de la sala, algunos sentados en bancos o en el suelo, otros de pie, formaban una especie de círculo en medio del cual actuaban los actores) se sintetizó una nueva y sugestiva imagen cargada de significados: el testigo, *el espectador como testigo*. Los fracasos de la cooperación física enseñaron a Grotowski que:

"cuando queremos dar al espectador la posibilidad de una participación emocional directa (...) se hace necesario alejar a los espectadores de los actores, lo contrario de cuanto en apariencia podría ser (...). El espectador tiene vocación para ser observador, pero sobre todo para ser testigo. Testigo no es aquel que mete la nariz en todas partes, que se esfuerza por estar lo más cerca posible y hasta

por interferir en la actividad de los demás. El testigo se mantiene alejado, no quiere entrometerse, desea ser consciente y observar aquello que ocurre de principio a fin y conservarlo en la memoria (...). *Respicio*, este verbo latino que indica el respeto por las cosas es la función del testigo real; no entrometerse con su propio papel miserable, con la importuna demostración «yo también», sino ser testigo; es decir, no olvidar."

Un profesional de la verdad

"Como nuestro teatro dispone sólo de actores y público, somos especialmente exigentes con ambos. Aun cuando no nos sea posible formar al público —al menos no de modo sistemático—, podemos sin embargo formar al actor."

Este breve fragmento, extraído de un ensayo-manifiesto de 1965, es significativo porque permite captar en seguida toda la importancia que reviste el



Ryszard Cieslak en *Apocalypsis cum figuris*.

actor en la labor teatral (y también, aunque de diferente manera, en la labor parateatral), indicando al mismo tiempo una de sus razones de fondo. Si para Grotowski el teatro consiste esencialmente en la relación entre público y actor, entonces, verificada la imposibilidad como también la inutilidad de "dirigir" (para emplear un término suyo) al primero, sólo resta concentrar los propios esfuerzos en el segundo, el actor, único elemento que realmente dispone, determina y define un teatro y lo pone o no en condiciones de ser en realidad aquello que pretende ser.

Como es lógico, Grotowski no se ilusiona con poder realizar las finalidades del Teatro pobre utilizando cualquier tipo de actor, tal como el "oficio" los pone en general a disposición del director. Si es muy exigente con el público, hasta el punto de no vacilar en desafiar las acusaciones de elitismo aristocrático por el hecho de aceptar sólo a pocos espectadores por función, con mayor razón deberá serlo con el actor. Si el Teatro pobre necesita de un nuevo espectador, mucho más de un nuevo actor. Pero, ¿dónde buscarlo? ¿Cómo formarlo? Son preguntas que ningún otro gran reformador o revolucionario del teatro moderno (de Appia a Copeau, de Stanislavski a Meyerhold, por no citar más que algunos) pudo formular y con las cuales el director polaco decide arreglar cuentas de inmediato. En efecto para responderlas funda en 1959 un teatro que muy pronto pasará a ser, de hecho y de nombre, un *Laboratorio*.

El problema para él fue más ético que técnico: no trató de formar actores más idóneos que los demás, sino actores que estuviesen en condiciones de concebir y vivir su trabajo de un modo diferente y mejor que el visual:

"Aquello que sorprende cuando se piensa en el oficio del actor, tal como se practica en la actualidad, es su miseria: la apropiación de un cuerpo que es aprovechado por sus protectores —directores—, lo que a su vez fomenta un clima de intrigas y rebelión."

Sin embargo, del mismo modo en que sólo un gran pecador puede llegar a santo, también "la pobreza del actor

puede transformarse en una forma de «santidad». Nos encontramos aquí con las famosas metáforas del *actor-cortesano* y el *actor-santo*, también éstas, como muchas otras, fuente de infinitos malentendidos. La distancia que separa al actor-cortesano del actor-santo es abismal: uno y otro están en las antípodas (sobre todo desde el punto de vista espiritual) y sin embargo —según Grotowski— esa distancia se puede salvar si la misma pasión con que hoy en día se prostituye en el actor-cortesano puede ser transformado por el mismo individuo —mediante una valiente toma de conciencia— en un impulso decisivo hacia el acto total de auto revelación; total, pero no de narcisista despojamiento de sí mismo:

Que no se me malentienda. Hablo de la «santidad» del descreído: la «santidad laica». Si el actor provoca a los demás provocándose a sí mismo en público, si en un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles, se descubre a sí mismo arrojando la máscara de todos los días, permite también al espectador emprender un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo sino que lo anula, lo quema, lo libera de toda resistencia a los impulsos síquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo ofrece en sacrificio; repite el acto de la Redención, se aproxima a la santidad."

Era inevitable, teniendo en cuenta su lenguaje, que estas propuestas provocarían irritaciones y equívocos, y más si se las leía, como de hecho ocurrió casi siempre sin un conocimiento directo del trabajo práctico que les había dado origen y al cual se referían. Y no pienso tanto en los equívocos teóricos —que fueron abundantes y graves— como en los malentendidos prácticos, mucho más importantes, al menos en el contexto general de nuestro discurso. No pocos grupos teatrales que creían aplicar con fidelidad las concepciones de Grotowski (quien con respecto a la autopenetración y el acto total del actor-santo, usaba entre otras metáforas "trance" y "transiluminación") dieron vida durante años en el mundo entero, espectáculos basados en la improvisación colectiva más caótica, en la

más absoluta falta de control y en la imprecisión diletante, condimentados por añadidura con grandes dosis de histrionismo, trance y violencia.

Se trató de un equívoco grave, contra el que Grotowski nunca dejó de protestar y del que no podemos considerarlo ni siquiera indirectamente responsable: para evitarlo no se necesitó de un especial conocimiento directo de sus espectáculos; hubiera sido suficiente leer con atención lo que él había escrito. En efecto, incluso en sus textos teóricos, más allá de algunas imágenes seductoras pero atípicas, la llamada de atención contra el espontaneísmo indisciplinado fue claro y reiterado:

"La expresividad está siempre relacionada con algunas contradicciones y contrastes: una autopenetración sin el acompañamiento de una disciplina no constituye una liberación, sino que se siente como una forma de caos biológico (...).

Uno de los mayores peligros que amenazan al actor es naturalmente la falta de disciplina. No es posible expresarse por medio de la anarquía. No puede existir ningún proceso creativo auténtico en el actor si le falta disciplina o espontaneidad."

La tendencia del actor a la sinceridad no le autoriza —según Grotowski— a ceder ante lo informal y lo casual; ante el espontaneísmo en el peor sentido del término, sino todo lo contrario. Para evitar que su proceso de autopenetración, su viaje a su fuero íntimo, caiga en lo confuso y lo inexpresable y por tanto teatralmente ineficaz, es necesario que el actor lo frene de modo artificial, expresándolo por medio de signos articulados, traduciéndolo a una partitura gestual, vocal, visual y sonora, que fuese el reflejo material de ese viaje. Un reflejo "lingüísticamente" legible y comunicativamente funcional. Y de éste *coniunctio oppositorum* entre espontaneidad y disciplina, interioridad y artificialidad, sentimiento y forma, nace el "acto total" en el teatro.

Que el acto creativo en el teatro sea el resultado de la dialéctica fundamental entre *precisión* y *espontaneidad* fue otra idea clave en toda la obra de Grotowski, como lo confirma también el he-

cho de que sea recurrente en todos sus escritos, desde aquellos de los primeros años de la década de 1960 hasta las reflexiones antropológicas más recientes sobre la copresencia de *proceso orgánico* y *proceso artificial* en las distintas formas existentes de ritual. Aquello que cambia con el transcurso del tiempo (y en correspondencia con los virajes, a veces drásticos, efectuados en la esfera de las opciones prácticas) es el acento que se pone en uno u otro de los dos polos del proceso. En un primer momento digamos que hasta mediados de la década de 1960, se pone el énfasis en la artificialidad y por consiguiente en la necesidad de construir una estructura, una forma antinatural que permita refrenar y modelar el flujo de los impulsos vivientes, eliminando "el seudorealismo de lo cotidiano"; a partir de un momento dado, en cambio, se empieza a sentir la artificialidad como un límite, como una "jaula" y se nos plantea de nuevo el problema de recuperar la espontaneidad, evidentemente a un nivel muy distinto de aquel del espontaneísmo diletante. Surge entonces la idea de una *nueva espontaneidad*, hecha a la vez de lo cotidiano y lo no cotidiano, algo que, como quiera que sea, se sitúa en los límites del teatro y quizá más allá de ellos y que en todo caso presupone para el actor, como acto preliminar, la "renuncia a recitar", aunque tal vez sólo por pocos instantes, *per intervalla fictionis*.

El entrenamiento del actor

Todavía tenemos grabadas en la retina algunas imágenes de aquel (al que se denominó Teatro de grupo o Tercer teatro):

* actores (o que pretendían serlo), quienes más que recitar, hacían alarde en los espectáculos (o que pretendían hacerlo) de gran exhuberancia física, ejecutando saltos (incluso mortales) y cabriolas, corriendo y gritando; caminando sobre zancos y siempre, en todos los casos, sudando, sudando, sudando;

* actores (tal vez los mismos) que día tras día pasaban horas y horas en extenuantes sesiones de training (así se le llamaba), sometidos a una serie interminable de ejercicios agotadores

(tal vez los mismos que a menudo se veían re-presentados en los espectáculos, sin variante alguna, hasta el punto de que se hacía difícil distinguirlos de los ensayos).

Hay que reconocer que todo esto empezó con Grotowski, sin que ello implique considerarlo responsable por los daños provocados en el nuevo teatro de la década de los setentas a raíz de una aplicación insensata, a veces casi como una parodia, de las ideas del director polaco en materia de recitado y entrenamiento del actor. En efecto, Grotowski fue el primero, en el teatro europeo de la posguerra, que se enfrentó de manera sistemática con el problema de la formación del actor y la búsqueda de los instrumentos aptos para ese fin.

Cuando, siendo todavía discípulo de la Escuela de Arte de Cracovia, el joven Grotowski se puso en contacto por primera vez con el mundo del teatro, comprendió en seguida que el actor que buscaba, el actor al que consideraba absolutamente necesario para realizar sus ambiciosos proyectos jamás

podría surgir mientras no se empezara por cambiar el modo de producción teatral, rompiendo en primer lugar con ese círculo perverso ensayos-espectáculo que encierra al actor desde el comienzo de la carrera y apaga muy pronto sus aspiraciones creativas en una rutina sofocante, aquello que se ha dado por llamar la "profesión".

Este fue para Grotowski, el primer objetivo que se propuso lograr con la fundación del Teatro "de las 13 filas": disminuir, aunque fuese gradualmente, el ritmo de los preparativos; reservar cada vez más tiempo a los ensayos; dejar más tiempo libre para el entrenamiento. En otras palabras, desenganchar paulatinamente al teatro de los espectáculos, haciendo de él algo más amplio que la simple suma de sus puestas en escena, algo que entre otras cosas contuviese en sí, como su componente fundamental, un espacio pedagógico: una escuela.

Grotowski encontraría esta síntesis de teatro y escuela en el *laboratorio*, palabra que aparece a partir de 1962 en las distintas denominaciones de su "fir-

ma". Laboratorio; es decir, un lugar de educación permanente para el actor, un lugar en el que éste —a cubierto de los apuros y del programa de la producción— pudiese adquirir primero y conservar y perfeccionar después los elementos eticotécnicos indispensables para su actividad creativa.

Los ejercicios desempeñaron siempre un papel muy importante en la labor del Teatr Laboratorium. Por medio de los ejercicios el actor se capacitaba para la artificialidad y la elaboración formal, aprendiendo antes que nada a superar los límites del "seudorealismo de lo cotidiano" y el naturalismo psicológico, para tender después a aquella expresividad física total que era la única que podía estar en condiciones de restituir comunicativamente el acto total de la autopenetración. Por eso, en los ejercicios y en todo el entrenamiento se puso siempre el acento en el *cuerpo* y sólo secundariamente en la *palabra*, sentida como instrumento que ayudaba a ocultarse y a enmascararse más que a revelarse. Además, recuerda Grotowski, también la palabra nace del cuerpo



y por tanto, sin una preparación física adecuada, tampoco la voz podrá ser usada correctamente más allá de lo restringido y ahora estéril cliché naturalista-declamatorio.

En poco tiempo, el Teatr Laboratorium pasa a disponer de un amplio repertorio —por lo demás siempre abierto— de ejercicios relacionados con las más diferentes técnicas del cuerpo (Hatha-yoga, pantomima, acrobacia, danza, diferentes deportes), como también, de métodos de origen más estrictamente teatral. En cuanto a los tipos, se trata de ejercicios físicos (sobre todo gimnástico acrobáticos); ejercicios plásticos divididos a su vez en ejercicios mentales (tomados de Jacques Dalcroze y otros) y ejercicios de composición (provenientes principalmente de la pantomima europea y oriental tendientes a la elaboración de “nuevos ideogramas gesticulares”); ejercicios de la máscara facial (intuidos en primer lugar por Delsarte), y por último, ejercicios vocales relacionados, entre otras cosas, con la respiración, las distintas repercusiones corporales, la impostación de la voz, la dicción y la pronunciación.

A partir de 1963 estos ejercicios, aunque a grandes rasgos siguen siendo iguales a los del periodo precedente, se empiezan a utilizar con modalidades y objetivos muy diferentes. ¿Qué había sucedido? Se había pasado de una concepción *positiva* de la técnica del actor a una concepción *negativa*. Si bien, durante el periodo 1959-1962, Grotowski buscaba una técnica interpretada como “método de entrenamiento capaz de otorgar objetivamente al actor una capacidad creativa” —que actuaba por un aumento de la habilidad, por la acumulación de *savoir-faire*—, en un segundo tiempo (desde 1963 en adelante) los ejercicios pasan a ser “un mero pretexto para elaborar una forma personal de entrenamiento” del actor, un medio, en definitiva, para localizar y tratar de remover “esas resistencias y obstáculos que lo bloquean en su misión creativa”, impidiéndole manifestar sus impulsos vivos. “Esto es lo que entiendo por la expresión «camino negativo» —aclara Grotowski—: un proceso de eliminación”.

Eran varios los peligros inherentes a la utilización positiva de la técnica en el Teatro pobre de los primeros años. Existía ante todo, el riesgo del perfeccionismo exterior y del virtuosismo puro, con el consiguiente replanteamiento, aunque sólo sea en su versión física, de ese *cabotinaje* que fue siempre una especie de enfermedad profesional del actor; pero más que nada, existía el riesgo de que apenas liberado de la “jaula” restrictiva y represiva de la declamación académica, el actor se encerrase en la nueva “prisión”, más acogedora quizá, de una expresión corporal entendida sólo en su aspecto exterior y muscular: otra máscara tras la cual ocultarse, un enésimo instrumento de satisfacción del propio narcisismo, en última instancia una forma ulterior de “prostitución”.

Si el actor tradicional era —y en gran parte es aún— una *cabeza* (o una voz) sin cuerpo, el actor-santo del Teatro pobre corría el riesgo de convertirse en un *cuerpo sin cabeza*, perpetuando así, aunque en sentido opuesto, las grietas seculares sobre las cuales se ha edificado la civilización occidental. De ahí el gran cambio de rumbo del periodo 1963-1964 con la inauguración del “camino negativo”; de ahí la continua insistencia de Grotowski en una técnica que se esforzase por recomponer el todo vocálico-corporal y fisiosicológico del hombre (mente/cuerpo, palabra/gesto, espíritu/materia, interno/externo). En ese sentido, entiendo que hay que destacar dos indicaciones suyas:

1) los ejercicios deben ser individuales y motivados siempre sicológicamente, incluso los más elementales, mediante su asociación con imágenes precisas, reales o fantásticas;

2) la reacción física, para ser auténtica, debe iniciarse siempre dentro del cuerpo y por tanto, el gesto visible sólo debe ser la conclusión de ese proceso.

En una conversación de 1969, en la que Grotowski evoca *a posteriori* la época de los ejercicios —ya terminada para él— al aludir a este nuevo y posible todo recompuesto, usa las imágenes del *cuerpo-memoria* y del *cuerpo-vida*, imágenes que proyectan su reflexión más allá del teatro y la representación. El año 1969, no lo olvidemos, es el de su última di-

rección, preludio de la proscripción del teatro entendido como espectáculo. Sin embargo, con anterioridad a esa fecha los espectáculos del director polaco nos habían ofrecido algunos ejemplos espléndidos de encarnación de su método y sus técnicas; baste citar —sin querer quitar mérito a otros actores, también excelentes— la interpretación de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*, respecto de la cual escribió el crítico Josef Kerala:

“la fuerza y, más aún, el éxito de *El príncipe constante*, a mi entender, provienen sobre todo del personaje principal. En la interpretación del actor, los elementos fundamentales de la teoría de Grotowski se manifiestan de modo tan preciso y tangible que ofrecen, no sólo una demostración de su método, sino también los estupendos frutos que éste da.

“La esencia de todo esto no consiste en realidad en el uso que el actor hace de su voz o del cuerpo desnudo con el que plasma formas móviles de sorprendente expresividad; y no consiste tampoco en la forma con que la técnica del cuerpo y la voz forman un todo (sic) a lo largo de los extensos y extenuantes monólogos que, tanto desde el punto de vista vocal como físico se aproximan a la acrobacia. Se trata de algo muy distinto (. . .).

“En mi profesión de crítico teatral no me había sentido tentado hasta ahora a usar esa expresión atrocamente trivial y trillada que en este caso específico, sin embargo, suena como algo muy válido: es una interpretación «inspirada» (. . .). Una especie de luz síquica emana del actor. No me siento capaz de encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo aquello que constituye la técnica recibe una iluminación que viene desde adentro, con una luz literalmente imponderable. A cada momento el actor levita (. . .). Se encuentra en estado de gracia.”

De Marinis es uno de los más importantes estudiosos italianos del quehacer teatral, que se ha dedicado a seguir la huella tanto del “nuevo teatro europeo” como de la semiótica teatral.

GROTOWSKI TRAZA LOS CAMINOS: DEL DRAMA OBJETIVO (1983-1985) A LAS ARTES RITUALES (desde 1985)

Zbigniew Osinski

Para comenzar es necesario decirlo claramente: desde el año de 1968, en que tuvo lugar el último estreno del Teatr Laboratorium en Wrocław, *Apocalypsis cum figuris* —o sea hace ya veintiún años—, Jerzy Grotowski no ha realizado ningún espectáculo teatral. Nada sugiere tampoco que va a volver a hacerlo algún día.

Estos veintiún años constituyen un periodo más largo que todo el trabajo de Grotowski en el teatro, incluso si a ello aumentamos sus estudios actorales y de dirección. El pasó dieciocho años en el teatro, incluyendo once años (1957-1968) como director. Vale la pena hacernos conscientes de estos hechos para evitar confusiones.

Esto sobre lo que Grotowski —desde 1985— está trabajando, constituye la conclusión del camino creativo de más de treinta años, la culminación, la coronación de toda la vida. A la vez marca el cuarto periodo en su actividad creativa después de: 1) *Teatro de espectáculos* a partir de 1957 (su debut como director con *Las sillas* de Ionesco en el Teatr Stary en Cracovia) o tal vez 1959 (el comienzo de la actividad del Teatro de las 13 filas en Opole, transformado con el tiempo en Teatr Laboratorium) hasta el año 1969, 2) *Teatro participativo* (Cul-

tura activa o Parateatro), 1969-1978, 3) *Teatro de las fuentes*, 1976-1982. El cuarto y último periodo es denominado por Grotowski como *Artes rituales*¹ y se refiere a los trabajos que realiza actualmente en Italia; mientras que la corta etapa de transición al término del Teatro de las fuentes —cuando trabajaba en California, la llamó *Objective Drama* (Drama Objetivo).

El nombre Drama Objetivo se puede asociar con el Inconsciente Objetivo (*Objective Unconscious*) de los jungianos, con el *Objective Correlative* de Eliot, pero sobre todo, con el Arte Objetivo (*Objective Art*) de Gurdjieff (1877-1949)², quien oponía al arte subjetivo el arte objetivo. Lo primero se basa ante todo en la casualidad y en una visión individual de cosas y fenómenos, y a menudo lo rige el capricho humano. El arte, objetivo, por el contrario, posee el *valor extra-y-sobreindividual*, revelando de esta manera las *leyes del Destino*, y el destino del hombre como hombre.

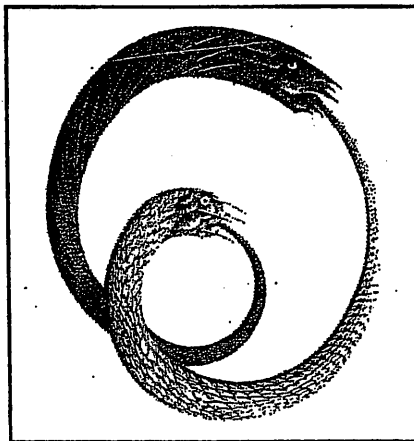
Ahora intentaremos ordenar los hechos. El día 11 de agosto de 1982, su cuadragésimo noveno cumpleaños, Grotowski concluyó en Ostrowina, cer-

ca de Olésnica, la última etapa de su trabajo sobre el proyecto Teatro de las fuentes. Al día siguiente —12 de agosto— abandonó su patria, mientras continuaba la ley marcial en Polonia, y tras una corta estadía en Italia y Haití, permaneció en los Estados Unidos como refugiado. Al principio mantuvo vínculos con la Columbia University de Nueva York, como "professor of drama". A partir del año académico 1983-84 fue maestro de la Universidad de California en Irvine (School of Fine Arts UC, Irvine), donde emprendió el programa *Objective Drama*, subvencionado por la propia Universidad, la Fundación Rockefeller y el National Endowment for the Arts.

En 1985 comenzó en Italia lo que hoy llama *Artes rituales*.

Lo que Grotowski hace actualmente constituye una sucesión lógica, plenamente justificada de todas las fases anteriores de su camino creativo: la *teatral* que el espectáculo *Apocalypsis cum figuris* concluyó; el *Teatro participativo* con la culminación en la Universidad de Búsqueda del Teatro de las Naciones en Wrocław (julio-agosto 1975); el *Teatro de las Fuentes*, que abarca las experiencias transculturales y que se llevó a cabo primordialmente en Brzezinka y Ostrowina cerca de Olésnica, así como también las expediciones investigativas en Haití (vudú), Bengala en India (tradición de los bauls: yoguis y artistas a la vez), Nigeria (la tribu Yoruba), México (huicholes) y —generalmente— en aquellos lugares del globo terrestre donde siguen todavía vivos los ritos arcaicos.

El Drama Objetivo se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a través del hombre, de ciertos elementos de las técnicas, de "fragmentos de actuación" —"performative elements" (no



vimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio) que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida —y en consecuencia— no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como por ejemplo el teatro tratado como espectáculo. En su primera entrevista sobre este tema, publicada en "Los Angeles Times" el 29 de septiembre de 1983, Grotowski definió de manera siguiente el objetivo de sus investigaciones:

"Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto-encantación, el movimiento-danza. O si prefieren: el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión"³.

Unos días más tarde, en el mismo diario confesó:

"Se podría decir —y no es ninguna metáfora— que tratamos de volver al antes que la Torre de Babel y descubrir lo que había antes. Primero se descubren las diferencias y luego lo que había antes de las diferencias.

Podemos tener la esperanza que descubrimos de nuevo unas muy antiguas formas de arte, arte como el camino del conocimiento. Pero vivimos hoy —después de la Torre de Babel—, y no nos dirigimos hacia una nueva síntesis. No podemos decir: «Ahora vamos a crear una nueva forma de ritual». Tal vez fuese posible hacerlo, pero habría que disponer para esto de mil años.

Nuestra intención no está en descubrir nuevas mane-

ras de manipulación de la conciencia de la gente. Esto sería (...) conducir algo muy elevado a algo muy bajo. El efecto de nuestro trabajo puede ser solamente indirecto. La intención sería solamente el redescubrimiento de ciertas cosas muy

simples, con las que cada quien a su manera, o sea dentro de sus propios límites, puede alimentarse"⁴.

Se ha observado desde hace tiempo que la práctica de ciertas técnicas rituales y litúrgicas provoca en quienes las



Halina Gallowa y Jerzy Nowak en *Las sillas* de Ionesco (1957).

practican, determinadas consecuencias energéticas:

"Estas técnicas abarcan acciones casi físicas extremadamente precisas (...) El movimiento preciso o la encantación dan un efecto preciso" (energético)⁵.

Los "fragmentos de actuación" destacados por Grotowski, siempre muy simples, parecen ser universales. Decididamente no quiere adjudicarles etiquetas filosóficas o teológicas, porque —como afirma— precisamente por el mero hecho de *no etiquetar*, podemos tocar el nervio transcultural: "By not labeling religious or philosophical content, we might touch a transcultural nerve"⁶. Por eso, precisamente los "fragmentos de actuación" tienen carácter "objetivo" en el sentido en que se habló al principio de este texto. Grotowski los llamó "organons" o "yantras"⁷.

Organon significa en griego: 1) el órgano, 2) el instrumento. En el viejo diccionario sánscrito la palabra "yantra" tiene también dos significados: el bistrú y el aparato astronómico de observación. En el segundo de estos significados —como instrumento que sirve para la observación astronómica— yantra está relacionado directamente con el universo, con la naturaleza, en ambos casos se habla de instrumentos extremadamente sutiles. En la India antigua se construían los templos como

yantras; es decir, como instrumentos de transformación, o sea de pasaje energético: desde la estimulación hasta la quietud, hasta la "paz". Una "instrumentalización" similar podemos notar en la construcción de las catedrales medievales. Y además esto se refiere sea a la construcción total, sea a cada detalle en ella.

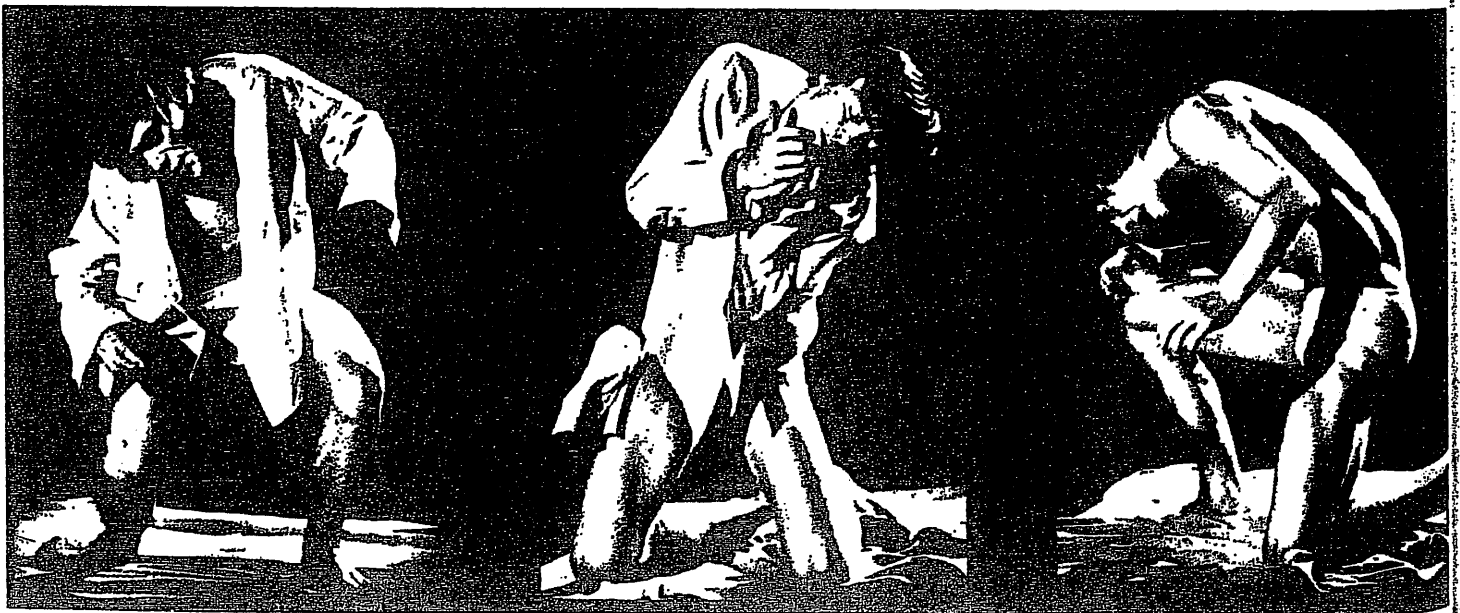
Y esto es exactamente lo que persigue hoy Grotowski en la rama de las artes performativas. La verdadera maestría. La plenitud competente. Y toda la maestría y "filosofía" se encuentra en los detalles.

Trabajando en California, Grotowski intentó separar unos "fragmentos de actuación", de los restantes, en el proceso de su "destilación". El método de análisis y destilación de los "fragmentos" requería naturalmente precisión y disciplina. *Research and Development Report* del año 1984 así lo expresa:

"La intención de Grotowski es separar y estudiar los elementos del movimiento performativo, de las danzas, cantos, encantaciones, estructuras lingüísticas, ritmos y maneras del uso del espacio. La búsqueda de estos elementos se realiza mediante el proceso de la destilación que conduce desde lo complejo a lo simple y a través de la separación de elementos uno del otro"⁸.

Es obvio que el programa Drama Objetivo no significaba ningún retorno de Grotowski al teatro pero sin embargo fue un resumir el trabajo sobre la precisión y disciplina profesional cuya negación es: el diletantismo y la incompetencia. No obstante, la forma de abordar fue sustancialmente distinta de la del periodo del Teatro del espectáculo. En ese tiempo su atención estaba concentrada en el proceso del actor, en el acto humano del actor para quien después se encontraba la estructura, "el freno de la forma"; en el Drama Objetivo, era exactamente al contrario: la labor sobre la forma liberaba en los participantes el proceso deseado. Pero en todo esto decidía no solamente la "forma", sino lo que parece ser no material, así pues: las "cualidades" de la experiencia vivida y la calidad de la presencia humana.

El Drama Objetivo fue un examen selectivo de algunos instrumentos. En las Artes rituales ya parece distinto, mucho más total. Para las Artes rituales y el Teatro del espectáculo es común el "acto total", el "hombre total" como lo comprende Grotowski. No obstante el camino no es idéntico (lo atestigua el texto programático de Grotowski, *el Performer*), y la "dialéctica de la espontaneidad y disciplina" se expresa en la simbiosis particular de ritual y creación,





de estructura y proceso, donde uno remite a otro y se alimenta de él.

En la primera etapa del trabajo en California, Grotowski disponía (no simultáneamente) de cinco asistentes-instructores principales. Ellos fueron: Tiga (Jean-Claude Garoute) y Maud Robart de Haití, I Wayan Lendra de Bali, Du Yee Chang de Corea y Wei-Cheng Chen de Taiwan. Cada uno de ellos estaba especializado en alguna rama: canto, danza, movimiento, ritmo, etc. Cada uno tenía algunas experiencias interculturales que permitía echar puentes entre la cultura antigua y la nuestra, entre la tradicional y la contemporánea. Trabajaron como instructores para los participantes de los talleres y a la vez como actores principales en las acciones con los participantes. Además le asistía a Grotowski Jairo Cuesta González de Colombia, quien transfirió a Irvine algunos ejercicios simples, pero básicos del entrenamiento del periodo del Teatro de las fuentes. Por estancias más cortas hubo un danzante sufi y un instructor japonés de artes marciales.

En Irvine el Drama Objetivo fue realizado en tres categorías de "workshop" o grupos de trabajo. El primero de éstos fue: "workshop cerrado" destinado a los estudiantes de la Facultad de teatro de la Universidad, así como a artistas de teatro interesados en este tipo de trabajo e investigación. El segundo grupo seguía la ampliación de los talleres estudiantiles. En el tercero, finalmente los "workshops públicos" que reunían

a los participantes de los primeros grupos y también a especialistas de diversas ciencias sociales (antropología, sociología, historia de las religiones, estudios comparativos, fisiología) y participantes en general. Robert Findlay que se encontraba entre los invitados a participar, describió el workshop que se realizó el 8 y 9 de marzo 1985⁹.

Esa fue la etapa de transición de los años 1983-1985 entre el Teatro de las fuentes y la labor muy artesanal —muy distinta de él— sobre las Artes rituales. California y el Drama Objetivo fueron una etapa más de transición que de preparación en relación al trabajo actual que sólo hoy desarrolló en Italia.

Entre los años 1984-1985 por iniciativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontedera nació la idea del Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski). El prólogo de actividad lo constituyó un seminario práctico en villa dei Marchesi Frescobaldi (cercana a Florencia), con duración de dos meses: del 12 de junio al 12 de agosto de 1985.

El 15 de julio, en el Gabinetto Vieusseux en Florencia tuvo lugar la conferencia de Grotowski con motivo de la inauguración del Centro¹⁰. El texto de su discurso en aquel entonces fue publicado primero en italiano, en la revista bimestral "Linea d'ombra" de Diciembre de 1986 (No. 17), en la traducción de Renata Molinari y con el visto bueno del autor y luego en Estados Unidos en "The Drama Review" (Vol. 31,

T. 115, No. 3, Otoño, 1987), en la traducción de Jacques Chwat. El título de este texto es: *Tu es le fils de quelqu'un* (*You are someone's son*).

A partir de agosto de 1986 se lleva a cabo en la región Toscana el programa de investigación Workcenter of Jerzy Grotowski. El Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale financia este proyecto junto con la región Toscana, y con la ayuda parcial de las fundaciones norteamericanas (Rockefeller Foundation, National Endowment for the Arts, International Center for Theatre Creation) y donativos particulares. Además, colaboran con éste la Universidad de California en Irvine y el Centre International de Créations Théâtrales en París bajo la dirección de Peter Brook.

El trabajo sobre las Artes rituales corresponde a la fase ermitaña en la vida de Grotowski, lo que se debe comprender de manera literal. Vive y trabaja en una aldea retirada de Pontedera a varios kilómetros. No obstante, este *retiro por elección*, no significa, como se podría imaginar, la huida ante el mundo, la postura escapista. Por el contrario: siendo una vocación particular, en este caso laica, es la expresión de la aspiración al cambio, a la transformación del modo de existir del hombre en este mundo. "La soledad intencional, elegida y movilizante no tiene nada en común con el aislamiento o la alienación (...) porque se enraiza en las cosas del mundo y de la gente, en los valores no

sólo materiales sino ante todo espirituales y trascendentales, (...) apreciando todo lo que tiende al desarrollo creativo del hombre"¹¹. Parte de la profunda necesidad del hombre para liberarse de varios tipos de amarres subyugantes y limitaciones para poder concentrarse totalmente, en silencio, en lo que hay que hacer, es decir *en el trabajo*. Así pues, ésta es una postura activa, plenamente creativa donde *la búsqueda y el conocimiento* significan no la habilidad en la descripción del mundo de manera teórica sino la constante disposición hacia la acción, hacia el hacer, a lo que se subordina todo lo demás. El respeto al silencio y a la concentración se une aquí de manera natural con "el deseo de alcanzar las más profundas capas de la existencia humana, hacia el fondo de su interno ambiente espiritual, donde impera el silencio creativo y donde se cumple la experiencia del sacrum

[. . .]. La ermita posee también el simbolismo de los lazos con la gente, porque, en la naturaleza del hombre está que, mientras más profundamente vive su propia existencia y su apertura hacia lo espiritual, tanto más y más fuerte se enlazará con la gente"¹².

Quiero además subrayar fuertemente que no se trata de una ermita en el sentido religioso o sectario. Esta digamos ermita, es simplemente un *taller artístico* muy particular y su propósito como taller creativo-artístico, es la solidez y honradez incondicional y no la expansión en cualquier sentido.

En 1987 Grotowski publicó el texto (del año 1981) titulado *Teatro de las fuentes* donde caracterizó de la siguiente manera todo su camino creativo:

"En mi trabajo siempre existían dos hilos: el primero más o menos público y el segundo exclusivamente personal. Este segundo hilo seguía ininterrumpi-

damente. Lo he llevado solo o con algunas personas. Sin embargo nunca he hablado de él en público.

Cuando todavía trabajaba en el teatro de espectáculos el hilo público estaba muy expuesto. El hilo personal permanecía casi invisible y se relacionaba simplemente con los ensayos. Los ensayos nunca fueron para mí la búsqueda del efecto, sino que poseían un valor en sí, de algo que puede suceder entre los seres cuando éstos rebasan lo cotidiano.

En el periodo del teatro participativo cuando nuestra actividad pública eran los talleres parateatrales, yo mismo llevé los trabajos con un pequeño grupo de colaboradores. En esos trabajos tampoco había búsqueda del efecto, a pesar de que éstos precisamente fueron el punto de partida para la actividad de los talleres, porque mis colegas llevaban paralelamente sus propios traba-

EL MAESTRO INMOVIL: UN GRAN AUSENTE

Georges Banu

A

l principio lo que sorprende fue el aislamiento de la casa, lo que la rodeaba, y en el momento en que uno entra, sorprende la calidad extraordinaria del piso sobre el cual se trabaja. Es un piso de madera, diferentes tipos de maderas que evocan de alguna manera la tradición del ensamblaje, y se comprende

inmediatamente que este piso es lo que une la investigación actual de Grotowski con la anterior. Porque para Grotowski el piso ha sido el elemento fundamental desde el principio.

En cuanto llegamos nos enteramos que asistiríamos a una velada organizada de manera simétrica y al mismo tiempo asimétrica; la acción downstairs (de abajo) y la acción upstairs (del piso superior). Abajo hay un grupo de dominante masculino y en las estancias de arriba un grupo donde la mayoría son mujeres. Grotowski insiste y creo que es interesante para quienes trabajan en grupo, que nunca debe de haber un equilibrio al interior de éste sino que tiene que existir un desequilibrio donde a

veces pueda ser dominante ying y a veces dominante yang. El grupo con dominante masculino es dirigido por un líder y el grupo con dominante femenino por una lidereza. Esta organización da la idea de una estructura bien precisa, pero entre estas dos se encuentra el elemento de desequilibrio que introduce a los motions.

Al entrar lo que más impresiona es el recuerdo vocal, una voz impersonal cada vez más profunda. El líder Tomas pide que la voz se vuelva cada vez más baja. Lo asombroso es la extraordinaria vibración de la voz que rebasa el nivel de la voz personal y establece una relación impersonal, una voz que supera la objetividad.

La primera acción contiene nueve ejercicios basados sobre recuerdos personales de cada miembro que al mismo tiempo crean unas relaciones interpersonales. Entre los nueve ejercicios cada persona puede estar al mismo tiempo ligada al propio ejercicio mientras establece relaciones con los demás. De alguna manera la acción, como dice Grotowski tiene que estar libre y organizada, nadie tiene que hacer ruido de manera que el silencio se vuelva una tarea física.

Observamos diferentes niveles de preparación entre aquellas personas que hacen más o menos ruido. Los participantes tienen que respetar la posición que Grotowski llama del "cazador". Con las piernas un

jos abiertos. Fue entonces cuando me mudé de nuestro salón de Wroclaw y me instalé fuera de la ciudad donde pude aislarme por completo.

Finalmente llegó el momento cuando me dije que tal vez ya era tiempo para que mi trabajo personal se convirtiera en algo más abierto, público, pero no en el sentido de organizar muestras, sino simplemente de informar a la gente que estaba haciendo este tipo de investigación. De esa manera surgió el Teatro de las fuentes como proyecto que inicié en el año 1976 (...). El nombre es un simple código. Se podía haber encontrado otro. Apollinaire dijo: en nuestros tiempos se trata «de que todo tenga un nombre nuevo»¹³.

En las Artes rituales el "hilo personal" parece dominar visiblemente sobre el "hilo público". Por lo menos en la fase actual de su trabajo así aparece. No obstante, es muy distinto al Teatro

de las fuentes; está orientado hacia la solidez de la técnica artística y la especializada elaboración de cada detalle.

2

Un pueblecito de la región Toscana. Somos cuatro: Barbara Schwerin von Krosigk de Berlín Occidental, la autora del primer libro alemán sobre Grotowski¹⁴, otra alemana, Catherine Seyfert que conozco desde Polonia (entre los años setenta y ochenta tomó parte en el Teatro participativo y luego estuvo en el grupo estable que trabajaba con Grotowski en el Teatro de las fuentes), un director italiano de Bérgamo, Renzo Vescovi, y yo. Caminamos subiendo, el terreno es altibajo; pasamos por la derecha, el edificio rojo del ex granero adaptado como espacio de trabajo. Las entradas del edificio condu-

cen por separado hacia abajo y arriba. Caminando más adelante por el sendero campestre, por la derecha se extienden los cultivos y el horizonte lo cierra la cadena montañosa de los Apeninos, y por la izquierda se encuentran las casas bajas habitacionales. Frente a la última de éstas, situada justo al lado del camino, nos recibe Grotowski invitándonos a pasar. Nos hayamos en la cocina que constituye el lugar de encuentros, pláticas, allí se recibe a los invitados.

Resulta que en la misma casa viven también algunas personas que ocupan cuartos separados. Grotowski habita en la casa vecina y su departamento de dos recámaras está ocupado ante todo con libros. Los talleristas, 17 personas, rentaron cuartos en el pueblecito y en poblados cercanos. Están divididos en dos grupos que trabajan paralelamente y algunos de los miembros de ambos tra-

poco dobladas y la columna vertebral un poco inclinada; esta posición extremadamente difícil constituye una tarea física; el último elemento que queda fijo en la memoria son las voces, la relación entre movimiento y canto. Esta acción es percibida como una acción coral muy enigmática. Luego nos presentan los motions, donde la regla del ejercicio consiste en respetar las cuatro direcciones de los puntos cardinales, así como el zenit y el nadir.

El problema del movimiento consiste en un equilibrio que pasa de una dirección a otra; la mirada está siempre concentrada y al mismo tiempo muy abierta. La posición es también la del cazador; como dice Grotowski: "la lucha es llegar siempre a la

verticalidad; una verticalidad interior y no una verticalidad física.

Este ejercicio da una idea de equilibrio; y hay que decirlo, los motions han llegado, según Grotowski, a su estadio final.

Se trata de una técnica similar al Yoga creada por una persona, y lo que más sorprende es que Grotowski raras veces está contento de algo. Me dice que cuando uno de los miembros del grupo regresó a su hogar en América Latina, la gente del pueblo le preguntó: "¿qué hiciste en Europa?". Y él les mostró un ejercicio de motion; desde ese momento el motion fue integrado al ritual del pueblo. Me parece que motion representa la obra anónima de la que Grotowski soñaba. También Borges decía

que lo que él soñaba no era ver su nombre en la portada de un libro sino estar al origen del mito. De alguna manera motion en el teatro es el equivalente de esta obra anónima que soñara Borges.

Después de una breve pausa, nos dirigimos al piso superior donde el grupo dominante femenino realizaba unos trabajos con precisión extraordinaria.

Esta acción organizada alrededor de un relato que se llama La búsqueda de la perla; elaborada con elementos del ritual vudú, permite una sola percepción. Desde nuestro punto de vista es al mismo tiempo simbólica, aunque estos elementos puedan parecernos el resultado de un trabajo de improvisación.

Precisamente esta ambigüedad de cosas que pueden ser fijadas, pero también parecer improvisadas, explica por qué la acción hecha en el piso de abajo iba de la subjetividad a la objetividad, mientras que en la acción hecha por ellas en el piso superior se pasaba de la objetividad del ritual vudú a la subjetividad de los miembros del grupo.

En resumidas cuentas se trata de la historia de alguien que es enviado por su pueblo a buscar una perla que se encuentra en Egipto; una perla que ha sido robada por una serpiente y que él tiene que recuperar. Cuando este tipo llega a Egipto cae en lo que se llama el non plus ultra del asombro y olvida su misión. Sus parientes

bajan aun en un tercero. En el periodo de mi visita las actividades comenzaban todos los días puntualmente a las doce del día y terminaban aproximadamente a las veintidós horas. Se trabaja diez horas y más, cuanto sea necesario. A veces quince, dieciséis horas.

La mayoría de las actividades tienen lugar en las dos salas de la vieja hacienda donde antes se producía vino, ahora adaptadas apropiadamente. En cada una de ellas encima de las baldosas fue colocado un piso de madera. Junto a los salones de trabajo hay un lugar para camerinos, baños y pequeñas estancias de cocina donde se puede comer o beber algo durante los descansos.

La composición del conjunto humano es particular y las condiciones de vida y trabajo son muy humildes y austeras; los mismos participantes solventan sus gastos de estancia y alimentación. El grupo lo componen casi veinte personas crecidas y educadas en la cul-

tura occidental, euro-americana. Proviene de Argentina, Bélgica, Dinamarca, Francia, Grecia, Holanda, México, Noruega, Polonia, Italia; hay una joven de Laos educada en Francia y un indio de Canadá. Todos ellos son gente joven y fuera de una sola excepción no se encuentran aquí ninguno de los que han estado con Grotowski en las fases anteriores de su trabajo. La excepción es uno de los colaboradores más importantes Maud Robart. Ella trabajó con Grotowski desde 1978 en Haití y junto con un grupo de haitianos, ella participó en sus trabajos en Polonia y en Irvin. Otro de sus principales colaboradores desde 1985 es Thomas Richards de USA. (los ancestros de su padre provienen de Jamaica).

Como ya había mencionado, el trabajo se lleva a cabo en tres grupos. He visto dos veces el trabajo de dos de ellos; ambos laboran siempre en la misma sala y en el mismo colectivo.

El primer grupo de cinco personas está compuesto por cuatro varones y una mujer. Sus trabajos se realizan siempre en la sala de abajo y lo conduce Thomas Richards.

Otro grupo, más numeroso, está creado por dos varones y seis mujeres. La guía aquí es Maud Robart.

Lo característico es que Grotowski no conduce él mismo los trabajos y más bien rara vez interviene directamente. En cambio trabaja directamente con sus principales colaboradores, los líderes de los subgrupos; esto es trabajo práctico. Durante el trabajo en la sala, aparece en cierto momento, toma asiento en una silla como observador y de vez en cuando anota algo en su cuaderno, a veces conduce también el análisis en el grupo.

El trabajo comienza siempre con la puntualidad más estricta. Los participantes visten ropa blanca. Antes de entrar en la sala se quitan los zapatos

acuden luego a recordarle su vocación, entonces despierta, recupera la perla y regresa a morir a su lugar de origen.

Al final asistimos a un verdadero ritual funerario. Cuando preguntamos a Grotowski el por qué de este ritual tan preciso, él contestó que existen diferentes tipos de muertes: una pequeña, corriente, y otra que es la gran muerte: "la muerte de la reconciliación". Lo que los actores intentaban realizar era la pequeña muerte del personaje y su gran muerte ritual.

Lo que después les dijo fueron más bien detalles técnicos que apunté después de haber asistido a este trabajo. Más tarde traté de reflexionar sobre esta ideas de ausencia-presencia y un buen día encontré una frase que me pareció extremadamente justa para lo que Grotowski dice: "sólo las grandes artes hacen posible el

auténtico silencio". Sólo la ausencia es posible si un artista alcanza un nivel máximo en su arte, pero al mismo tiempo la ausencia es una actitud o una toma de posición ante el presente.

En la China antigua cuando un sabio o un alto personaje público estaba descontento de lo que sucedía en la corte, abandonaba ésta y se retiraba a la montaña, su condición de ermitaño era una condena viviente por la situación que reinaba en la corte y la gente sabía que el maestro no regresaría hasta que la situación no hubiese mejorado. Hay que recordar que el libro fundador de la civilización china el Tao Te Ching fue el resultado de este alejarse. Se dice que Lao Tzeu quien vivía en el país de Ciu, cuando vio la degradación del país renunció a sus funciones. De alguna manera se podría decir que toda gran

ausencia es signo de una disidencia política o estética. Bertolt Brecht, de quien ya no se habla mucho en los últimos tiempos escribió un poema muy bello sobre Tao Te Ching en el momento en que el sabio está por partir: "En la frontera el aduanero le pregunta qué lleva consigo y el sabio contesta: «nada, solamente lo que sé.» y el aduanero le propone escribir todo su saber antes de pasar la frontera". Luego se lee que el maestro dictaba y el discípulo escribía.

El segundo punto que me parece importante es la articulación entre el maestro y el discípulo, en este sentido no me parece que Grotowski sea un ermitaño sino un maestro. El ermitaño, transmite el pensamiento tradicionalista, aquél que está solo en su diálogo con el absoluto, es un perfeccionamiento individual.

En cambio el maestro busca el perfeccionamiento con más personas, sin embargo solamente un discípulo podrá comunicar la verdad de su enseñanza, es él quien llevará la huella permanente. En el pensamiento talmúdico hay una metáfora muy bella que dice que en el momento en que el sol se oculta, en ese momento envía su luz no sobre el mundo sino sobre la luna; y el discípulo ante el maestro es como la luna frente al sol, solamente él está listo a contestar esta exigencia sublime y suprema que viene llamada saber acoger el rostro en el momento en que la ausencia empieza; pero al mismo tiempo, tal vez antes de acabar, el maestro ausente es un maestro inmóvil.

Pienso que hoy Grotowski es un maestro inmóvil. (Traducción: Margherita Pavia.)

(porque el piso de madera es muy delicado y no por otras razones simbólicas).

A veces comienzan con una muy particular *caminata-danza*, con la columna ligeramente inclinada y las rodillas dobladas, mientras la cadera está inmóvil. Caminan uno tras otro durante largo tiempo. Esta caminata-danza está a veces combinada con el canto, y la manera de cantar libera las cualidades vibratorias de la voz, las que a su vez ayudan el movimiento del cuerpo. Esta relación entre vibración del sonido y música fue bien conocida desde Pitágoras y su escuela. Lo más importante en todo esto es la exactitud, la precisión. Por eso los pasos son precisos, el cuerpo todo el tiempo "ondea", se manifiesta la estructura precisa del tempo-ritmo, como en Stanislavski. Para mi propio uso llamo a esta caminata: el paso "de la serpiente". Por Grotowski me entero que ésta es una forma muy antigua del movimiento dancístico relacionado con el "reptile brain" y que para los haitianos esto puede ser asociado con el ancestro del hombre: la serpiente Danballah. En Haití esta caminata-danza lleva el nombre de "yanvalou". Varias observaciones sobre este tema hace Grotowski en el texto *Tu es le fils de quelqu'un*.

El entrenamiento físico constituye la parte constante del programa de trabajo. Cada uno de los participantes ejecuta dentro de su marco sus *nueve* ejercicios. Ejercicios particulares de cada uno y siempre nueve. Cada quien tiene diferentes ejercicios, precisamente aquellos que les son más necesarios, pues apuntan hacia el vencimiento de sus propios bloqueos y limitaciones físicas o desarrollan habilidades de las que carecen. Aparte de los nueve ejercicios, el entrenamiento se da a través de un tipo de danza aunque no sugiere ninguna que yo conozca. Simplemente cada uno de los participantes ha elaborado su propia forma de danza.



Se trabaja mucho sobre los detalles. Lo fundamental en este trabajo es que *todo se hace aquí a nivel de técnica y todo está estructurado a un alto grado*. Así es desde el mismo entrenamiento, pero se manifiesta mucho más en las acciones creativas, esto significa —como se dice allí— en la *Acción* (Action). En esto, entre otras, las Artes rituales se diferencian del Teatro participativo y del Teatro de las fuentes, al contrario se acercan en este único aspecto —el de la técnica y la estructuración— a las experiencias estrictamente teatrales de Grotowski.

Hasta ese momento la puerta de la sala ha estado abierta. Luego se cubren las ventanas, se prenden velas, se cierra la puerta y se prepara todo lo que será necesario para la acción. A diario se evoca de nuevo el ritual. Siempre *el mismo* pero cada vez no *el mismo*. Este ritual es *la aparición, la reaparición* y no la *creación*, no la imitación o reconstrucción de cualquiera de los rituales conocidos. (Aquí tampoco se utiliza el término "ritual", se dice "acciones" o "Acción"). Tampoco es una síntesis de rituales, lo que además —según la opinión de Gro-

towski— sería imposible de lograr en la práctica; en los intentos ampliamente difundidos por revivir "rituales-síntesis" (por ejemplo en Alemania y EE. UU.) las supuestas síntesis son únicamente efectos "de manipulaciones verbales que tienen por objeto unir elementos diversos en base a sus similitudes aparentes"¹⁵. En el trabajo de Grotowski aparecen por el contrario, elementos *simultáneamente* próximos a muchas tradiciones, luego arquetípicos. De estos elementos se logra la composición. Existe también el desarrollo consciente de la estructura que enmarca la acción y por lo mismo la composición estricta cuyo sentido, significado y motivos eventuales de la narración poseen la coordinada común en la conciencia de los ejecutantes; en la repre-

sentación teatral la coordinada común se evoca en la conciencia de los espectadores. Grotowski define la diferencia técnica entre el espectáculo y el ritual como la "diferencia en la sede del montaje": la sede del montaje en la representación está en la conciencia de los espectadores, en cambio en el ritual el montaje tiene su sede en la conciencia de los ejecutantes.

El contacto con las antiguas prácticas iniciáticas es muy sutil, casi no formulado y la primera obligación de cada uno de los ejecutantes es que "todo esté bien hecho". Hay que comprenderlo en el sentido material, físico. Simplemente *el cuerpo debe efectuar honesta y precisamente* y no bombear las emociones y la expresión. Por eso Grotowski no le pregunta a nadie "¿crées?" solamente dice: "lo que haces lo debes hacer ordenadamente, con comprensión".

En una entrevista para el popular diario polaco "Zycie Warszawy", publicada el 27 de mayo de 1988 luego de mi reciente visita al Centro de Grotowski dije:

“Aquí se ve cómo todo lo que había antes se culmina. Se trabaja sobre la técnica, sobre la precisión del detalle; y nunca, en ningún teatro en el mundo he encontrado o experimentado algo tan espiritual, tan puro. No, nunca lo voy a describir como teatro, como cuando en su tiempo describía los espectáculos *Akrópolis* y *El príncipe constante* en el Teatr Laboratorium (...). Si esto que vi y experimenté cerca de Pontedera, lo describiera como espectáculo, me moriría de vergüenza. Puede ser que alguien lo haga sin conflictuarse. Yo no puedo y basta”.

En cambio se puede describir de manera muy directa los elementos básicos de este trabajo. Estos son: cantos, acciones físicas (tal y como las entendía Stanislavski) y danzas; elementos estructurados de movimiento, textos y motivos narrativos tan antiguos que permanecen anónimos.

La acción es evocada y cumplida cada día. En totalidad. A veces, cada algunos días, si el trabajo técnico en los detalles o la búsqueda de algunos elementos desde la base ocupan demasiado tiempo. De manera distinta que en el teatro que sucede ante los espectadores que vienen a ver la representación, aquí lo único importante es la *lógica y claridad de las acciones* y a través de estas *el proceso de los participantes que las hacen vivir*. Para los espectadores como tales no hay lugar.

Se abre la puerta. Se descubren las ventanas. Se apagan las velas. Luego de un largo descanso, de nuevo con la luz del día o eléctrica se retoma el largo y arduo trabajo sobre los detalles particulares. Se trabaja hasta el fin.

Y la última parte del día. Salimos de la sala hacia la cercana colina desde donde se ven perfectamente los alrededores, la escultura y la arquitectura del terreno. En este exterior, en pleno silencio y concentración se efectúan las secuencias complejas de las posiciones y estiramientos del cuerpo que llevan

el nombre de *Motions*. Estas posiciones y movimientos están orientados siempre hacia los seis puntos cardinales: este, oeste, norte, sur, zenit y nadir. Si se efectúan en el espacio abierto, entonces su primera dirección es el Oriente (hacia el sol naciente), o el Poniente (hacia donde el sol se oculta). Los ojos están abiertos a todo el panorama del horizonte y no —como usualmente— fijados en un sólo punto. Físicamente es difícil de efectuar, para los principiantes a veces provoca dolor, por ejemplo algunas posiciones de equilibrio: una pierna extendida con la rodilla totalmente estirada en posición paralela al suelo cuando la otra está doblada, etc., son mantenidas por largo rato. También aquí siempre es notorio el cuidado en la mayor precisión posible de la ejecución. Todos efectúan estas posiciones y movimientos corporales al unísono, exactamente a un mismo ritmo.

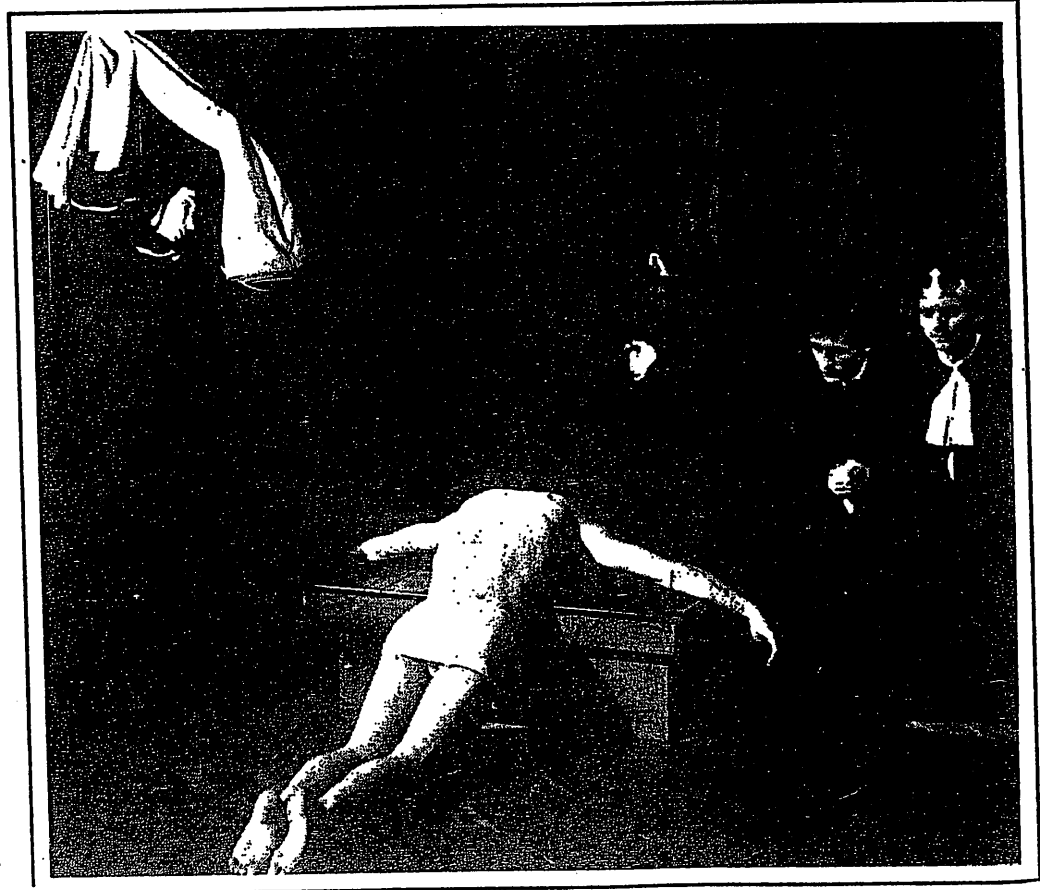
Luego de una hora de *Motions* descendemos. El trabajo terminó.

Nota importante: Todo el trabajo se lleva a cabo casi sin hablar. El comentario verbal se reduce a lo absolutamente indispensable.

Después, por la noche, tienen todavía lugar los análisis y trabajos de Grotowski con sus principales colaboradores.

¿Será al día siguiente el mismo orden de actividades? ¿O tal vez se vaya a extender alguna de sus partes? Y así sucede día tras día: semanas enteras, meses, ¿años?

Indudablemente es un trabajo muy duro. Para los colaboradores de Grotowski ha de ser agobiante, a menudo probablemente, parece ser monótono. En este trabajo hay que rebasar siempre de nuevo la crisis del cansancio, la tentación de la mecanización (“ya lo sé”, “ya lo sé hacer”). Hay que responder al reto. Luchar consigo mismo por sí mis-



Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* (1965).



mo: contra el propio agotamiento, cansancio, debilidad.

3

El hombre occidental—afirma Grotowski— no percibe lo que está relacionado con: 1) la calidad de la vibración de la voz, 2) la resonancia del espacio, 3) los resonadores corporales. Y precisamente estas cualidades son técnicamente indispensables para las Artes rituales.

A principios de 1988, editado por Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, apareció un librito de 57 páginas titulado: *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski-Workcenter of Jerzy Grotowski*. En idioma inglés, francés e italiano fueron publicados allí los siguientes textos: información sobre el trabajo del Centro, Roberto Bacci: *A Necessary job* (Un trabajo necesario); Peter Brook: *Grotowski, Art as a Vehicle* (El arte como vehículo) y Jerzy Grotowski: *el Performer*.

Brook apunta que en el trabajo de Grotowski el aspecto iniciático (en el sentido tradicional de esta palabra, es decir relacionado con el trabajo inter-

no, cerrado por naturaleza y no accesible al público) es siempre el más importante, en cambio el aspecto dramático o ritual-dramático constituye algo así como un vehículo—como la música en los viejos monasterios o—añadiría— como la danza para los derviches. Subraya también, que para que pueda darse el teatro de verdad, tienen que llevarse a cabo estas investigaciones cerradas sin las cuales el arte del teatro se marchita y muere. Precisamente porque las técnicas dramáticas son el vehículo, tienen que ser dominadas en grado de maestría. De esta manera uno de los más grandes directores de nuestra época concede un fuerte e indudable apoyo para la presente fase del trabajo de Grotowski.

El valor del texto *el Performer* se puede comparar con el artículo *Hacia un teatro pobre* publicado por primera vez en el año 1965. El *Performer* es una expresión extraordinariamente condensada, ni una palabra más fuera de lo indispensable. Es un texto difícil, precisamente por su precisión y exactitud, la comprensión requiere del esfuerzo del lector o escucha. Podría tratarse como un texto programático; preferiría sin

embargo, hablar de un tipo de testimonio dado a sí mismo y a sus búsquedas.

Ya he llamado la atención que Grotowski a lo largo de su vida, casi desde su infancia, ha llevado sus investigaciones en dos direcciones, dos vertientes: la personal, interna, esotérica, para él mismo y eventualmente algunas personas más, y la externa, pública, exotérica. Esa primera vertiente constituye siempre la base de su trabajo, más o menos oculta para el exterior. Está además, estrechamente asociada con el rigor (disciplina) y técnica. No es casual entonces que las investigaciones de Grotowski hayan tenido siempre el carácter técnico; han sido el escarbar dentro de una determinada técnica o técnicas. No es diferente como se nos presenta este asunto en el periodo de las Artes rituales. En el documento oficial del Centro podemos leer:

“El objetivo del Workcenter of Jerzy Grotowski es transmitir a la gente de la generación más joven los resultados prácticos, técnicos, metodológicos y creativos relacionados con el trabajo que Grotowski desarrolló durante los últimos treinta años.

Los candidatos son personas con experiencia artística, activos en el terreno de las artes del espectáculo y quienes poseen no sólo el interés adecuado sino también la capacidad creativa y la determinación indispensable en el trabajo basado en el rigor y precisión. No obstante, esto no es una escuela. Más bien es un instituto creativo que lleva la educación permanente destinada a artistas adultos y responsables. El arte dramático es aquí el vehículo del desarrollo individual; el training de hecho es principalmente un trabajo creativo tal como Grotowski lo concibe.

Durante los primeros años alrededor de doscientos profesionales jóvenes, originarios de Italia y varios países de Europa y América han tomado parte en el trabajo del Centro; su participación tuvo la duración de unos días hasta varios meses. Esto es uno de los aspectos que caracterizan la actividad del Centro.

Los aspectos técnicos básicos son los siguientes:

Relación: precisión/organicidad.

Relación: tradición/trabajo individual.

Relación: ritual/espectáculo.

Danza y ritmo.

Canto.

Vibración de la voz.

Resonancia espacial y corporal.

Conciencia del espacio y reacciones a los elementos que lo constituyen.

Improvisación: impulsos/conciencia vigilante.

Improvisación en el marco de la estructura.

Montaje de acciones físicas.

Montaje en el campo de la *performance* y/o en el campo del rol.

Búsqueda de una línea precisa y la lógica de los impulsos y las acciones físicas: partitura.

El grupo que realiza el programa durante largo tiempo (desde varios meses hasta algunos años) cuenta de diez a veinte personas que trabajan simultáneamente, en el mismo tiempo".

En las Artes rituales no hay actor en el sentido normal de la palabra, dado que en principio no hay espectador. Tampoco hay, por lo mismo un espectáculo teatral. ¿Entonces qué hay?

Ante todo *el Performer*. Lo mejor será aquí citar el primer párrafo del texto de Grotowski que—según la opinión del autor—suena mejor en francés, idioma en que fue concebido.

"Le Performer, avec une majuscule, c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier: il est en dehors des genres esthétiques. Le rituel est performance, une

action accomplie, un acte. Le rituel dégénéré est spectacle. Je ne veux pas découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d'oublié. Une chose si vieille que toutes les distinctions entre genres esthétiques ne sont plus valables". (El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas).

El Performer—en la visión de Grotowski—ha de ser "el hombre de conocimiento" (*l'homme de connaissance*, a man of knowledge), como Pierre de

GROTOWSKI

Jean-Pierre Thibaudat

Después de la instauración del estado de guerra en 1981, Jerzy Grotowski, maestro del Teatro pobre, estrella de los años sesentas, abandona Polonia, desaparece. Lo señalan en los Estados Unidos e Italia. Lo escuchan. Se le encuentra en Bruselas. Habla: "¿Hay que lavar las orejas o los pies? Creo que es posible lavar los dos". Hubo un tiempo en donde los jóvenes actores en búsqueda de

papeles querían tener en su curriculum la mención "ha seguido un seminario con Jerzy Grotowski". A veces fue mentira, muy a menudo exagerada. El seminario se realizaba, pero bajo la dirección de un "animateur" que pretendía por lo tanto ser uno de los discípulos del más célebre polaco de Wrocław. Grotowski nunca ha reconocido discípulos ni los desea. Pero supo rodearse de actores excelentes, luego de asistentes humildes y devotos.

Eran los años sesentas y Jerzy Grotowski estaba entonces de moda. Ahora no lo está y se alegra de ello. La leyenda sigue su curso, el mito va creciendo. Los malentendidos persisten. Los espectáculos (El príncipe constante, Akropolis) del pequeño hombre miop, fueron escasos, fabulosos, pero pocos espectadores (el número era

limitado) los ha visto. Desde hace un cuarto de siglo, eso no impide a Jerzy Grotowski haber tenido una influencia considerable, fecunda, más o menos reivindicada, más o menos consciente pero persistente. Desde el célebre Peter Brook hasta el desconocido "Emballage théâtre", la lista de los contribuyentes es larga.

Publicado hace más de veinte años, su libro *Hacia un teatro pobre*, apareció el año pasado en traducción china.

¿Qué pasa con Grotowski? Cada cinco años se hace uno la misma pregunta. En diciembre de 1981, la proclamación de Estado de guerra en Varsovia hace del polaco un apátrida. Hace mucho tiempo que cerró las puertas de su *Teatr Laboratorium* de Wrocław a toda noción de espectáculo público. "Polonia es mi madre, el

mundo es mi padre, o lo contrario", dice. Lo señalan en Estados Unidos. Llegado (por) algunas horas a Holstebro (Dinamarca) para festejar los veinte años del *Odin Teatret* dirigido por su amigo Eugenio Barba, vuelve rápido a California para encontrar estudiantes llegados de todas partes. Busca con ellos las fuentes del teatro, destaca algunas de donde bebe modestamente.

Permanece en Italia en el Centro de Pontedera, invitado por Roberto Bacci. En julio de 1987, rodeado de grupos jóvenes llegados de todas partes de Europa del Norte y acompañado por cuatro asistentes, se encerró cuatro semanas en un castillo, llamado muy a propósito "El retiro" (*L'Ermitage*), situado en el punto que separa la frontera belga de la francesa.

Combas, como Don Juan en las novelas de Castaneda o en Nietzsche. *"Un rebelle qui doit conquérir la connaissance; même s'il n'est pas maudit par les autres, il se sent différent, comme un outsider"*. "Un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un *outsider*". Una época fue mistagogo, ago misterium. Hablan de esto los antiguos textos sagrados, también los grandes poetas. En el Performer "el cuerpo-y-esencia" se transforma a través de un proceso muy difícil en "cuerpo de la esencia".

Grotowski define su papel personal en este proceso: "soy teacher" (el que enseña) del Performer. No "el maestro", no el "director", pero teacher—como en los oficios. Su papel se acaba

cuando nace el Performer. El Performer concebido así es, sin embargo, alguien nada común. Se refiere a un practicante muy excepcional quien aparece muy raras veces en toda la actividad del "teacher" del oficio. La identificación del concepto Performer con los talleristas del Centro sería un abuso.

El intento de Grotowski no es fácil expresar con palabras. Siempre existe el peligro de la trivialización y de posibles deformaciones de sentido. Las Artes rituales abarcan en sí la polaridad y dualidad unidas nuevamente en el estado de total unidad. Esto aumenta todavía la dificultad en la descripción e interpretación.

Como ya he dicho, el Centro tiene carácter de una ermita creativo-artística. Esto quiere decir entre otras que

no se organiza aquí ninguna muestra pública. Este trabajo pueden conocerlo solamente los talleristas que trabajan aquí y, eventualmente aquellos que personalmente invita Grotowski. No serían en este caso espectadores como en el teatro, sino *testigos*. La tarea del testigo es testimoniar sobre lo que ha visto y vivido, y cuando sea necesario, dar un testimonio fiel de esta experiencia.

No es posible prever hoy lo que sucederá en un futuro en el Centro. Lo seguro es que jamás se llevarán a cabo allí espectáculos teatrales, orientados hacia el espectador.

Sacar conclusiones de las presentes experiencias de Grotowski por la gente de teatro es asunto exclusivamente de estos últimos, es asunto de su responsabilidad. Muy acertadamente lo expresó

Subvencionado por el Centro de ayuda técnica y formación teatral de Bruselas, esta operación no tenta ninguna suerte de ser abierta al público, puesto que Grotowski no admite a ningún espectador en sus seminarios. Los organizadores pidieron entonces a Jerzy Grotowski hablar un poco de lo que pasó ese mes en 'El retiro. No dijo no. Y habló de otras cosas: Cuando se trabaja con jóvenes actores, es muy difícil transmitirles una información de base, antigua, que uno puede leer en los tratados del japonés Zeami, que hablan de la presencia del actor (. . .). Si en la "flor de la juventud", no se cultiva la "flor del oficio", es demasiado tarde. De pequeño uno posee un trescientos por ciento de energía, a los 17 años un cien por ciento. A los 33 años, no queda más que setenta por ciento. Entonces, si el actor no tiene la costumbre de trabajar duro, de rebasar sus propias fronteras, le será imposible encontrar el treinta por ciento faltante. Uno de los efectos del envejecimiento hace que el cuerpo tienda a repetir acciones de vez

en cuando limitadas. Un niño cambia de posición a cada instante, nada es estable. Si uno empieza muy joven un entrenamiento de rebasar los límites, uno produce una extensión de las posibilidades que nos permiten aguantar a los 30 ó 40 años. Es así que el camino descendente (la inercia y la pereza que se desarrollan con la edad) se opone a un camino ascendente que nos permite despegar como un avión; es lo que la gran tradición llamó el camino del conocimiento.

Geisha

"La influencia de la americanización produjo una lenta degradación del teatro hasta transformar a los actores en geishas. Quiere uno hacer todo rápido, lo que es semejante a hacer abortar los espectáculos. El teatro ha terminado por ser un mercado de esclavos en donde los propietarios compran geishas para actuar Otelo la misma noche o casi. El actor ya no tiene el tiempo de ensayar, pero debe

ser profesional. Las palabras son las mismas, pero no es el mismo oficio. La geisha sirve al cliente que paga. En el oficio de actor tal como lo concibo, se puede hacer todo menos venderse.

Espontaneidad

En Hacia un teatro pobre, escribí: "no hay espontaneidad sin estructura". Se habló mucho de esto. Todos los sueños de los occidentales quienes observan los rituales son errados. Ven allá espontaneidad; sin embargo, los rituales de los chamanes son muy precisos. A los 3 años, el niño aprende el ritual vudú. A los 18 años es un maestro que conoce perfectamente la estructura. Hay que tener una estructura precisa de los tempo-ritmos y las acciones físicas. "Es un trabajo intenso, difícil, no agradable. La espontaneidad y el rigor son los dos polos de un mismo proceso, las condiciones de la creatividad. Tome la tradición del canto oral. Todo pasa por la participación del cuerpo en una estructura dinámica donde más

allá de la melodía, está la cualidad vibratoria. Se puede redescubrir esta capacidad. Brook me decía que mi actividad en el área del arte era como un vehículo. El arte puede ser un vehículo como el yoga."

La suspensión de espectáculos

"Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970. Mi trabajo de director, en el sentido clásico, fue algo bello. Pero el automatismo me acechaba. ¿Qué haces? Otelo. ¿Y después? Después yo. . . Uno se vuelve mecánico. Entonces seguí trabajando durante diez años con la participación activa de los actores, pero sin presentar nada al público. Fue como una prolongación no de los espectáculos, sino de los ensayos. Observé a Stanislavski o Brecht: se ocupaban en ensayar un espectáculo dos o tres años. El ensayo, es el tiempo de la disciplina, del descubrimiento. Llegué de esta manera al Teatro de las fuentes."

Peter Brook. Afirmó que en el mundo desde tiempos inmemoriales existían centros muy próximos en carácter al que ahora dirige Grotowski. (Recuerdo que los llamaban de diferentes maneras: misterios, centros de trabajo sobre sí mismo, etc.) Por eso precisamente habla Brook en este caso del arte como vehículo. El asunto es que el teatro realmente creativo no puede existir sin este resguardo porque siempre ha tomado y toma de las búsquedas que se llevan a cabo en silencio y aislamiento. Y si observáramos bien la historia podríamos ver que bastante de lo que luego resultaba más esencial y creativo surgía en el aislamiento, donde —según la palabras del mismo Grotowski—: “se eleva —en el sentido más literal— el si-

lencio y la soledad (. . .) las más importantes circunstancias que favorecen el trabajo sobre sí mismo”¹⁶.

La totalidad de las investigaciones que se llevan a cabo actualmente cerca de Pontedera hay que situarlas dentro de un contexto más amplio: de las fuentes, de raíces de cultura, tradiciones. Esto las une estrechamente con los rituales arcaicos y con el arte representacional en el tradicional y arcaico sentido de esta palabra. Son claras las analogías con los antiguos misterios, y la totalidad de esta experiencia y este trabajo puede verse en relación con “la gran corriente misteriosófica del Occidente que en los principios de nuestra era abarcó la gnosis, el hermetismo, la alquimia greco-egipcia y la tradición de

misterios”¹⁷. Con la diferencia que Grotowski está buscando algo todavía anterior. En este sentido está interesado en descubrir no “algo nuevo, sino algo olvidado”. Habla aquí sobre la relación “yo-yo”, sobre la búsqueda, sobre el descubrimiento consigo mismo del sí. Y a través de sí mismo —en el sí— “de los ancestros, de sus antepasados”. Por eso precisamente: “Tu eres hijo de alguien” y no que no vienes de ninguna parte y no perteneces a nadie. Así fue siempre con Grotowski, incluso en California cuando trabajó sobre el Drama Objetivo. No obstante, ahora en el periodo de las Artes rituales —dice que se trata de algo mucho más radical—: “¿Se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero —si oso decirlo— al ori-

El Teatro de las fuentes

“Reuniendo a personas ligadas a viejas creaciones, religiones y lenguas diferentes, traté de encontrar entre ellos una comunicación, un Teatro de las fuentes. Una especie de yoga teatral donde se pudiese descubrir cosas muy simples. Y pronto apareció que nada puede llegar por medio de la síntesis o la mezcla (un poco de Europa, un poco de Asia, etc.). En cambio, es posible encontrar un punto común antes de la diferencia. Desde el monte Athos hasta China o Japón, existen diferentes escuelas de respiración con intervalos, pero diferentes en la exhalación. Entonces, el elemento común que precede a estas diferencias, es la atención sobre la respiración. El Teatro de las fuentes se concentró más en el área de la investigación que en la de la acción. El rigor y la actividad artesanal que esto supone, me sirven. Mis actores “stagiaires” estaban muy poco interesados por el arte como vehículo. Nuestro trabajo, lo aplicaban después en su vida profesional. Lo que hago debe ser

aplicable. Pero el actor debe poder ir más allá. Es difícil, duro.”

Pies y orejas

“Es un viejo problema: ¿hay que lavar las orejas o los pies? Me hacen siempre la misma pregunta. Creo que es posible lavar los dos.”

Más allá de Stanislavski

“Cuando Constantin Stanislavski hablaba del trabajo sobre sí mismo, esto concierne al actor, jamás quiso aplicar sus ejercicios directamente a sus espectáculos. ¿Para qué enseñar a un actor a lavarse los dientes? Mi camino de base es el mismo que el de Stanislavski, después nos separamos. No deseo que todo el mundo me siga. Trato de captar la diferencia entre pasividad y actividad. Empiezo con la partitura del juego. En el teatro realista, esto se traduce como: te observo y me digo sí, pero está malhumorado, si no hago esto, ¿irá a explotar?, etc. En este terreno Stanislavski era

invencible. Si el actor tiene una línea de pequeñas acciones físicas, tratará de entrar en esa partitura. Sin embargo, hay que entrar en esta partitura de manera pasiva, o sea receptiva. Lo observo de manera diferente, su imagen ha cambiado, etc. Esto parece sencillo, pero si está bien hecho, uno tiene la impresión de ser llevado por un río.

Luego, esto pide una disociación del yo. Existe un segundo yo que es una inmovilidad mirando, como el sol: no participa en las acciones cotidianas, pero les son necesarias. En el corazón de la guerra, los soldados captan a menudo esta impresión, los niños también. Este descubrimiento de un yo inmóvil cambia completamente la noción de presencia. Y allí, ya no estamos en el arte. Cuando se descubre esto, es una gran cosa.”

Capacidad artesanal

“Todo espectáculo ritual trabaja sobre las raíces del arte teatral. Dos elementos son determinantes: la coordinación

de las acciones de diferentes personas y el organismo vivo, considerado como el puente de un canal de fuerzas. Lo que por otro lado, plantea la cuestión del tipo de cuerpo a desarrollar, porque un cuerpo demasiado atlético bloquea este puente. En un desierto de Egipto, ermitaños asociaban todo a su trabajo; confeccionaban canastas. Yo no sé hacer canastas. Pero sé trabajar con actores. El Tao cuenta la historia de un carnicero que no miraba nunca cómo cortaba la carne. No miraba nunca su cuchillo, pero no cambiaba. Se le pregunta por qué. Contestaba que el cuchillo se orientaba naturalmente sobre las partes menos resistentes. «Pero estas partes, ¿cómo las conoce usted?» «Es el Tao», contestaba el carnicero. Esto es bien la prueba que el trabajo del actor y el conocimiento de sí mismo pasan por una capacidad artesanal.” (Publicado en Liberation, marzo 1, 1989, pp. 35-36, París [Traducción: Cecyl Laversin].)





gen?" (*Peut on toucher quelque chose qui n'est plus lié aux origines mais si j'ose dire à l'origine?*).

Para Grotowski existe solamente la inmediata relación con la tradición. Como la observación de los astros. Siempre pensó así. En 1970 ante los participantes del Festival de América Latina en Colombia dijo al respecto:

"La tradición actúa en forma real cuando es como el aire que respiramos sin pensar. Si alguien debe forzarse, hacer esfuerzos compulsivos para aferrarse, aficharla con ostentación —eso quiere decir, simplemente que no está viva en él. Ahora lo que no está vivo en nosotros, no vale la pena de un acto, pues no será verdadero"¹⁸.

Las Artes rituales son la acción dentro de la tradición así concebida. La relación aquí es directa, lo que a la vez significa viva. Porque solamente la tradición viva puede ejercer una influencia real. Lo que está estudiado, inventado con "esfuerzo" espasmódico y por eso "obligado", está muerto.

Recordaré que en la antigua Grecia Belleza-Verdad-Bien constituían una unidad. Esto encontró expresión en la idea del *Kalokagathós*; este término se halla, entre otras, en las obras de Platón para indicar el ideal educativo de los griegos. Nadie entonces separaba la

función estética (de la "belleza"); se comenzó a hablar de esto sólo cuando el arte se hubo emancipado, lo que en consecuencia atrajo su paulatina degeneración y degradación. Ya en el periodo teatral de la actividad de Grotowski, el aspecto estético no era lo más importante en el espectáculo. Fueron los críticos quienes lo separaron de entre otros, lo aislaron del conjunto total, trasladando simplemente su propia experiencia de observadores, de otros teatros a la actividad del Teatr Laboratorium, y reduciendo dicha actividad sobre todo al terreno estético. Así es pues, que cada quien vea lo que quiera ver y lo que sea capaz de ver. Pero esta limitación de la percepción trae consigo consecuencias no tan insignificantes. Cuando dos personas ven lo mismo, esto no es de ninguna manera igual. Hay que recordarlo siempre cuando se tiene que ver con los testimonios publicados respecto a la recepción de la actividad de Jerzy Grotowski y su Teatr Laboratorium.

En la entrevista, anteriormente citada de "Zycie Warszawy" dije:

"Pienso que allí en el pueblecito de la Toscana surge algo parecido a lo que fue, por ejemplo en la vida de la Grecia antigua: Eléusis. Obviamente el contexto social y cultural es hoy totalmente dis-

tinto de aquel de hace miles de años. Pero, ¿el hombre? También es diferente, pero a pesar de esto nace la pregunta: ¿qué entre nosotros y ellos quedó en común? (...) No estoy afirmando que lo que hace Grotowski con su equipo sea Eléusis, sino que en nuestra cultura puede cumplir una función similar a la que alguna vez cumplía aquel lugar. Además los antiguos misterios tampoco eran para las multitudes y con los siglos resultaron tan importantes y fértiles creativamente. En cualquier libro de historia del

teatro se habla de estos misterios y su significado para el teatro, a pesar de que en sí no eran teatro. Eran otra cosa (...).

También soy consciente que en las actuales investigaciones de Grotowski que alcanzan el saber olvidado de hace miles de años, la apuesta no está en la forma tal o cual del espectáculo ni en tal o cual apreciación de éste. Quisiera que esto quede bien entendido: de ninguna manera estoy negando la necesidad del teatro, yo mismo lo frecuento y respeto, y a veces siento más que respeto hacia algunos de sus representantes. Pero con Grotowski la apuesta del juego es totalmente distinta, tal vez la más alta posible (...).

¿Pero sucede sin multitudes? ¿Sin aplausos, sin televisión, sin prensa, en silencio y tranquilidad?"

A la última pregunta responderé hoy igual como lo hice luego de mi regreso de Italia:

"Un lugar así no puede ser actualmente abierto. Si así fuera, estaría allí de inmediato la televisión y multitudes de periodistas de todo el mundo. Sólo que de esta manera se cometería el asesinato de lo que allí surge en un quehacer cotidiano, en el esfuerzo y la lucha".



4

La actividad del Centro de Jerzy Grotowski se complementa con encuentros en seminarios y sesiones de trabajo. Y así:

En los días 13 y 14 de febrero de 1987 se llevó a cabo en Pontedera un seminario teórico cerrado, con la participación de alrededor de treinta personas invitadas de diferentes países. Grotowski informó a los participantes de dicho seminario sobre su trabajo y compartió sus reflexiones.

Un mes más tarde, el 14 de marzo, en el palacio Medici Riccardi en Via Cavour 1, en Florencia se organizó un encuentro, durante el cual Grotowski, en compañía de Peter Brook, habló por primera vez públicamente sobre la actividad del Centro que lleva su nombre. Estuvieron presentes más de doscientas personas. De los dos encuentros aparecieron numerosas reseñas en la prensa¹⁹.

En mayo de 1987 y 1988 en la Universidad de California en Irvine, tuvieron lugar sesiones de trabajo. Los organizadores fueron la School of Fine Arts en Irvine y el National Endowment for the Arts.

Y finalmente, en julio de 1987, el Centre d'Aide Technique et de Formation Théâtrales en Bruselas organizó un encuentro de trabajo de un mes con el Centro de Grotowski y los grupos teatrales jóvenes de toda Europa del norte. En el Château de l'Ermitage en Francia, junto a la frontera con Bélgica, se llevó a cabo el encuentro que consistió en muestras de trabajo y su análisis, y en tres sesiones prácticas sucesivas con actores y directores. Cada una de estas sesiones duró diez días. Además, en el Hotel Palace del centro de Bruselas se efectuó una conferencia con Grotowski²⁰.

Luego del seminario de febrero 1987, el conocido crítico e historiador del teatro francés, Georges Banu escribió en el parisino "Art-Press", mayo de 1987:

"Grotowski entiende encerrarse, pero no sólo con los libros como Craig, sino sólo con otros. Craig, quien a principios de siglo shockeara al teatro occidental, se retiró en los años treinta a Florencia donde creó el Arena Goldoni, y Grotowski, él, encuentra su torre, apenas a veinte kilómetros, en la Academia de Pontedera. Aquí, invitó a algunos de sus amigos para hablar en el contexto de

confianza familiar y para evitar el juego social (...) Voz del más allá del teatro que encarna esta exigencia suprema, cuya vocación no es salvar un arte sino más bien ayudar un ser a realizarse".

Peter Brook, por otra parte, afirma:

"Grandes influencias, si son fuertes, penetran rápidamente y van muy lejos. Es por esto que puedo decir que el trabajo en Pontedera concierne y toca el mundo del teatro. Eso es en relación a su aspecto de laboratorio, donde se hacen experiencias imposibles de cumplir fuera de un laboratorio. Y si nos hemos asociado, como Centro Internacional de Creaciones en París, con el Centro de Grotowski, es porque estamos absolutamente convencidos que hay una relación viviente y permanente a

establecer entre el trabajo escondido de búsqueda y la alimentación inmediata que ello puede dar al trabajo público".

Este precisamente trazar caminos parece ser la función básica de una influencia más amplia de las Artes rituales. Además, en cada periodo de la actividad creativa de Grotowski ésta fue su tarea principal en el teatro y fuera de él. No la formación de una secta creativa, tampoco el encerrarse en un grupo particular de personas, sino exactamente así: trazar caminos. Supongo que Grotowski estaría en este punto de acuerdo con Juliusz Osterwa, a quien, además se refiere y lo cita a menudo y quien en octubre de 1919 al crear el famoso grupo "Reduta" escribió estas importantes palabras: "Si no llegaremos nosotros —otros después llegarán, nosotros tal vez avisaremos por dónde es el camino"²¹.

En la misma base de las búsquedas de Grotowski está la convicción de la existencia de los *generales culturales o universales culturales* (ing. cultural universals, f. universeaux culturels). Esto significa que si no en todos, por lo menos en muchas culturas aparecen ciertos elementos que son comunes y que debieron anteceder las distinciones cul-

turales. Y realmente —según Grotowski— “las fuentes —algo tan simple— son dadas a todo hombre”, “son algo dado en el principio”.

“Podría decirse que la naturaleza humana es idéntica en todas partes a pesar de la diferenciación cultural de la gente. A algún sociólogo esta hipótesis de la naturaleza humana le parecería algo anticuado, pero su rechazo total a mí me parecería racismo (. . .) Tal vez en cuestión de las fuentes es bueno decir así: existe el *hombre* que precede a las diferencias”.

Para el Grotowski del periodo del Drama Objetivo fueron universales los “fragmentos de actuación”. Estos señalaban al “hombre que precede a las diferencias”. Y esta fue la tarea a realizar: descubrir en la acción estos “fragmentos de actuación”, ver cómo viven, sacarlos, “purificarlos” y —finalmente— “conservarlos” y movilizarlos en otro contexto. Vale la pena puntualizar que este fue el camino análogo al de la antigua alquimia: de los metales vulgares —mediante la transformación en el horno alquímico, y por lo tanto con la técnica de laboratorio— inventar, descubrir la manera de producir el “oro alquímico”, “el elixir de la vida”, y en efecto la “piedra filosofal”. Así como le es cercano Carl Gustav Jung, quien se refería directamente a la alquimia, Jerzy Grotowski parece ser por ley el heredero de la tradición arcaica basada siempre en la ley de la “universal analogía y correspondencia” (*la doctrine des analogies et correspondences*) y en la *coincidentia oppositorum*. Con la diferencia básica que su particular “alquimia” la practica en el terreno del arte y específicamente, las “artes performativas” (. . .).

En efecto el de Grotowski es un taller artístico, creativo y por lo tanto la analogía con el yoga y mucho más con la alquimia debe ser específica.

Queda liquidada en Grotowski la antigua oposición entre *imitatio* y *creatio*. Es sabido que en los antiguos —por ejemplo en la Grecia de la época clásica— no creían que el arte fuese creación. El valor del arte no consistía en esto, al contrario estaba en el corresponder a las leyes inmutables, a las formas eternas del mundo. Según los antiguos: el arte debiera *descubrir* estas formas, no

crearlas. A la vez, la función del arte se la veía en la imitación, la *mimesis*, entendida no como la esclavizante repetición de la realidad sino como la libre expresión del artista respecto a ésta. La tarea del arte era claramente *imitatio*.

Sólo desde los tiempos del Renacimiento el arte en el Occidente debe ser ante todo *creación*. Los tiempos modernos incluso definen la creación como la característica que diferencia al arte de todas las demás actividades del hombre:

“no hay arte sin creación y donde sea que haya creación allí habrá arte también”²³. La convicción moderna según la cual el arte está identificado con la creación encuentra apoyo en la otra afirmación: que el arte tiene el derecho y la obligación de producir *formas nuevas*, el criterio de la *novedad* tiene que ser uno de los valores más grandes de la obra de arte, y en todo el arte de vanguardia, es el valor básico. De aquí surge también la *carrera* enfermiza por la *prio-*

TEATR LABORATORIUM
WROCŁAW

KIER. ARTYSTYCZNE - JERZY GROTOWSKI
KIER. LITERACKIE - LUDWIK FLASZEN

SCENARIUSZ I REŻYSERIA: JERZY GROTOWSKI
NA TEKSTACH CALDERONA - SŁOWACKIEGO

KSIAŻE NIEZŁOMNY

AKTORZY
RYSZARD CIEŚLAK
RENA MIRECKA ANTONI JAHÓŁKOWSKI ZYGMUNT MOLIK
ZBIGNIEW CYNKUTIS STANISŁAW SCIERSKI
KOSTYMY - WALDEMAR KRYGIER ARCHITEKTURA - JERZY GURAWSKI
INSTYTUT BADAŃ METODY AKTORSKIEJ

ridad que en Occidente presenta a menudo todas las características de una patología cultural.

Para los antiguos la novedad evidentemente no era un valor. Suponían incluso que el aspirar a formas nuevas era solamente un obstáculo en la aspiración *hacia formas* perfectas, las que eran la verdadera tarea del arte.

Ante este punto de vista Grotowski nunca fue en esencia un artista moderno. No es casual que todavía en el período teatral su colaborador más cercano Ludwik Flaszen, vio toda su actividad creativa en el Teatro Laboratorio bastante más cerca de la "retaguardia" que de la vanguardia, y no ha sido una mera provocación intelectual, aunque así se interpretó en aquel entonces el texto "Después de la vanguardia". Recordaré aquí una vez más el fragmento final del ensayo de Flaszen pronunciado el 25 de febrero de 1967 en el Encuentro Internacional de Escritores Jóvenes en París:

"Nuestra actividad puede ser comprendida como un intento de restitución de los valores arcaicos del teatro. No somos modernos, por el contrario, somos totalmente tradicionales. (. . .) Sucede así que lo más sorprendente sean las cosas que alguna vez existieron. Y éstas nos golpean por la novedad tanto más fuerte cuanto más profundo sea el pozo del tiempo que de ellas nos separa"²⁴.

El mismo Grotowski fue en la cuestión de su vanguardismo extraordinariamente consecuente, lo que por alguna razón no han visto o no han querido ver los que sobre él escriben. He aquí, un muy característico fragmento final de su conferencia del 22 de noviembre de 1969, publicado once años después —noviembre 1980— bajo el título "Respuesta a Stanislavski":

"No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido con el nombre de nuevo método. Se puede llamar método, pero es una palabra muy limitada. No considero siquiera que se trate de algo nuevo. Pienso que *este género de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque alguna vez haya existido en ciertos teatros. Se trata del camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se manifiesta, viene

formulado según la época, el tiempo, la sociedad. No estoy seguro que aquellos que realizaban las pinturas en la gruta Trois Frères, quisieran únicamente hacerle frente al pavor. Tal vez. . . pero no sólo por eso. Y pienso que ahí la pintura no fuese el fin. La pintura era la vía. En este sentido me siento mucho más cercano a aquel que pintó ese diseño rupestre, que a los artistas a los cuales les parece crear la vanguardia del nuevo teatro"²⁵.

De entre los vanguardistas y los aspirantes a la vanguardia Grotowski siempre fue *diferente*. Fue y es el *extraño*. En esto consistía la paradoja de su situación. Y por eso precisamente lo pro-



clamaron "el Papa de la vanguardia teatral mundial". De acuerdo, fue un creador moderno en un sólo sentido: trazaba los caminos, los liberaba. Pero, como hoy se ve claramente: fueron caminos trazados ante todo para él mismo y a su dimensión. Otros quienes trataron de ir por la ruta trazada por Grotowski, se quebraron los huesos. El quedó en realidad solo. No tuvo y no pudo tener herederos ni continuadores. Peter Brook indudablemente tiene razón: "*Grotowski is unique*" (Grotowski es único)²⁶. Es irrepetible.

Hablando de Artes rituales lo mejor y más seguro es concentrar la atención en la técnica, en la maestría, en el oficio y la plenitud competitiva. Se puede evocar también "las danzas sagradas" de Gurdjieff y las "acciones físicas" de Stanislavski como un tipo de referencias para este trabajo. Quisiera, sin embargo, citar finalmente Cyprian Norwid quien en el poema *Promethidion* ha visto el *arte futuro*:

"... como el más alto oficio del apóstol.
Y la más humilde oración del ángel".

Hoy, medio año después de mi estancia en Pontedera cuando retorna en mí la imagen de todo lo que allí me fue dado experimentar, esa imagen del poeta —solitario y *outsider*— que habla de "situar el arte tal que fuere (a la vez) la más humilde oración y el más alto oficio" y de "situar el esteticismo (arte) tal que ascetismo positivo y vital se tornare", me es particularmente próximo. *Noviembre 1988-febrero, junio 1989*. (Traducción: Elka Fediuk con la colaboración de Carla Pollastrelli.)

Notas

1. Artes rituales (Ritual Arts), así como se dice: Artes marciales (Marcial Arts), y no como "artes" en el sentido de obras de arte, ni tampoco como "artes mágicas", trucos. En el concepto Artes rituales la esencia está contenida en lo que es *tensión-relación* entre sus ambas partes y por eso no hay que identificarla con ninguna de ellas.

2. Mel Gordon, *Theatre of the Miraculous*, "The Drama Review", Vol. 22, No. 2 (T. 78), Junio 1978, p. 32-44; John C. Bennett, *Gurdjieff: making a new world*, Londres 1973 (Turnstone Books Ltd.). Independientemente de Gurdjieff el término Arte Objetivo aparece en 1921, en las notas personales (el llamado Diario de Kiev) de J. Osterwa, quien consideraba —como Gurdjieff— que "la arquitectura. . . es el Arte Objetivo, el más objetivo de todos. Luego la música. Luego la pintura, luego la palabra. . . la literatura". Y postulaba: "¡Ah, si el teatro funcionara como la arquitectura! (. . .) La arquitectura funciona de la manera más noble, suscita maravillas en los conocedores y en los sensibles; sobre todos actúa de tal manera que no se dan cuenta". (*Rapport 1918-1923*. Manuscrito en el Museo

Teatral de Varsovia). Sobre éstas notas últimamente también Grotowski llamó mi atención.

3. Sylvie Drake, *Stage watch. Grotowski to set scene at UC Irvine*, "Los Angeles Times" Thursday, septiembre 29, 1983, Calendar, p. 1, 5.

4. Dan Sullivan, *A prophet of the far out comes to Orange County*, "Los Angeles Times" Sunday, Octubre 2, 1983, Calendar, p. 1, 42.

5. D. Sullivan, op. cit.

6. S. Drake, op. cit.

7. Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quel qu'un (You are someone's son)* trad. Jacques Chwat. Corrección y redacción Ronald Packham. "TDR" vol. 31, n. 3 (T. 115), Fall 1987, p. 37-40.

8. Cito de: Robert Findlay, *1976-1986: A Necessary Afterword* [En:] Z. Osinski, *Grotowski and His Laboratory*. Traducción y selección Lillian Valee y Robert Findlay, Nueva York 1986, p. 173 (PAJ).

9. *1976-1986: A Necessary Afterword*, p. 171-180. Los restantes textos con el tema de Objective Drama Project: *Theater Theorist to Study Link Between Drama, Ritual*, "UC Items" (University of California, Irvine) Vol. 14, n. 3, Octubre 17, 1983; Thomas O'Connor, *Famed Polish director joins faculty at UCI*, "The Register" (Santa Ana), Septiembre 29, 1983; Thomas O'Connor, *A modern force in theater, Jerzy Grotowski, comes to UCI*, "The Register" (Santa Ana), Sunday, Octubre 30, 1983; Thomas O'Connor, *Robert Cohen: Bringing UCI theater to bloom*, "The Register", Sunday, Octubre 30, 1983 ("Arts and Leisure"); Jean-Pierre Thibaudat, *L'Odin Teatret a vingt ans, c'est la fête!*, "Libération", 5 noviembre 1984, p. 34-35; *Program in Objective Drama*, "UCI Journal", Diciembre 1985, Vol. 5, n. 2A; Richard Fowler, *The Four Theatres of Jerzy Grotowski: an Introductory Assessment*, "New Theatre Quarterly", Mayo 1985, Vol. 1, n. 2, p. 173-178; Richard Fowler, *Jerzy Grotowski, Opole, Pologne, 1959. Irvine, California, 1984*. Trad. del inglés Dominique Mathieu. "L'Acteur", octubre-noviembre 1984, p. 85-88.

10. *Stabile, europeo. Nasce a Firenze. Laboratorio per Jerzy Grotowski*, "Quotidiano di Lecce", 12 junio 1985, p. 15; u. v. [Ugo Volli], *Presentato il "Centro" aperto dal regista in Italia. Il corpo, la tecnica, l'arte spiegati dal sig. Grotowski*, "La Repubblica", 20 julio 1985.

11. Compara: Krystyna Osinska, *Pustelnicy dzis. Samotnosc z wyboru ludzi swieckich* (Los ermitaños hoy. La soledad por elección de las personas laicas), Warszawa 1988, p. 14.

12. K. Osinska, p. 8-9.

13. Jerzy Grotowski, *Teatr Zrodel (El teatro de las fuentes)*, "Zcszyty Literackie", París, verano 1987, n. 19, p. 105.

14. Barbara Schwerin von Krosigk, "Der Nackte Schauspieler". *Die Entwicklung der Schauspielertheorie Jerzy Grotowskis*, Berlin 1986 (Publica).

15. Jerzy Grotowski, *El teatro de las fuentes*, p. 107.

16. Ibidem, p. 110.

17. Mircea Eliade, *Joga. Niesmiertelnosc i wolnosc* (Yoga. La inmortalidad y la libertad). Trad. Boleslaw Baranowski, Warszawa 1984, p. 217.

18. Jerzy Grotowski, *Co bylo. Kolumbia, lato, 1970. Festiwal Ameryki Lacinskiej* (Lo que fue. Colombia, verano 1970. Festival de América Latina). "Dialog" 1972, n. 10, p. 118.

19. Las reseñas de la conferencia en Pontedera: Gianfranco Capitta, *Grotowski, insegnante misterioso, spiega cos' il mambo-jumbo. Jerzy Grotowski un giorno a Pontedera*, "Il Manifesto" 22-23 febrero 1987; Gianni Manzella, *Un corpo di teatro*, "Il Manifesto", 22-23 febrero 1987; Ugo Volli, *Riti d'avanguardia - il ritorno di Jerzy Grotowski. Tanto teatro per nulla. Spettacoli come cerimonie segrete, attori come giovani guerrieri in cerca di iniziazione: nasce a Pontedera il nuovo centro europeo del pontefice massimo delo sperimentalismo. Ma il pubblico non è invitato*, "Europeo" 14 marzo 1987, p. 66-67; Goerges Banu, *Grotowski à l'académie de Pontedera*, "Art-Press" (París) Mayo 1987, n. 114, p. 40-41.

Banu publicó también en el mismo número de esta revista (p. 41-42) el texto de Grotowski. La primera versión "hablada" del *Performer* con el título *Le Performer et le teacher of Performer*, precediéndolo con la siguiente nota: "Lo que presento aquí no es mi transcripción de la grabación ni resumen, sino son los apuntes hechos con la preocupación de que fueran lo más fieles a las expresiones de Grotowski. Habría que leerlos como las señales de una ruta y no como definiciones programáticas, ni tampoco como un documento terminado, escrito, cerrado. Los ecos de la voz del ermitaño pueden llegar hasta nosotros, incluso si sus actos son el misterio".

Relaciones de prensa de Florencia: Milly Mostardini, *Brook più Grotowsky, un tributo al teatro...*, "Il Tirreno" (Livorno) 15 marzo 1987, p. 37; Vittorio Brunelli, *Incontro a Firenze col polacco creatore del "teatro povero" e con un big della regia, l'inglese Peter Brook. Grotowski: "Il corpo? Serve a recitare". Soltanto mediante un durissimo allenamento l'attore può raggiungere il completo controllo di sé. "La sperimentazione è tutto"*, "Corriere della Sera" 16 marzo 1987; Cristina Jandelli, *Tre anni di laboratorio teatrale con il grande regista polacco. Pontedera, torna Grotowski. Realizzerà un centro di ricerca unico nel suo genere*, "La Citta

Firenze" 16 marzo 1987; Luigi Testaferrata, *Il regista polacco ha presentato insieme a Peter Brook il suo laboratorio toscano. Con Grotowski nel teatro del silenzio. "La mia tecnica è paragonabile allo yoga, uso il mezzo drammatico come veicolo"*, "Il Giornale" 16 marzo 1987; L. B., *Grotowski e Brook: una coppia per il teatro*, "La Nazione" 16 marzo 1987; *Insieme a Firenze per presentare il Centro diretto dal regista polacco. Grotowski e Brook alle fonti del teatro*, "Il Giornale di Sicilia" 17 marzo 1987; Francesco Matteini, *Grotowski c'è un guerriero in noi. Il regista terrà per tre anni lezioni al Centro sperimentale di Pontedera: Presentato da Peter Brook, l'artista polacco ha illustrato il suo metodo a una folta platea di giovani*, "La Stampa" 17 marzo 1987; Sara Mamone, *Il regista parla del suo laboratorio a Pontedera. La lezione del prof. Grotowski*, "L'Unità" 17 marzo 1987; *Al Centro di Pontedera. Scuola d'attore con Grotowski*, "Avvenire" 19 marzo 1987, p. 14; Jacques Gardel, *Peter Brook et Jerzy Grotowski a Florence. Rencontre avec des hommes remarquables*, "Lausanne" 14 abril 1987, p. 51.

20. "Libération" de 1 de marzo 1988 (n. 2187, p. 35-36) publicó una amplia descripción de esta conferencia y también la conversación con una de las talleristas: Gouroutowski. Anotó Jean-Pierre Thibaudat; *Comme au couvent. La comédienne Patricia Pekmezian a participé au stage (intensif) que Grotowski a animé cet été dans un château italien. Elle raconte*. Preparó para la publicación J.-P. T. [Jean-Pierre Thibaudat].

21. *Listy Juliusza Osterwy* (Cartas de Julius Osterwa). Prólogo de Jerzy Zawieyski, Warszawa 1968, p. 52 (carta a Wladyslaw Orkan. 1 octubre 1919).

22. J. Grotowski, *El teatro de las fuentes*, p. 108.

23. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki* (Historia de la estética), Warszawa 1989, t. 2, p. 267.

24. Ludwik Flaszen, *Po awangardzie* (Después de la vanguardia), "Odra" 1967, n. 4, p. 39-42; reeditado en: L. Flaszen, *Cyrograf*, Krakow 1971, p. 25-31.

25. Jerzy Grotowski, *Odpowiedz Stanislawskiemu* (La respuesta a Stanislawski), "Dialog" 1980, n. 5, p. 119.

26. Peter Brook, *Preface* [En] Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatret's Forlag, Holstebro 1968, p. 11.

[Este ensayo fue escrito por petición de la redacción de la revista "The Drama Review".]

Osinski es crítico e investigador en su natal Polonia. Es uno de los más importantes teatrológicos contemporáneos que, desde hace varios años, sigue el trabajo de Grotowski.

EL FINAL DEL TEATR LABORATORIUM

Jennifer Kumiega

El periodo final de la actividad del Teatr Laboratorium, a la salida de Grotowski, estuvo caracterizado por movimientos y transformaciones continuas. Fueron muchas las iniciativas nuevas de trabajo, sacadas adelante a nivel individual o colectivo. Parecía que los responsables de la dirección compleja de la actividad, proponían con menor insistencia la imagen de una búsqueda homogénea y común. En 1975, época en la que los experimentos post teatrales comenzaban a ser abiertos al público, estaba absolutamente subrayada la orientación unitaria del trabajo, no obstante los varios y diversos laboratorios unidos bajo la definición de parateatro. En un artículo publicado en ese periodo, Grotowski escribió:

“Este grupo no es un pedazo de terreno para repartirse entre varios individuos, de tal manera que cada uno tenga su parte. Fundamentalmente es una cuestión común y consiste en un impulso que va desde aquello que ya se ha experimentado a lo que todavía espera. Sólo este impulso, este *elan* dará a los miembros del grupo la fuerza y dirección para emprender juntos investigaciones de aquello que viene de fuera.”

Tres años más tarde, Jacek Zmyslowski en una entrevista realizada al término del *Proyecto montaña* puso a luz la dirección común de las investiga-

ciones emprendidas por el instituto, pero realzando, como era natural, las diferencias intrínsecas de varios logros:

“En un momento en el que el Laboratorium está realizando contemporáneamente toda una serie de proyectos y programas diversos, es natural que sean diferentes los recorridos emprendidos en las experiencias con los antiguos colegas (que a veces se rehacen en técnicas y métodos elaborados en la anterior fase teatral) y con nosotros. Existen, de cualquier modo, algunos puntos de convergencia, en los que todos nosotros nos acercamos recorriendo caminos diversos y personales. Se pueden tomar como punto de partida los ejercicios de actuación o bien las acciones que no requieren este tipo de asociaciones y alcanzan entre ambos casi aquello que —con palabras sencillas— se puede definir como «apertura», un desbloqueo de los procesos que pasan a través de la energía.”

En ese mismo año, 1978, Zbigniew Cynkutis (en ese tiempo vice-director y

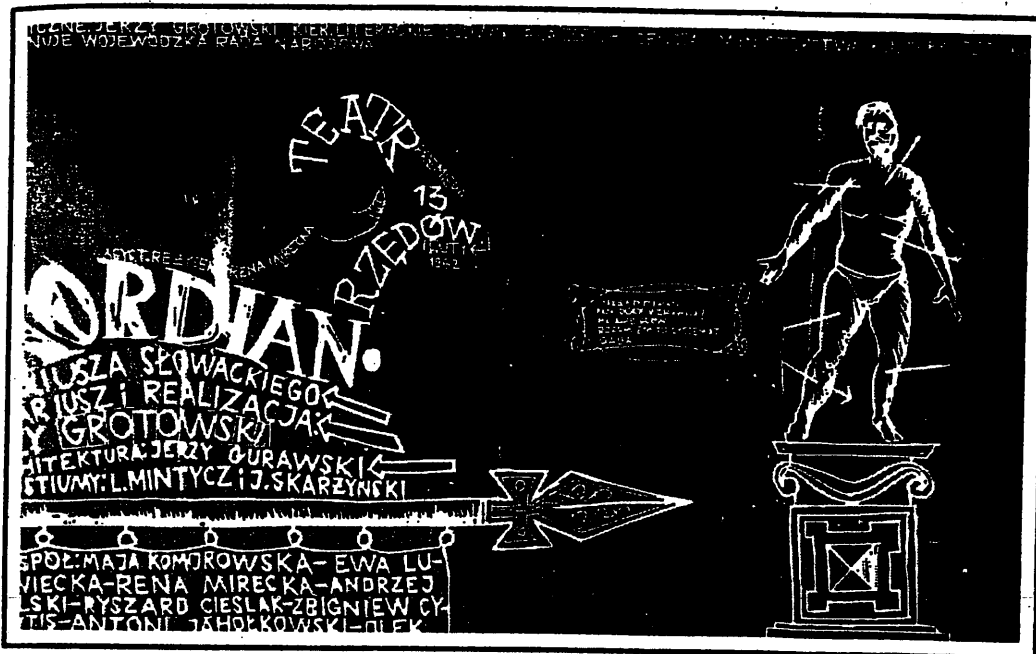
administrador del Teatr) firmó un artículo que constituía una declaración pública de programas y planos del Teatr Laboratorium. En esa ocasión, expresando de manera todavía más explícita la heterogeneidad de las investigaciones, formó elencos que colaboraban en el instituto:

“Los llamo individualmente porque considero esencial, en esta comunicación, subrayar como en cada uno de estos nombres están enlazadas diversas especializaciones (...). Cada una de estas experiencias está ligada de manera precisa a un individuo en particular o a un grupo específico que forma parte del instituto y está caracterizado por la personalidad del *líder*, consolidada por varios años de investigación común (casi veinte), dotada de su fisonomía y su pertenencia con los intereses, exigencias y expectativas, de varios géneros, de los que quieren participar activamente en el acto creativo.”

En este documento Cynkutis anunciaba oficialmente la conclusión del ciclo de investigación conocido como parateatro, en el que el Teatr Laboratorium había trabajado desde 1970 a 1977. No obstante se hubo concluido el *Proyecto montaña*, la actividad parateatral continuó todavía para formar la base de las actividades presentes y futuras del instituto, que en aquel momento tomaron el nombre de “actividades culturales”. El impulso hacia esta dirección, explicaba Cynkutis en el artículo, fue



El príncipe constante.



sean ellos los que crean y siguen creando, espectáculos y representaciones."

Hoy podemos individualizar en el concepto de cultura activa una de las dos principales tendencias de trabajo surgidas de las investigaciones, teatrales y para teatrales, del Teatr Laboratorium. Si es verdad que toda la actividad de Grotowski estuvo dedicada al contacto —específicamente en lo que se podría llamar contacto espontáneo de-condicionado—, ahora se trata de que la forma de trabajo se desarrolle desde un interés por la calidad del contacto entre actor y público, entre dos individuos, en una situación de grupo. Generalizando, lo podemos definir como movimiento centrífugo, evolución del trabajo hacia el

exterior, hacia la divulgación del trabajo y las experiencias más accesibles en una escala amplia. A nivel práctico, este movimiento se concretó en los años posteriores con la elección deliberada de efectuar varias giras a Polonia y al extranjero, durante las cuales se organizaron actividades que implicasen participaciones. Fueron además sistemáticamente eliminadas las restricciones de participación en el trabajo, que realmente se vuelve (y no sólo teóricamente) del todo accesible.

Sin embargo, del trabajo del Teatr Laboratorium nace también otra tendencia, otra orientación y, en términos de rigor, fue en este campo en el que el mismo Grotowski se empeñó. Se trató de una orientación de cualquier modo ligada al concepto de cultura activa, considerando que el objetivo era volver más accesible, en forma activa y como experiencia, aquello que anteriormente era considerado un proceso privilegiado y exclusivo de unos cuantos. A pesar de que esta actividad era más personal, contemplaba procesos interiores del individuo. En cierto sentido, se puede decir que se representa una evolución del interés de Grotowski por la relación entre actor y director, en la que todas las circunstancias están condicionadas propiamente desde las exigencias de los procesos interiores del individuo.

dado por la noción de "cultura activa", definido por él como el "concepto principal (...) inserto en el programa de actividades del instituto". En una entrevista realizada en "Trybuna Ludu" en 1976, Grotowski individualizaba en esta noción el componente de mayor relevancia social en el trabajo del instituto:

"Pienso que el punto de contacto más estrecho (con el social) es la tentativa de abandonar la división clásica de cultura activa y cultura pasiva. En términos de cultura activa, la acción —que da un sentido de realización en la vida y amplía las dimensiones— es una necesidad de muchos, pero queda como una prerrogativa de poquísimas personas. El escritor, por ejemplo, está empleado en la cultura activa cuando escribe un libro. Nosotros lo estamos cuando preparamos espectáculos. La cultura pasiva —que por cierto es muy importante y muy rica, por aspectos que aquí son difíciles de discutir a fondo— es la relación con el producto de la cultura activa, por ejemplo la lectura, ver un espectáculo o un film, escuchar música. En una dimensión apropiada —llamémosla de laboratorio— trabajamos para ampliar la esfera de la cultura activa. De tal manera que otros individuos podrán compartir aquello que ahora es un privilegio de pocos. No estoy hablando de una producción en masa de obras de

arte, sino de un cierto tipo de experiencia creativa individual, importante para la vida personal y social. Trabajando en teatro, realizando espectáculos por varios años, nos acercamos, paso a paso, a este concepto de individuo activo (el actor) que no tiene ninguna intención de representar a otro, pero en cambio quiere ser él mismo, estar en contacto con alguien, como decía Stanislavski. De nuevo un paso y está iniciada nuestra aventura con la cultura activa. Sus elementos pueden ser reducidos a cosas extremadamente simples: acción, reacción, espontaneidad, impulso, canto, compatibilidad; hacer música, ritmo, improvisación, sonido, movimiento, verdad y dignidad del cuerpo. Y además: un individuo en relación a otro en un mundo tangible. Todo esto tiene un tono demasiado sentimental y quizá es mejor no formularlo en estos términos. Por otra parte, las cosas más simples y más elementales son siempre las más difíciles de hacer, ya que continuamente requieren disciplina, grandes esfuerzos y atenciones, especialmente para no hacerlas a costa de los demás. Pienso que la cultura activa (comúnmente llamada creatividad), y sobre todo las percepciones y experiencias que la acompañan, no deben ser prerrogativas de pequeños grupos de profesionales, ni de individuos particulares, aunque

La diferencia entre esta dirección de trabajo y el concepto de cultura activa descrito anteriormente está ya implícita, por ejemplo, en los primeros *Proyectos especiales* parateatrales, donde el "Proyecto especial amplio" (dirigido por Cieslak, y dedicado al trabajo de grupo) era diferente del "Proyecto especial reducido" (que se ocupa del individuo, que atraía el particular interés de Grotowski). En términos generales, podemos definirlo como un momento centrípeto, en cuanto a que la actividad estaba centrada esencialmente en los procesos interiores del individuo, acabando por recordar siempre de más la formación espiritual y personal propia de otras culturas (en las que de hecho se hace referencia progresiva en la práctica). El trabajo de organización para estas investigaciones posteriores se inició en menos de un año después de con-

cluido el *Proyecto montaña*, sin que todavía esta vez se mirase una gradual divulgación pública de la actividad. Como ya había sucedido con el parateatro; el periodo inicial estuvo caracterizado por una intensa búsqueda a puertas cerradas, conducida junto con personas seleccionadas. Cuando se llegó a una "apertura" del trabajo, la decisión contempló nuevamente a algunos participantes esmeradamente seleccionados.

En el otoño de 1977 (luego del *Proyecto montaña*) el instituto continuó su actividad. El grupo internacional dirigido por Jacek Zmyslowski inauguró la nueva temporada con un ciclo de sesiones de trabajo abiertas al público. En estas sesiones, denominadas *Czuwania* (vigilia), tomaron parte tanto polacos (entre ellos, Zbigniew Kozłowski, Irena Rycyk y Malgorzata Swiatek del Teatr Laboratorium) como extranjeros; la ac-

tividad continuó ininterrumpidamente hasta finales de la primavera de 1978. En esa época, Jacek había pensado en una continuación del *Proyecto montaña*, que debería llamarse *Proyecto tierra*. También esta iniciativa estaba dividida en tres partes: *Czuwania* (vigilia), *Czynienie* (hacer) y *Wioska* (aldea). Entre el invierno de 1977 y la primavera de 1978 el grupo de Jacek comenzó enseguida a buscar, en la periferia, una base rural para *Wioska*.

En el intermedio, los actores continuaban sus laboratorios personales; en mayo de 1978 el Instituto se fue por un mes de gira a Gdansk, localidad portuaria de la Polonia septentrional. Los trabajos se iniciaron con las sesiones de *Czuwania* vueltas por el grupo de Jacek y continuaron con laboratorios abiertos a cargo de los actores. Fue una etapa importante para la evolución de la com-



Misterio Bufo.

pañía: fue la primera vez que la actividad pósteatral se llevó de gira por Polonia y la elección de difundir el trabajo en nuevos ambientes y nuevas colectividades indicaba que el Instituto estaba más interesado en alcanzar áreas y comunidades donde la participación en la cultura no estaba condicionada por convenciones. Después de Gdansk el desarrollo del *Proyecto tierra* fue suspendido temporalmente cuando algunos miembros del grupo de Jacek se dedicaron a otras iniciativas. El 15 de junio de 1978 se desarrolló en Varsovia un congreso del ITI (Instituto Internacional de Teatro), en ocasión del primer Encuentro teatral internacional. El tema elegido para la conferencia fue "El arte del principiante"; Grotowski participó con una intervención (publicada luego con el título *Peregrinación sobre las huellas del Teatro de las fuentes*). Era la primera vez que Grotowski hablaba del Teatro de las fuentes, un proyecto en gran escala destinado a absorber su interés en los años siguientes. El congreso del ITI dejó una declaración impresa sobre este argumento:

"Los participantes del Teatro de las fuentes son personas que pertenecen a continentes, culturas y tradiciones diferentes. El Teatro de las fuentes está dedicado a aquellas actividades que nos remiten a las fuentes de la vida, a una percepción directa y primaria, a una experiencia orgánica y manantial de la vida, de la existencia, de la presencia. Por experiencia primaria entiendo un fenómeno radical y dramático, un tema inicial, codificado. Según los programas, el Teatro de las fuentes se desarrollará entre 1978 y 1980, con una actividad intensa durante el verano y con una realización final prevista para 1980."

El Teatr Laboratorium comenzó sus labores en Brzezinka y en otros lugares ya frecuentados en el curso de la investigación parateatral. Se trataba de una intensa actividad experimental que se desarrollaba a puerta cerrada, dirigida por Grotowski y Teo Spychalski en colaboración con Jacek Zmyslowski, Irena Rycyk y Zbigniew Kozlowski. Fueron invitadas otras personas procedentes de Polonia y el extranjero. En 1978 trabajó también el grupo de Jacek, quien presentó *Czuwania* en el teatro de Wro-

DE POLACOS Y PONTIFICES

*En la Emilia Romagna y el Lazio dos Polacos despiertan.
Despiertan pensándose.
Anhela el polaco del Sur el silencio del polaco del Norte.
Conmueve al polaco del Norte el Hambre de hombres del polaco del Sur.
Se incorporan.
Una ventana espera al polaco del Sur.
Al polaco del Norte lo aguarda una puerta.
DOMENICA.
De anciano paño se cubre el polaco del Norte.
De larga seda el polaco del Sur.
Se piensan.
Caminan pensándose.
"¿Cómo es, Jerzy?"
Silencio.
Caminan.
Puerta y ventana crecen a los ojos polacos.
"¿Cómo?"
Silencio.
Sombras purpúreas franquean el paso al polaco del Sur.
"Háblame".
Silencio.
Una dulce luz guía la mano del polaco del Norte.
"Háblame, Jerzy!"
Silencio.
Se detiene el polaco del Norte.
Trota el polaco del Sur.
"Espera".
corre el polaco del Sur.
"Espera, Karol".*

*"¡No puedo!"
Silencio.
El polaco del Sur está en la ventana.
Bate la puerta el polaco del Norte.
DOMENICA.
Canta el gallo, enloquecen los badajos en el Sur.
Hay un silencio en el Norte.
Bajo la mirada ausente y los brazos cansados del polaco del Sur
La rumorosa plaza se agita y exulta.
Una sala vacía y el silencio saludan y envuelven al polaco del Norte.
DOMENICA.
aplausos en la plaza acotada.
Silencio infinito en la infinita sala.
ESPECTACULO.
RITUAL.
"¿Por qué me has abandonado?"
"Actor eres y en actor te convertirás".
"¿Por qué me has abandonado?"
Silencio.
"Háblame!"
Silencio.
ESPECTACULO.
RITUAL.
Una golondrina se inaugura en Pontedera.
En el Vaticano se aburre una paloma.
DOMENICA.
Ausencia presente en la Plaza.
Presencia ausente en la Sala.
ESPECTACULO.
RITUAL.
TEATRO.
INTER PONTIFICIS.*

Mauricio Pesutic
Santiago, Chile, 1989.

claw. El proyecto había sido emprendido en el momento en que crecía la necesidad de desarrollar nuevas áreas de trabajo, que implicara a los actores, y se pusieron en práctica principios de "cultura activa". Contemporáneamente se decidió ampliar la nueva política del teatro, que preveía introducir en nuevas comunidades las actividades abiertas a la participación. Hacia finales del otoño realizó una gira a la pequeña ciudad polaca Tarnobrzeg, donde se propuso

nuevamente las sesiones de *Czuwania* y laboratorios abiertos dirigidos por los actores. Después en invierno la actividad del grupo de Jacek se interrumpió: algunos miembros participaron en la búsqueda de Grotowski, otros colaboraron con varios actores en la preparación y desarrollo de una nueva forma de actividad, la *Drzewo Ludzi* (El árbol de la gente), también ligado a mecanismos de participación.

En noviembre, en un artículo publicado en "Odra", Cynkutis anunció la preparación de un nuevo proyecto. En esa ocasión definió *El árbol de la gente* como el primer paso hacia una realización concreta de cultura activa, completamente accesible a todos aquellos que desearan formar parte (hasta 400 personas a la vez); estaba directamente pensado para abandonar la división típica de la actividad parateatral, en guías y participantes. Cynkutis llamó a este adelanto "flujo-trabajo", término utilizado por Grotowski para indicar una actitud de trabajo que no hacía distinciones entre periodos de simple "trabajo" y momentos de "actividad doméstica" (en las que por ejemplo se comía o dormía), como se había tenido en la fase parateatral anterior. Durante el periodo del proyecto, todos los momentos de la vida debían ser "en el proceso". Cynkutis anunció también que *El árbol de la gente* se volvería la actividad principal del Teatr Laboratorium; y que sería presentado con regularidad doquiera se encontrara el grupo. Según las previsiones, con el tiempo debió absolver en la misma función de *Apocalypsis cum figuris*, un punto focal para la compañía y los espectadores interesados en hacer contacto.

El 5 de enero de 1979 en el teatro de Wroclaw se inició el primer Arbol de la gente, en el que participaron sesenta invitados, polacos y extranjeros, además de los miembros del Teatr Laboratorium, Grotowski y Flaszen incluidos. La acción, que duró siete días y siete noches, se desarrolló en todos los cuatro pisos del edificio teatral; la principal área de trabajo, la misma que había hospedado las representaciones de *Apocalypsis* fue el tercer piso. Apenas llegaban, los participantes eran guiados por el edificio e informados de las zonas destinadas para el trabajo, la comida y alojamiento; luego,

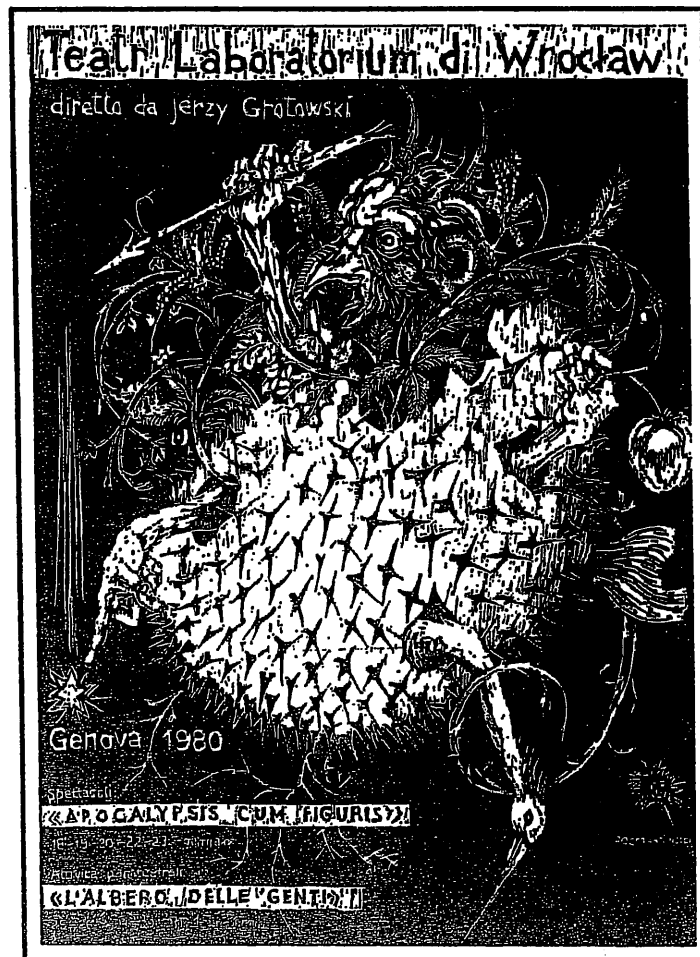
se les dejaba para que la mayor parte del tiempo cada uno tomase su propia dirección. Un participante americano, Robert Findlay, describió algunos aspectos desarrollados en la sala de trabajo.

"Las actividades que tuvieron lugar en este espacio eran colectivas e improvisadas; participaban solos, con veinte y hasta con sesenta personas. Estaba permitido sentarse y ver un poco. Grotowski, por ejemplo, observaba frecuentemente, desde la posición más discreta posible. Al comienzo del día, en esta estancia los miembros del Teatr Laboratorium se desempeñaban muy claramente como guías o líderes, creando imágenes físicas y sonidos vocales que nosotros luego teníamos que seguir. Después, al transcurrir los días y las noches y con el surgimiento de nuevas imágenes, acuerdos tácitos en el interior de todo el grupo, los miembros

del Laboratorium se hicieron hacia atrás y parecieron exhortarnos a sustituirlos en calidad de guías. Al final, casi todos comprendieron que era posible ser al mismo tiempo un líder óptimo y un seguidor óptimo; el grupo en sí funcionaba verdaderamente como un conjunto creativo. Supongamos que alguien dio inicio a una acción, un movimiento, un canto o una melodía: el grupo lo aceptaba elaborándolo o lo rechazaba ignorándolo. La selección del gesto individual tenía como base los parámetros de la elección de los demás. No obstante muchos participantes no eran ni actores ni hombres de teatro, el nivel general de creación e intuición era alto: casi todos encontraban bastante fácil juntar espontáneamente aquello que había establecido una nueva acción, nuevos movimientos, cantos y melodías. A menudo me venía a la mente las improvisaciones espontáneas de

una orquesta de jazz, donde los músicos se escuchan y suenan el uno sobre el otro. Cuando la actividad del tercer piso funcionaba verdaderamente bien, se creaba inequívocamente una sensación colectiva de fluidez y espontaneidad.

Naturalmente, es difícil describir con detalles estas creaciones colectivas y quizá ni siquiera es legítimo valorizarlas. Duraban cerca de una hora o dos en la cabeza y parecían precisas y claras al principio y al final, mientras que la parte de en medio era prolongada. Esto no significaba que fuese una progresión lineal, un hilo narrativo, como quiere la tradición. Retomando nuevamente la analogía con la orquesta de jazz, su forma recordaba más bien una improvisación musical, que no difundía sólo en el tiempo, acústicamente, sino también en el espacio, cinéticamente. También nos parecíamos en grado de seguirnos en altibajos, así como hacen los músicos jazzistas a través de la progresión de los



acordes: y no sólo en términos de melodía y contrapunto, sino también gracias a la progresión de las imágenes cinéticas."

Por todo 1979 hubo presentaciones de *El árbol de la gente* y *Apocalypsis cum figuris*, mientras continuaban los laboratorios dirigidos por los actores. En el verano en Brzezinka, Grotowski dirigió nuevamente un trabajo a puertas cerradas, dedicado al Teatro de las fuentes. Otoño e invierno marcaron el inicio de una intensa actividad de preparación para la "apertura" del Teatro de las fuentes a participantes extranjeros, prevista para el siguiente verano. Fueron extendidas invitaciones a todo el mundo y el mismo Grotowski fue con el grupo a diversas naciones (Haití, India y México entre otros lugares) para buscar a los futuros participantes y colaboradores*. La sesión abierta se desarrolló a finales del verano siguiente, en dos bases de trabajo, en Brzezinka (donde la actividad estaba dirigida por Grotowski) y en Ostrowina (donde el director era Teo Spychalski). En el intermedio, en Wrocław, los demás miembros del Teatr Laboratorium presentaban *Apocalypsis* y *El árbol de la gente* para los huéspedes que se alternaban; fue en este periodo que *Apocalypsis cum figuris*, sin ningún aviso previo al público, fue representado por última vez.

En el otoño de 1980 Grotowski salió de viaje solo, luego de desintegrar temporalmente el grupo internacional que colaboraba en el Teatro de las fuentes. Teo Spychalski y Elizabeth Albahaca partieron a Venezuela (patria de Elizabeth), donde trabajaron independientemente. Jacek Zmyslowski presenció en verano el Teatro de las fuentes, transfiriéndose luego a los Estados Unidos para someterse a exámenes médicos (ya comenzada la primavera); donde fue alcanzado más tarde por su familia.

En este punto, los miembros del Teatr Laboratorium que se quedaron



Kordian (1962).

en Wrocław dieron un paso que a muchos puede parecer sorprendente: prepararon algo similar a una representación "teatral". La actividad para este fragmento de trabajo colectivo, intitulado provisionalmente *A la Dos-toieuski*, se desarrolló durante los meses invernales de 1980, bajo la dirección de Ryszard Cieslak. Los "actores" eran seis: tres miembros del grupo original (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka y Stanislaw Scierski) y tres jóvenes miembros (Irena Rycyk, Teresa Nawrot y Zbigniew Kozlowski). La primera representación pública con el título definitivo de *Thanatos Polski* (Tanatos polaco), fue en Wrocław en febrero de 1981. El programa mencionaba la siguiente retractación:

"*Thanatos Polski* no está concebido como un espectáculo teatral, aunque presenta una estructura fija y algunas áreas establecidas como asociaciones (el «tema»).

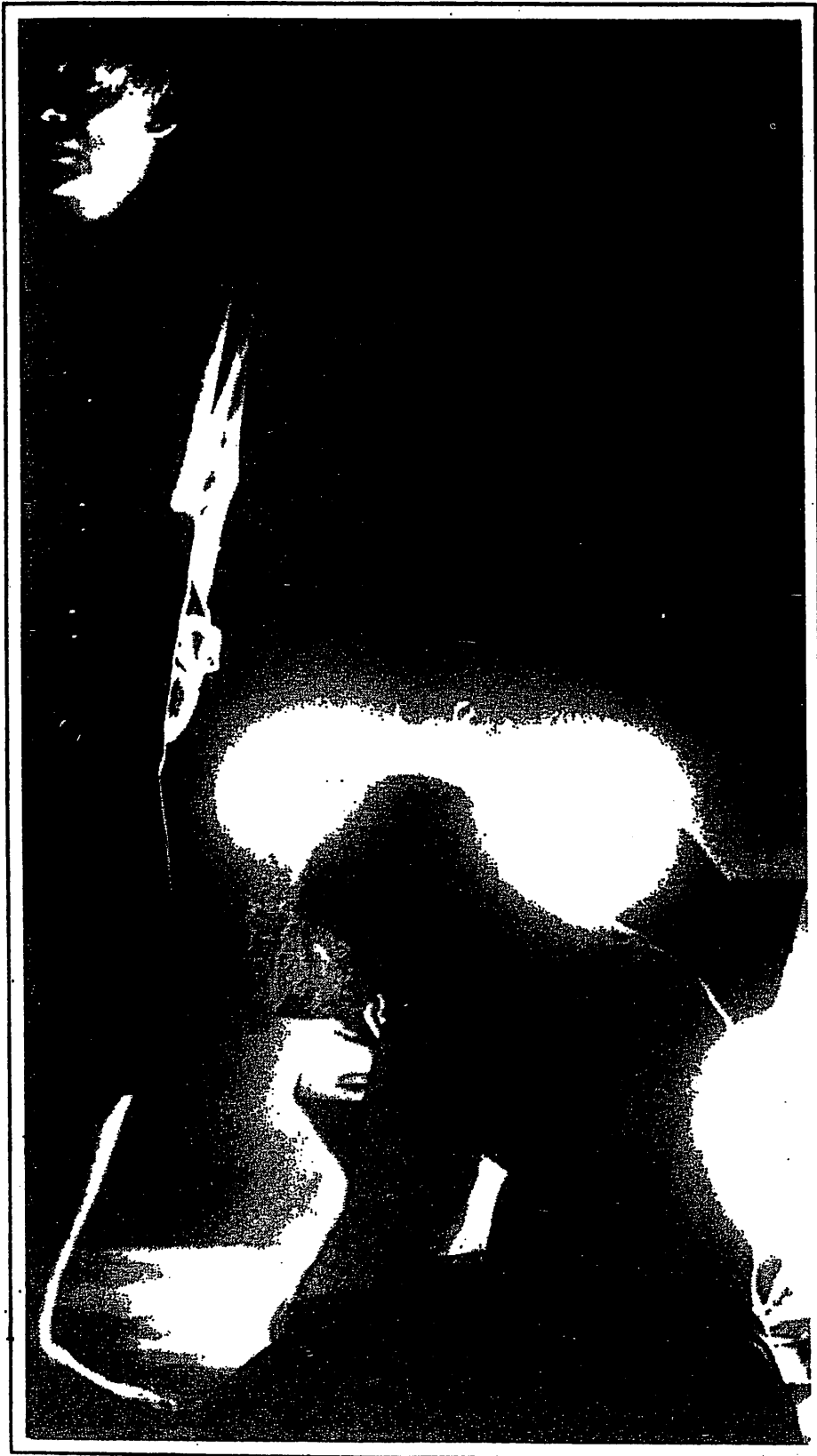
Los presentes tienen la posibilidad de entrar en acción. Pueden participar en la vida particular de este grupo de manera activa, con la voz, o sencillamente estando con nosotros."

La estructura de *Tanatos polaco* fue muy precisa, al igual que *Apocalypsis cum figuris*, que fue condicionada de manera evidente por la presencia y participación de tres miembros "parateatrales" de la compañía. La construcción de unión recordaba una composición musical, cuando cada *intermezzo* tenía una energía y un ritmo interior particular, se agregaba enseguida un tono emotivo. Los gestos eran contrastantes, podían sugerir tanto alegría como tristeza, mientras en algunos momentos sobresalía del todo inesperada, una acción dramática. Por ejemplo, en cierto punto Rena Mirecka levantaba un hábito blanco que estaba dramáticamente manchado de barniz color rojo: Antoni Jaholkowski reaccionaba hundiendo un cuchillo en el

vestido y cortándolo en seis pedazos, que eran distribuidos entre los demás participantes. La parte textual, toda formada por líricas, era muy reducida, mientras las partes vocales consistían en cantos —cantinelas, salmos— o simples acompañamientos a boca cerrada. Casi a la mitad de la acción y nuevamente al final, los actores cantaban la lírica de un joven poeta de Wrocław. Tenía un estríbillo nostálgico y melódico, que era a menudo retomado y cantado por algunos espectadores junto con los participantes de la acción:

"Estamos esperando a las orillas de las grandes aguas de nuestro cansancio una señal que ilumine nuestros ojos de alegría y humildad."

Entre los textos se incluía también un fragmento de una lírica del poeta romántico polaco Adam Mickiewicz, que Antoni Jaholkowski cantaba mien-



Apocalypsis cum figuris.

tras sostenía el cuchillo con el que había cortado el vestido blanco:

“Manos que pelean por el pueblo, el pueblo mismo cortará
nombres amados por el pueblo, el pueblo mismo olvidará
todo pasará; luego el tumulto, el clamor,
la lucha
el sencillo, mudo, pequeño pueblo, recogerá su herencia.”

El último texto era pronunciado en la oscuridad por Stanislaw Scierski: se trataba del poema *Naród* (Nación), del poeta polaco contemporáneo Czeslaw Milosz:

“La más pura de las naciones de la tierra
juzgada por el resplandor del rayo,
inadvertido, sin embargo idóneo en la
fatiga de un día de trabajo.
Ninguna piedad para viudas y huérfanos,
ninguna piedad para el viejo,
que roba una costra de pan de la boca
de un niño.
Da su vida en sacrificio, por invocar en
el enemigo la cólera divina
paraliza al enemigo con el llanto de huérfanos y mujeres.
Da el poder a aquellos que tienen ojos
de comerciantes de oro.
Crecen aquellos que tienen los escrúpulos
de un dueño de burdel.
Sus mejores hijos permanecen escondidos.
Lo acompañan sólo una vez para morir
en las barricadas.
Las lágrimas amargas de este pueblo
interrumpen sus canciones
y cuando las canciones se desvanecen, se
cambia a batutas vulgares.
Gran nación, indómita nación, nación de
hierro,
en grado de reconocer la verdad callándola.
Acampada en las plazas del mercado,
comunicando en bromas,
cambiando vieja porquería robada entre
las ruinas.
Una nación con la gorra destrozada, las
cosas propias a la espalda,
vagabunda en busca de una demora, hacia
el sur y al oeste.
Solo uno de esta nación titubeando en
la cuna del hijo
repite palabras de esperanza al final y
ahora siempre inútiles.”

Enseguida Stanislaw Scierski cantaba, en un tono de voz apenas audible,

que sonaba lentamente en la oscuridad, las dos primeras estrofas del himno nacional polaco:

"Polonia no está perdida todavía
Al final cuando estemos vivos todavía
(...) estamos vivos todavía
(...)"

En la primavera y el verano de 1981, *Thanatos Polski* fue presentado, juntamente con *El árbol de la gente* y los talleres, en Wrocław, en varias localidades polacas y en los meses de marzo y abril en Sicilia, Italia. Todo eso en el fondo de los acontecimientos políticos de 1981: la creciente adhesión pública a *Solidaridad* y el movimiento sindical independiente, la liberación social y la de los medios de información, las huelgas de sollozo, la escasez de provisiones y el racionamiento. La atmósfera en Polonia era de extremada tensión: por un lado esperanzas casi frenéticas; por la otra una experiencia desgastada, debido al empobrecimiento nacional y al caos administrativo. Durante el verano el Teatro de las fuentes fue nuevamente "abierto", en forma más reducida, dirigido sobre todo a los connacionales. El racionamiento creaba gruesos problemas de organización y aprovisionamiento.

Entre otoño e invierno de 1981 se verificaron algunos eventos decisivos para el futuro del Teatr Laboratorium. En septiembre falleció Antoni Jaholkowski, luego de una larga y dolorosa enfermedad. Había estado con Grotowski por veintidós años, desde la fundación del Teatro de las trece filas, trabajando en el Instituto junto a sus colegas, hasta poco antes de su muerte. El 13 de diciembre de 1981 fue declarada la ley marcial en Polonia junto con otras medidas severas: el toque de queda, el racionamiento más rígido de alimentos, la clausura de teatros y cines, la prohibición de reunirse en grupos numerosos y de dejar la ciudad sin



autorización. No quedaba más que continuar la actividad en privado en los locales cerrados del Teatr de Wrocław.

En enero de 1982 Grotowski dejó Polonia para refugiarse en Dinamarca, desde donde partió a otros lugares, ligados a su actividad relativa al Teatro de las fuentes. En Nueva York, el 4 de febrero del mismo año murió Jacek Zmyslowski, quien contaba apenas con 28 años, también de una larga enfermedad. En otoño Grotowski se estableció en los Estados Unidos. En julio de 1983 fallecía imprevistamente en su ciudad natal en Polonia, Stanislaw Scierski.

En fin, el 28 de enero de 1984 el periódico de Wrocław, la "Gazeta Robotnicza", publicó el siguiente artículo con el título: *Duró veinticinco años...*

"Ayer recibimos un comunicado del Teatr Laboratorium de Wrocław, que reproducimos íntegramente:

"Desde hace tiempo, nuestro grupo prácticamente ha dejado de producir como grupo creativo. Se ha vuelto una cooperativa de individuos que conducen una búsqueda independiente y múltiples actividades.

"Esta es en la naturaleza de las cosas. Como grupo Teatr Laboratorium, cree haber realizado en estos años lo que debimos realizar. Nosotros mismos estamos sorprendidos de haber continuado en grupo por un cuarto de siglo, transformándonos constantemente, inspirándonos en accidentes, irradiando hacia los demás nuestra energía común. "La edad creativa de un grupo y la edad creativa de un individuo no es la misma cosa. Entre nosotros, algunos corrieron el riesgo de una vida artística del todo independiente, mientras que otros quizá quieran continuar trabajando juntos en el ámbito de cualquier nueva estructura institucional. Cada uno de nosotros sabe bien que nuestros orígenes se remontan a una fuente común, que se llama Jerzy Grotowski y su teatro. Nos entristecemos al pensar que en los últimos años nos han dejado, cuando todavía estaban en la flor de los años, Antoni Jaholkowski, Jacek Zmyslowski y Stanislaw Scierski.

"Luego de haber caminado juntos por veinticinco años, nos sentimos cerca unos de otros como en un principio, independientemente de donde cada uno de nosotros se encuentre en este momento: a pesar de ello estamos también cambiados. De vez en cuando, cada uno debe aceptar, a su manera, el desafío lanzado en su creatividad y en los tiempos que vivimos.

"El grupo del Teatro de las trece filas, el Instituto de investigación del actor, el Instituto del actor, en otras palabras el grupo del Teatr Laboratorium, ha determinado deshacerse el 31 de agosto de 1984, exactamente luego de veinticinco años.

"Nuestro agradecimiento va a todos aquellos que en estos años nos han ayudado, acompañado y otorgado confianza, en Opole, en Wrocław, en Polonia y en el mundo.

"Miembros fundadores: Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak y el grupo»." (Traducción: Yalma-Hail Porras.)

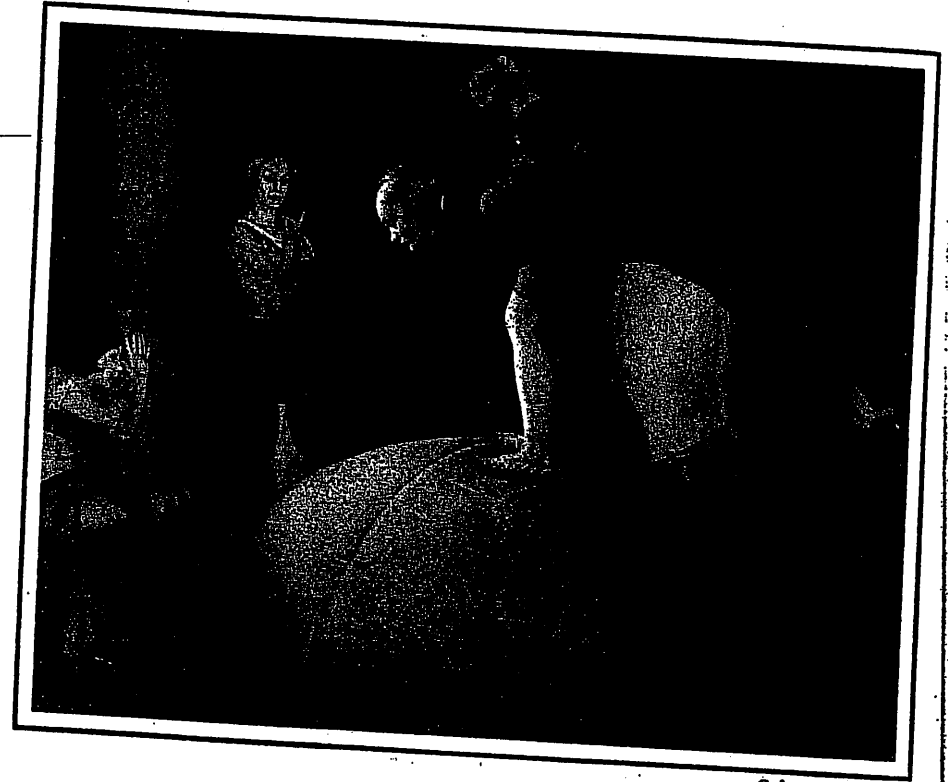
* En su visita a México, Grotowski seleccionó a cuatro actores mexicanos y un indígena huichol para integrarse a su grupo internacional.

LA CALIDAD COMO GUIA DE ACTIVIDADES

Peter Brook

El otro día vi la película de Ettore Scola *Splendor*, sobre el fin del cine en Italia; en efecto, la sala donde me encontraba estaba totalmente vacía. Entonces, me sentí feliz al comprender que por lo menos el teatro aún vive.

Hoy hablaré de mi deporte favorito, que no es el fútbol, ni el tenis, sino el cazar intelectuales. Sobre todo si el intelectual que tengo en la mira es italiano. Afortunadamente desconozco su nombre, por lo que no puede intentar contra mí ningún proceso ya que no lo puedo identificar. Sin embargo como referencia puedo decir que desde hace tiempo dicta conferencias, donde habla de la importancia de la calidad. Como todos los intelectuales escribe siempre sus ponencias. Pero en una ocasión, en lugar de leer lo que tenía escrito, sintió la necesidad de improvisar y para ello me atacó de manera muy fuerte. ¿Por qué? Porque encontraba que la denominación que empleo de *calidad*, no era más que una palabra decadente, que expresaba una actitud puramente estética. Al llegar a una pausa, que me agarro al intelectual —hay que admitir que tenía un poco de miedo— y le digo: ¿no se da cuenta que hoy entre todas las palabras que están degeneradas y podridas, existe una que puede servirnos de



Sakuntala (1960).

guía en todas nuestras actividades y es: *calidad*.

El intelectual no supo qué responder y se escabulló.

Para poder seguir el camino que esta palabra abre, es necesario interrogarnos sobre su propio sentido; si *calidad* es solamente un slogan que se usa en publicidad para vender coches o televisores. Aquí encontramos conceptos que no son para nada lejanos de nuestra experiencia común. Todos nosotros sabemos qué es la vida; aunque no podamos explicarla la vivimos, la conocemos y a cada instante sentimos que esa vida es una materia que cambia continuamente de calidad.

Si dejamos la calle y nos metemos a un teatro, decimos a nivel intuitivo que deseamos algo diferente, alguna

otra cosa, y si tratamos de dar una definición de esa palabra se nos escapará. Pero cuando salimos del mismo teatro y vamos al bar a comer y discutimos en favor o en contra, hablamos siempre en relación a una estructura invisible que es la calidad. Hoy en día, y esto se ha vuelto un cliché de nuestra época, tenemos unos juicios de valor, a tal punto que hacemos confusión entre la palabra juicio y la palabra valor. Nuestra capacidad de juzgar es limitada y peligrada, pero la estructura de valor existe a cada instante respecto a una persona que encontramos, un discurso que escuchamos, el trazo de un dibujo, la voz de una cantante, el ritmo de un músico, etc., cada vez que decimos "es mejor" o "es menos bueno", nos situamos en re-

lación a una serie de valores invisibles que son la escala de calidad.

Cuando ensayamos una obra, cualquiera que ésta sea y cualquiera que sea la naturaleza del montaje, el trabajo concreto y preciso es siempre la búsqueda para pasar de un nivel de calidad a un nivel superior. Tomemos un ejemplo muy banal, una farsa que guste al gran público de la calle, allí la escala de valores es absolutamente clara: hay un intérprete que actúa con un cuerpo torpe y un pésimo sentido del ritmo; este actor es objetivamente inferior respecto al actor cuyo movimiento e intenciones se expresan de manera más fluida, más justa respecto al ritmo.

Cuando empecé a trabajar en el teatro me daba cuenta de esto sin saberlo, y un día observé que cuando un actor se encuentra a dos metros de otro no es la misma cosa que cuando se encuentra a tres metros, cuando camina con cierto *tempo* es diferente a cuando camina más rápidamente. Luego trabajando con un escenógrafo me di cuenta que cuando se ponían dos columnas en escena la impresión que daba no era la misma que cuando habían tres; y al colocar tres en relación con otra serie el efecto era confuso, y si ponía otros tres el efecto era mejor. Entonces a nivel

pragmático me decía: "así es mejor, no así no está bien, pero ahora está mejor". De la misma manera con el actor: antes era demasiado veloz, ahora es mejor. Este es el lenguaje pragmático del trabajo; pero claro, atrás de este pragmatismo existe un principio y es el hecho de que existe una relación muy estrecha entre unos factores subjetivos y emocionales y unos factores mensurables.

En aquel tiempo estaba fascinado por la ciencia y por Einstein; estaba muy impresionado por la idea revolucionaria de creer que aunque dos y dos fueren cuatro, esto era relativo, ya que en ciertas condiciones lo hacían un poco más que cuatro. Esta relatividad estaba aún en el ámbito de la física y me preguntaba cómo es que no se introduce en lo que nosotros vivimos o sea la experiencia vital, en el sentido teatral de que dos y dos gentiles hacen un poco menos de cuatro, y dos y dos inspirados hacen un poco más de cuatro.

Descubrí entonces que desde hace siglos en escuelas secretas, herméticas y lejanas, la relación entre números y experiencias vivientes había sido bien fijada. Existen por ejemplo correspondencias entre las proporciones, existe la famosa sección de oro, en la que se ve que el movimiento geométrico y arit-

mético contiene la experiencia humana de una cierta armonía, y podemos ir muy lejos en esta dirección. Pero no es mi finalidad en esta ocasión. Lo que me interesa, como quien trabaja de manera profesional en el teatro de hoy es que la escala de valores existe en relación a todos los elementos que nosotros tocamos. Si se toma el gesto del cuerpo, se ve que con un mismo gesto hay niveles de diferencia, vemos que es muy importante para hacer un buen teatro, entender estas diferencias. ¿Por qué un actor que hace ciegamente un gesto que no tiene nada que ver con el sentido que está dando, es un actor objetivamente inferior al que hace el gesto justo acompañado de la palabra?

Cuando estuve en la Opera —un mal periodo de mi vida—, conocí a un cantante que tenía una relación automática entre su brazo derecho y su canto; cada vez que la frase subía, elevaba su brazo, y como era un tenor, cuando andaba muy alto el brazo estaba hasta allá arriba.

Después en la escuela de arte dramático encontré profesores de la vieja guardia que decían que era necesario que el gesto no partiera de cierta manera sino de otra. Todo esto se daba a un nivel de calidad muy bajo; el gesto más

sencillo lleva en su interior una intención: decir la verdad con energía; si esta energía es de una sustancia pesada el gesto será tal cual es, la energía pasará a través de ciertas células pero no a través de todas. Si existe una correspondencia entre la relajación de cada célula; si en cada célula hay tranquilidad, la célula estará abierta, y entonces el instrumento tiene un potencial de mejor calidad; pero aún esto no dará una mejor calidad del gesto, habrá el inicio de una mejor calidad gestual a nivel de músculos, de epidermis, pero en seguida habrá una corriente que viene del sentimiento. Si esta corriente





es de mala calidad sin duda se harán juicios de valor.

Todos hemos visto a políticos usar determinados gestos y llenarlos de energía, sin embargo su gesto se vuelve de pésima calidad porque el sentimiento que está en la base es igualmente de pésima calidad.

Al contrario, si el sentimiento tiene una sensibilidad más justa de inmediato el gesto es transformado. Nosotros sabemos muy bien que el actor que no tiene una claridad de pensamiento no está en grado de mantener esa calidad de finura en su sensibilidad, porque aunque sea sensible en su cabeza hay solamente una fijación: "¿Qué pensarán de mí? ¿Se darán cuenta hasta qué punto soy maravilloso?"

No es la misma cosa que una cabeza totalmente concentrada, inmovilizada sobre la profundidad de su trabajo; aquí todo se reúne alrededor de un gesto que inmediatamente se vuelve un gesto de calidad. Quiero aplicar todo esto al juicio de valor porque pueden ver la misma cosa en una iglesia con un cura que da la bendición de una manera automática y aquellos que llegan a tocar el corazón con el mismo gesto.

Nadie tiene duda alguna, se reconoce inmediatamente.

Cuando comenzamos a trabajar en nuestro grupo internacional, el problema de la calidad iba aún más allá; ob-

servábamos que algunos actores africanos tenían una capacidad innata de llenar un número aún más grande de células con su intensidad y es porque su gesto era más orgánico y no habían partes de su organismo que no estuvieran involucradas. Entonces en el teatro lo que pone en actividad al actor no es solamente una parte de su organismo.

En los años sesenta hubo un gran malentendido, porque en el teatro se descubrió la expresión corporal. Que quede claro, el punto de partida era muy justo, el cuerpo por años y por siglos había sido mal desarrollado por el actor; de manera que toda la atención, en el teatro de los sesentas se enfocó en el desarrollo del cuerpo. Pero hubo una triste decepción entre actores y grupos que habían trabajado de manera maravillosa su cuerpo; aún haciendo ejercicios acrobáticos muy difíciles no llegaban a un trabajo que cambiara la calidad de la percepción del espectador, y a partir de esto se comenzó a ver que el desafío era mucho más grande y la obligación era darse cuenta que un cuerpo animado por sentimientos vulgares expresaba vulgaridad, y un cuerpo animado por una emoción muy intensa, muy brillante, pero con un pensamiento rígido, esquemático, doctrinario, no podía dar una expresión que tocara profundamente al espectador. Si las relaciones al interior del grupo no eran

de una calidad muy elevada; buscadas y mantenidas a un nivel vivo constantemente, tampoco ahí el resultado daba la impresión deseada.

Así es como a finales de este siglo afortunadamente comenzamos a salir de las mentiras del siglo pasado, porque la gran idea folklórica del siglo XIX —expresada tantas veces en dramas cómicos y en el cine—, era que los actores ante el público debían ser como unos amantes y cuando bajaba el telón, se detestaban y pasaban inmediatamente al insulto. El gran mito afirmaba que esto era "natural", y todo lo que contaba era que las mentiras mostradas al público dieran la impresión de ser de buena calidad. A partir del momento en que el teatro comenzó a abandonar el telón y la relación con el público se volvió más directa, si la *troupe* actuaba de verdad con una relación mórbida y sensible o si existían unas tensiones que no tenían nada que ver con lo que estaban representando era muy difícil obtener calidad; en cambio cuando las relaciones entre todos los que trabajan juntos eran transparentes, en aquel momento una corriente pasaba a través de esa transparencia y tocaba al espectador de una manera totalmente diferente.

La búsqueda de la calidad en el teatro no es algo exclusivo y únicamente para shows o para elitistas y estetas, sino es algo que liga en una cadena todas las

actividades, desde el trabajo más comercial, al medio o al trabajo más serio, el de aquellos que tienen la posibilidad de trabajar en óptimas condiciones o el de aquellos que trabajan en condiciones excepcionales, ello... hasta llegar al trabajo de Grotowski.

Desde su primer periodo, el trabajo de Grotowski ha sido una búsqueda de calidad; después de todo, al principio utilizaba los mismos elementos que nos son comunes a todos: unos actores, un espacio, unas palabras y unos sonidos. Y si digo actor, espacio, palabras y sonido bien podría estar hablando al mismo tiempo de una comedia musical de Broadway. Es decir, que Grotowski comenzó con los mismos elementos de base, su primera propuesta, que en aquel tiempo llamada Teatro pobre fue simplemente la de no decorar estos elementos, no poner vestuario sobre los cuerpos sino por el contrario quitarlos hasta dejar lo mínimo, quitar del texto todas las interpretaciones de los profesores para llegar al texto desnudo. Con estos elementos fue un escultor que comenzó a trabajar, y su primera investigación se dio a partir de la convicción de que cualquiera que fuese el nivel ordinario con que pudiésemos tocar estos elementos, se puede ir más lejos; es decir, que éstos se pueden movilizar de una manera más intensa. Este fue el punto de partida de toda una investigación de lo invisible, lo desconocido. Aquí la investigación científica fue inseparable; por ejemplo buscaba un movimiento de la voz que le permitiera a esa voz estar más en relación con lo que es

profundamente humano, lo esencial del hombre.

Aquí cabe una pregunta.

¿Cuál es la diferencia entre una investigación ridícula y una investigación extraordinaria?

La investigación ridícula se dirige de una manera vaga y sentimental hacia una idea totalmente generalizada que no lleva a ningún lado, una investigación de gran calidad procede paso tras paso, de manera precisa y científica hacia el propio fin; y digo científico como puedo hablar de biología o psicología; es decir, ámbitos donde se procede de manera científica hacia lo desconocido.

Todo el trabajo del primer periodo de Grotowski se dirigió a encontrar cómo en el sonido, la voz, el ritmo, las relaciones y el espacio, se pueden tomar unos fragmentos y comprenderlos de manera exterior; por ejemplo el virtuosismo toma un solo aspecto: llegar a la maestría de las dificultades exteriores por medio de ejercicios, por medio de un duro trabajo, pero el resultado no está ligado a lo esencial, es tan solo virtuosismo.

De la misma manera se puede hacer la investigación sobre el espacio para encontrar unos efectos, allí tampoco es una investigación que llegue lejos en calidad, pero si se ve que el fin maravilloso y extraordinario es saltar al otro lado de la barrera de lo ordinario, se descubre el sentido, el significado, y el valor de un pionero como Grotowski. Su trabajo en este sentido, ha ido cada vez más lejos, manejando siempre los mismos elementos.

La posibilidad de unir la expresión externa con lo interior de un ser humano es finalmente el trabajo de cada actor, y lo que se vive profundamente escondido en el secreto del propio ser encuentra su reflejo absoluto en todas sus manifestaciones externas, como si el secreto interior, que no tiene forma, se mirara en un espejo y viera la forma de un hombre; creo que todos los actores, todos los directores —si son sinceros, cualesquiera que sea su trabajo—, debieran llegar a esto: que la forma exterior no sea una traición a su deseo más profundo sino que sea compatible.

Entonces pienso que es importante comprender los lazos al interior de este enorme organismo que es el teatro en todo el mundo.

Hoy en un lugar de Italia, en Pontedera, un solo hombre hace las experiencias más extremas, más atrevidas que existen en el teatro, nadie más puede hacerlas por la simple razón que este hombre ha dado su vida a la investigación y ha adquirido una experiencia y un conocimiento en este ámbito que son únicos, él es el Premio Nóbel del teatro.

Sería estúpido y peor, pretencioso, pensar en otra persona para hacer la misma búsqueda sin todo ese material que él posee. Está claro que allí todas las experiencias de años y años están en la base misma del desarrollo de la experiencia, pero lo que es importante para todos es lo siguiente: todas las actividades humanas tienen una tendencia inevitable de ir hacia la mediocridad, basta observar el estado del mundo, el



estado de los gobiernos, el estado de los partidos políticos, el nivel de la creación artística de nuestros días, para ver una cosa fundamental en la estructura del universo. Hay un movimiento inevitable que jala todo hacia abajo; cuando se da un movimiento general hacia abajo, como gran parte de la historia de nuestro siglo, sobre todo en el arte, se crean las condiciones que permiten a ciertos individuos ir contra corriente; pero si no hay bastantes hombres que se metan en el carro blindado de la mediocridad, el movimiento hacia la mediocridad no puede seguir.

Si todos los que han trabajado en relación con otras personas son absolutamente sinceros, están obligados a constatar que la mediocridad es un confort, una comodidad para todos nosotros. Aún cuando todos la denunciemos, siempre contribuimos a la mediocridad a través de la flojera, porque es más fácil. Y para volver a nuestro ámbito el teatro, donde quiera se ven ejemplos de mediocridad, a todos los niveles. Por ello, siempre ha sido importante que hayan personas que no solamente luchen en contra de

la mediocridad con palabras sino con trabajo; a través de un trabajo concreto y ejemplar.

Yo he seguido por muchos años el trabajo de Grotowski y he visto su necesidad por encontrar condiciones cada vez más rigurosas para poder seguir con su investigación. Desde cierto punto de vista la existencia misma de un trabajo teatral de este tipo, es un alentador desafío, un actuar hasta para aquellos que se encuentran a distancia, porque hasta en una situación mediocre donde se dice que no se puede hacer algo mejor, se sabe en el fondo que esto no es cierto, porque finalmente uno descubre que alguien con los mismos materiales está haciéndolo mejor, y esto se vuelve un gran desafío, pero va aun más allá.

El trabajo de Grotowski con aquellos que trabajan cerca de él es un trabajo que se desarrolla en condiciones esenciales, a través de un largo periodo de tiempo, que es visto como algo relativo y no como un pretexto.

¿Por qué digo pretexto? Porque lo conozco, lo veo a menudo. Jóvenes ac-

tores que vienen a visitarme y están amargados: "le va muy bien a usted con su Centro internacional, le va bien a Grotowski por tener la disponibilidad para hacer un trabajo por un largo periodo de tiempo, pero nosotros no tenemos esos medios". Y estoy obligado a llamarles la atención por el hecho en cómo dicen esto; olvidan por completo lo esencial, lo que está entre dos o tres actores que trabajan juntos, desde la manera en que uno mira al otro, hasta la forma en que uno escucha al otro o la manera misma en cómo busca. Afuera está una obra donde no hay otra cosa que hacer que darle la mano a otros. Existen entre estas dos manos todos los elementos esenciales, los materiales.

En Inglaterra por ejemplo, desde hace varios años los actores, sin hacer generalizaciones, llegan al ensayo con el periódico y una taza de té muy azucarado, entran a la sala de los ensayos y posiblemente ven a otro actor en escena tratando de encontrar algo muy difícil en relación con su trabajo. Y ante este último los demás con los pies sobre la mesa, hojean el periódico, hacen cru-





cigramas y toman té. Durante el receso van inmediatamente al Pub a tomar cerveza, lo cual es peor que en Italia con el café, porque en Inglaterra cuando se va al Pub y uno se toma cinco litros de cerveza vuelve generalmente semidormido, y sólo conserva su energía y se despierta cuando llega el turno de trabajar.

No sé si esto se de también en otras partes, pero en los grandes teatros nacionales durante la representación hay una cafetería que funciona con la televisión y los actores entre una escena y otra, en vez de seguir la obra, ven la televisión. Luego cuando vuelven a escena hacen lo que tienen que hacer lo más pronto posible para regresar a ver la televisión y no perder el episodio.

Cuando Grotowski vino por primera vez a trabajar con nosotros en el Royal Shakespeare Company —no recuerdo hace cuánto, si veinte o veinticinco años—, su primera actitud no fue nada teórica, era muy autoritario, dijo: “no tienen derecho a entrar en la sala de ensayos con sus ropas de calle, ni siquiera con los zapatos”. Entonces el problema de la cerveza ni salió a relucir.

Cito todo esto no para hacerlos reír sino para llamarles la atención sobre el hecho que el punto de referencia de una búsqueda de calidad está en las manos de cada uno. Si se reflexionase por un momento sobre lo que son las posibilidades y se regresase a las cosas simples y reales, se verá que el cuerpo se

nutre por la relación humana con el otro.

Si la relación humana no existe y si no hay respeto —y el respeto no viene sino cuando uno está abierto y sensible— difícilmente podrá haber calidad. Hasta un actor desempleado —como desdichadamente lo son la gran mayoría de los actores de todo el mundo—, en la misma elección de su vida, día tras día trata de tener su organismo en el mejor estado, en relación con todo lo que pueda encontrar a lo largo de la jornada. Es decir, no es un ejercicio artístico el que necesita sino un ejercicio humano de sensibilidad; tal vez se de cuenta que si busca mantener esta sensibilidad, no para sí mismo, sino en relación con los demás seres humanos, está haciendo un trabajo teatral de calidad. De esta manera se prepara verdaderamente para el momento en que tiene que actuar, en lugar de dejarse llevar hacia la mediocridad del sentimiento interior, la autoconmiseración, la cólera personal, el odio, el disgusto o la expresión de frustración. Si como en toda mediocridad se instaura en la comodidad de estas reacciones, cuando vuelva a empezar a trabajar con los demás, habrá perdido su sensibilidad esencial y estará obligado a reconstruir una fachada que no tiene su lugar sino en un trabajo que él verdaderamente no quiere hacer. Por lo que vemos, el círculo se completa y lo mismo pasa con los que trabajan en las condiciones más difíciles, los que no hacen teatro y no lo harán jamás, y aquellos que peldaño tras peldaño buscan con precisión, la dirección y el método que los pueda llevar, no importará a qué nivel, siempre y cuando sea a un nivel superior de calidad.

Así, todo esto que les he dicho, fue para explicarle a aquel intelectual universitario, que toda creación artística está siempre ligada a una búsqueda de calidad.

(Esta fue una transcripción de una conferencia dictada en el Teatro Comunal de Módena, Italia, durante el Encuentro “Grotowski, el arte como vehículo”, octubre de 1989. Versión de Edgar Ceballos [Traducción: Margherita Pavia/Cécile Laversin].)

UNICAMENTE LA CALIDAD SALVARÁ AL TEATRO DE GRUPO

Edgar Ceballos

El 7 de septiembre de 1989, y en ocasión de la "Rassegna di teatro Latinoamericano", organizada en el ámbito del proyecto *500 años de la conquista de América*, Grotowski tuvo en Pontedera, Italia, un encuentro informal con los grupos sudamericanos participantes (Perú, Brasil, Chile) y más tarde una entrevista exclusiva para *Máscara*. Esta fue nuestra particular versión al respecto:

i *Cómo debe el teatro de grupo enfrentarse al teatro oficial?*

—Hablaré del odio, porque todos conocemos la situación política del Perú, por ejemplo. Si estamos frente al deber de jugar con el odio, debemos tener diferentes opciones. Una sería ir al revés, hasta la base animal de la naturaleza y comportarnos como animales. En este caso si tenemos un adversario de nuestra misma especie, no lo atacaremos; en caso contrario, estaremos listos y reuniremos la fuerza suficiente como para hacerle frente.

Y para afrontar esta batalla tenemos dos posibilidades. Una es transformar el odio en juego. ¿Y qué es el juego? Una especie de *training* para hacer algo; por ejemplo, cuando entrenamos para una batalla. También veamos cómo el animal juega, cómo ataca a otro de una manera feroz sin hacerle ningún daño. Ese es el juego. Ahí vemos el arte. A nivel humano el odio a menudo se transforma en odio político. Eso también es como animal. Por ejemplo, los peces jamás atacan a otro de su misma especie; cambian de itinerario y atacan otra cosa, incluso un objeto.



Jerzy Grotowski y Edgar Ceballos.

En ese caso, lo primero es preguntarte quién hace parte de tu propia especie. Es muy peligroso.

En el teatro, ¿quiénes son de nuestra misma especie? Me imagino que según ustedes no son aquellos que hacen teatro oficial; es posible que sean sólo aquellos que hacen teatro político. Si ustedes llega-

ran a detentar el poder sería terrible porque atacarían a todos los que no fueran de su misma especie.

Sería como con el cuento de la rata. Este animal se orienta según el olor. Entonces si tomamos una de ellas y la bañamos con una botella de perfume y luego la soltamos al interior de su madriguera, las otras la atacarán porque guiadas por su instinto olfativo, la considerarán de otra clase.

Así sucedería con ustedes. Son incapaces de distinguir. Ven en un director de teatro oficial a su adversario y lo destrozan.

Peter Brook es un renovador y al mismo tiempo es un hombre del teatro oficial. Sabe luchar para conseguir condición económica. Es un hombre de conciencia profunda. El hecho mismo de que alguien sea del teatro oficial no es indicación de que no pueda ser su aliado.

Al teatro de grupo, le deseo la victoria si sus integrantes son fuertes y les deseo la derrota si son débiles. Pero ¿qué significa ser débil o fuerte? En este campo significa la calidad del oficio, lo que saben hacer. Esa es su arma.

El teatro oficial es muy poderoso. Tiene de un lado, las debilidades humanas del espectador; tiene dinero y a menudo el apoyo del gobierno. Para enfrentarle, el teatro de grupo debe tener las armas del oficio, lo que ustedes sean capaces de hacer como actores. El adversario es muy poderoso y por ello, ustedes deben tener armas más poderosas que él; es decir, que el oficio de ustedes tiene que ser más fuerte que el de ellos. De esta manera luchan el Odin Teatret y Eugenio Barba.

Además, los grupos tienen que ser muy inteligentes para buscar aliados, no dejarse manejar por las apariencias.

El ejemplo en el sentido profesional es Peter Brook. Hace su oficio en el ambiente oficial, y sin embargo es diferente. Es como el ejemplo del combatiente

que sabe luchar porque está armado o sea, posee una técnica precisa, un conocimiento del oficio para ganar la batalla.

Aunque aquí me pregunto: ¿qué se busca verdaderamente dentro del teatro de grupo? ¿Ser un director combatiente? ¿Dinero, poder... un oficio? ¿Ser jefe de una facción de teatro político poderosa o aspirar a ser director de un teatro oficial? ¿Buscar el poder porque se tiene talento y técnica?

Siempre habrá alguien que haga arte por otros motivos. No es necesario que lo pregone. Su motivación puede ser profundamente humana o mística. El arte será para él como una escalera por donde ascienda, no a los ojos de los otros, sino en el dominio de su propia conciencia, su propia motivación.

Entonces será un guerrero notable.

De otro modo cómo hablar de reformas si no se es capaz de resolver su propia artesanía.

—¿Qué puede decirnos de las emociones?

—El actor no tiene por qué ocuparse con las emociones, porque éstas no dependen de la voluntad. Quiere amar y no puede, no quiere amar y ama, quiere estar sereno y está inquieto. Las emociones no dependen de la voluntad.

El actor no tiene que buscar en su oficio las emociones. Si se presentan perfecto, si queremos buscarlas se van; entonces "pompeamos" las emociones y eso es mentira.

El actor jamás debe preguntarse ¿qué tengo que sentir?

Hablaré de nuevo con un ejemplo del odio porque entre algunos de ustedes siento una fuerte inclinación hacia el odio. Entonces: ¿cómo sentir el odio? Para el actor ésta no debe ser la pregunta.

Tiene que preguntarse no qué sentir sino qué hacer. ¿Qué haría él en las condiciones de un odio concreto? como el pequeño gesto escondido de Yago en

Otelo, que ocultaba su odio. Esta es la gran estrategia. ¿Cuándo estoy condicionado para el odio? ¿Cómo veo al adversario? ¿Quiero esconder o mostrarle mi odio? ¿Cuál es su comportamiento?

Las preguntas de siempre son: ¿qué hacer? ¿en qué circunstancias? ¿con qué ritmo y pequeñas acciones?

No me gusta este odio. Pero si por otra parte alguno de ustedes me dirá que nunca ha sentido en su vida un odio, yo le respondería que miente. Que Cristo no haya odiado es posible si era Dios, pero como hombre odió. El cuerpo del hombre es un animal y confronta éste con el modelo del hombre. Los niños a menudo tienen un enorme odio que parte desde su propia madre. El odio es una agresión frenada, sólo cuando somos grandes, fuertes y atacamos, es una agresión liberada. Cuando no podemos atacar nos frenamos y esto es el odio; por eso los niños odian, por ser débiles. Como niño odiabas y aún más como adulto. Y cuando comprendes esto no como actor sino como hombre, logras hacer una luz en tu desarrollo individual. Tenemos que ser conscientes de que el odio es también reacción de identidad; el poder transformar tu odio. Como Ghandi.

La primera condición es ser capaz de realizar un acto violento. Si sabes atacar puedes también aplicar la no-violencia; pero si te lamentas y no puedes ver un pollo degollado, jamás podrás aplicar la no-violencia. Hay que ser capaz de atacar para poder llegar a la no-violencia.

Ghandi entendió esto.

La parábola de las ratas

Existe una vieja historia japonesa en las artes marciales que habla de un samurai, entrenado para el peligro, pero que era incapaz de enfrentar a una rata. Entonces, buscó a un gato, al más fiero

para destruir a la rata, pero ésta lo derrotó.

Probó varias veces hasta que encontró a un viejo gato, de apariencia muy dócil. A la hora de la cena, cuando la rata intentó atacar al viejo gato, éste la degolló.

El samurai sorprendido le preguntó cómo lo había hecho y el animal respondió:

—Soy un gato y mi oficio es matar ratas. Los otros tenían otra opinión y no se limitaban a ejercer su oficio; estaban llenos de prejuicios, sentimientos negativos e ideas preconcebidas sobre cómo matar a una rata. Estaban condicionados para el odio. Por eso fue fácil que la rata los derrotara.

Yo mismo he tratado de no tener reflejos de odio para cumplir con mi oficio: el de matar ratas. Por eso entré y esperé a que la rata se acercara para atacarme. Ella así lo hizo y entonces la destruí.

—Eso es extraordinario —dijo el samurai.

—No es extraordinario —replicó el gato—, porque no soy un maestro. Existe otro que lo es, y sin embargo no sé cómo ejercita su oficio. Es un viejo gato casi ciego y sordo, que duerme todo el tiempo y no hace nada. Sin embargo donde vive no hay ratas. Yo lo visité y le pregunté su secreto y me dijo algo incomprensible. Supe que no sabía decir, pero sabía hacer.

Este es el verdadero gato combativo. Es ser como piedra.

Para el actor la cosa más esencial es no ocuparse de sus emociones, sino de sus acciones; no qué sentir sino qué hacer.

—¿Cómo hacerse un actor vivo entre la violencia que impera en muchos de nuestros países?

—Hay un recurso de destrucción y otro de creatividad. Yo no quiero decir que la situación de ustedes no tenga *chance*; pero para buscar esa oportunidad no hay que hacerse ilusiones. Cuando un conflicto no está resuelto, siempre aparecerá una oportunidad para algunos movimien-

tos culturales. En un conflicto no resuelto siempre hay como un hueco, como un pequeño lugar para un movimiento cultural. Pero eso es temporal. Finalmente o los terroristas (con sus slogans de extrema izquierda) toman el poder o será la democracia basada en el poder de la oligarquía. . . De otra manera seguirá el caos por mucho tiempo. Cuando uno de los dos campos vencerá todas las circunstancias van a cambiar. Por eso la oportunidad es momentánea, no lo olviden.

En Italia, sólo en Turín, existían hace veinte años setenta grupos de teatro paralelo. Todos ellos en una sola ciudad. Eran jóvenes, simpáticos y lindos. . . y diez años más tarde, al final de "los años de plomo" (de la lucha contra los terroristas), desaparecieron; perdieron su tiempo porque no aprendieron nada.

Hoy no son jóvenes, ni lindos. Sólo unos cuantos se volvieron profesionales. Son los que sobrevivieron.

Los otros, terminaron llenos de tristeza, sin simpatía, envejecidos. Como el conflicto pasó, el hueco desapareció.

Toda la clave está en esto: no supieron aprovechar su tiempo. Ustedes están en esa situación: son jóvenes y nadie mira la calidad de lo que ustedes hacen, y toda la gente dice: "qué lindos". Pero después de veinte años descubrirán espantados que nadie los encuentra hermosos sino que les cuestionarán la calidad de su trabajo.

Esto no es un problema nuevo, Zeami dice que cuando el actor tiene "la flor de la juventud" debe trabajar para desarrollar "la flor del oficio". Porque cuando "la flor de la juventud" va a desaparecer ya será demasiado tarde para desarrollar "la flor del oficio".

Ustedes están en una situación privilegiada. Tienen que ser muy prudentes y no vender el alma, ni al Demonio de la extrema izquierda ni a las sirenas de la oligarquía. Deben ser muy hábiles para engañar a los dos, pero nunca cuidar el trabajo. Utilizar este movimiento de trabajo cultural para transformar al grupo en un conjunto artístico más sólido.

Utilizar el tiempo para crecer, para sacar de ustedes su rebelión frente a la



Durante la entrevista.



situación en que viven sus respectivos países; al mismo tiempo hacer esta rebelión de una manera estructurada. Como la escalera, para el desarrollo humano y profesional. Esta rebelión tendrá valor si es competente y no convencional. Ahí es claro: el arte oficial utiliza algunos géneros; ustedes pueden recurrir también a otros. Si van a reemplazar diálogos con música, es perfecto; no porque el diálogo sea negativo, pero su música debe de ser perfecta en melodía; en la vibración misma que hace que la canción nazca. Todo el cuerpo será el soporte de su trabajo.

Si no hay en esto la calidad, toda su rebelión será infecunda.

En la Polonia de los años setentas, cuando el estalinismo había muerto, pero no sus consecuencias; quiero decir que si no estábamos en lo correcto, no por eso nos matarían. Durante el stalinismo nos torturaban si no estábamos de acuerdo, pero en los setentas eso no sucedía, pero nos metían en dificultades. El problema era saber cómo rebelarse de tal modo que aunque quisieran dañarte, no pudieran. Hay que ser todo el tiempo muy vigilante. La única forma de salir de un teatro sórdido, es elevar el nivel del oficio.

—¿Nos podría hablar más de las acciones físicas?

—Las emociones no dependen de la voluntad sino de las acciones físicas. Y esto lo descubrió Stanislavski al final de su vida, luego de pasar a través de muchos períodos diferentes. Era un hombre del teatro convencional; yo alcancé ver algunos espectáculos que él había dirigido. Desde el punto de vista de convención y forma, era algo no muy interesante; pero *adentro* había algo ligado con la manera de trabajar con el actor. Era notable.

La primera cosa que Stanislavski quiso comprender, fue el oficio como técnica, y para ello comenzó a cortar las grandes tareas del actor en pequeños trozos que podía el intérprete dominar. En el arte los detalles cuentan y Stanislavski era un maestro en trabajar los pequeños detalles. No creo que la clave esté en los primeros libros de Stanislavski, aunque hay que conocerlos.

Indicaré dos cosas que el actor tiene que conocer: un texto de Stanislavski, publicado después de su muerte. Fue editado en el volumen III, con el título: "Sentido real de la vida de la pieza y del rol"*, con un ejemplo de trabajo: *El Inspector* de Gogol. El otro es el libro de Toporkov con el título en inglés: *Stanislavski in rehearsal*. Estos dos textos son muy importantes a manera de manual de actuación.

Stanislavski buscó toda su vida las emociones, pero al final de su vida, cuando estaba viejo, comprendió que había que buscar las acciones y no las emociones. Descubrió problemas de ritmo y estos salieron de sus experiencias personales.

En un período en que trabajó en la ópera, quería aplicar su Sistema de teatro realista y fue un desastre. Pero cuando hay un desastre o nos rendimos o transformamos los defectos en virtudes. Esto hizo Stanislavski: pospuso la pregunta, ¿por qué no funcionaba su Sistema en el teatro musical? Descubrió que se trataba de un problema de tempo-ritmo, y que las acciones tienen un tiempo y ritmo al igual que el canto o la música.

Después está la historia de las generaciones: los discípulos. En el primer período, Meyerhold se rebeló contra el realismo artístico de su maestro y construyó su propio sistema de trabajo basado en teorías de montajes y composición.

Se puede decir que Stanislavski trabajó desde el punto de vista de la verdad cotidiana, y Meyerhold partió en su trabajo del punto de vista de la composición.

Cuando Meyerhold era ya un maestro reconocido, un discípulo de ambos: Evgeni Vajtangov, comenzó a trabajar con las propuestas de Meyerhold sobre composición al mismo tiempo que con la técnica de Stanislavski. Podemos decir que era Meyerhold mismo desde el exterior y Stanislavski desde el interior. Todo el mundo pensaba que Stanislavski iba a protestar contra el esteticismo de Vajtangov, pero el maestro estaba fascinado.

Al fallecer Vajtangov, Stanislavski acogió a los discípulos del desaparecido director y trabajó con ellos. En realidad, lo que hizo fue aprender de ellos el secreto de Vajtangov.

Esta fue una de las raíces del *Método de acciones físicas*. (Traducción: Margherita Pavia.)

* El trabajo del actor sobre su papel (N. del E.).

UNA "CONCLUSION" MEXICANA

Jaime Soriano

yan Lendra (de Bali) y Du Yee Chang (de Corea). Yo colaboré como asistente. Entre las actividades específicas que se desarrollaban en aquel programa se encontraba la referente al entrenamiento físico o training. La propuesta de Grotowski fue encontrar un tipo de trabajo de acondicionamiento físico para los participantes de la sesión, venidos de varias partes del mundo. El total del grupo se dividió en dos equipos para el training, con Du Yee y Lendra a la cabeza de cada uno. Mi papel de asistente consistía en apoyar a ambos equipos.

Cada líder procedió a estructurar un plan de trabajo relacionado, hasta cierto punto, con sus tradiciones: se incluían carreras por el bosque, posturas y movimientos marciales, ejercicios acrobáticos y ejercicios físicos diversos; de resistencia, elasticidad, y algunos juegos de competencia. Estas activida-

des de training se realizaban diariamente durante aproximadamente una hora y media de trabajo continuo. El resto del tiempo fue consagrado a las acciones artísticas. El trabajo de cada equipo de training tenía más o menos las mismas características en cuanto a dinámica grupal: 1. Un líder, 2. Una estructura de actividades y ejercicios definida; 3. El grupo de actores seguía al líder; 4. Todos hacían los mismos ejercicios al mismo tiempo y al mismo ritmo; 5. Aún cuando se trabajaba de manera continua, cada secuencia del programa tenía una dinámica distinta; 6. Se trabajaba en espacios abiertos y cerrados.

Al realizar un análisis de los resultados obtenidos en el training después de dos meses de trabajo, Grotowski insistió en que el problema del training no había sido resuelto, ya que únicamente se subrayaba un nivel casi atlético y faltaba adentrarse en

un campo que estimulara la organicidad, así como motivar la confrontación en la problemática individual de cada participante.

Con esta perspectiva abierta al encuentro de nuevas soluciones sobre el problema del training, quedó el reto de continuar trabajando en ello hasta el próximo encuentro en la University of California, Irvine, Estados Unidos en 1986. La permanencia en cada postura era breve, y se encontraba el modo de pasar de una a otra postura de manera continua, trabajando particularmente con el equilibrio.

La propuesta que presentamos consistía en los siguientes elementos:

1. Ejercicios individuales para problemas específicos.

En el verano de 1985 se abrió la sesión de trabajo de Jerzy Grotowski en Italia, Montecastello, en una villa de los Marqueses Frescobaldi. El equipo de especialistas técnicos que colaboraban en aquel momento con Grotowski en la University of California, Irvine, lo formaban I Wa-



Jaime Soriano y Grotowski.

2. En una primera fase los ejercicios debían estar muy bien definidos a nivel técnico.

3. En la segunda fase el actor tenía la libertad de utilizar los ejercicios a dos niveles: a nivel de confrontación con sus personales umbrales de fatiga; el avance o no en el logro de habilidades, etc.; y a nivel lúdico; esto es, utilizar los ejercicios como material para la búsqueda de imágenes y asociaciones. Durante ese año Grotowski y el total de su equipo en la University of California, Irvine, además de Du Yee Chang y Lendra colaboraban Wei-Cheng Chan de Taiwán, Jairo Cuesta de Colombia, Thomas Richards y Jim Slowiak de Estados Unidos y Pablo Jiménez de México pasaron a la siguiente fase del programa de Grotowski en la University of California, cuyas actividades incluían al trabajo sobre el training. Por mi parte,

en el contexto de un proyecto en México, desarrollé junto con mis colegas de aquel entonces una propuesta que en mayo de ese año fue confrontada y probada por el equipo de Grotowski en California. Ellos a su vez trabajaban un tipo de ejercicios físicos relacionados con el hatha-yoga, que incluía el desarrollo de *hassanas* o posturas corporales, pero a diferencia del hatha-yoga, éstas se realizaban de manera dinámica y asociativa. Por ejemplo, si el ejercicio consistió en hacer sentadillas y después hacer equilibrio con las piernas, el actor buscaba en su experiencia momentos en los que se movía de esa manera, quizás escondiéndose tras los arbustos de un jardín, y saltando de una piedra a otra del río; contrario a lo que se podría pensar, el objetivo de este nivel lúdico no consistía en "expresar" o "actuar" corporalmente cada asociación. Más bien se trataba de mantener con preci-



sión el nivel técnico de los ejercicios pero ejecutados con una motivación distinta a la atlética, distinta a la del deportista que busca un mejor rendimiento físico, y en cambio ligada a la del actor que responde y reacciona ante imágenes y estímulos del juego teatral. Por tanto en la ejecución de los ejercicios debía de existir un equilibrio entre el qué (nivel técnico) y el cómo (nivel pre-expresivo). Un observador debía notar una diferencia objetiva entre la ejecución del training a nivel meramente técnico y la del training como un juego del actor consigo mismo y con los otros; este observador hipotético notaría las siguientes diferencias entre training técnico-atlético y técnico-lúdico:

Training técnico-atlético:

a) Cada actor trabaja de manera individual y no mantiene contacto con los demás ni con el espacio circundante.

b) Aunque diferente en cada actor, existe un ritmo uniforme en la realización de los ejercicios, los cuales son ejecutados de manera precisa como lo haría un gimnasta bien entrenado.

c) Es difícil mantener la atención del espectador, pues al tratarse de un trabajo físico o hasta cierto punto espectacular (por el uso de situaciones acrobáticas) el actor ejecuta mecánicamente su rutina, convirtiendo la actividad en algo monótono.

Training técnico-lúdico:

a) Cada actor trabaja de manera individual, pero mantiene un continuo contacto con sus colegas y el espacio circundante. Por ejemplo, reacciona al ritmo de un actor, distinto al suyo: él decide armonizarse u oponerse (o una variante entre ambas) dependiendo si el otro actor se ha dado cuenta del contacto y responde a éste o no.

b) Esto provoca que exista una dinámica en el tempo-rítmo que está continuamente transformándose. Nunca es el mismo ritmo y por tanto no resulta monótono.

c) Aunque el actor ejecuta la misma serie de ejercicios con una secuencia que repite con precisión, cada sesión de training es diferente no en la estructura sino en la intensidad de su ejecución. Al observador se le mantiene atento, debido a los cambios sorprendidos en el ritmo y la dinámica.

Al cabo de un año Grotowski y su equipo habían desarrollado un modelo de training; por mi parte continué en México trabajando en la misma línea que había propuesto en 1986. Al regresar a California en mayo de 1987, pude apreciar avances respecto al training, el cual a mi manera de ver estaba mucho más cerca a lo que Grotowski había propuesto en 1985. Este training se caracterizaba por los siguientes aspectos:

1. Se tiene una estructura definida de trabajo corporal.
2. Se trabaja de manera individual pero atendiendo a la presencia de los otros actores lo cual crea una dinámica de grupo.
3. Existe un líder el cual es responsable de varios aspectos:
 - a) El control sobre el orden correcto de las secuencias;
 - b) la atención sobre las variaciones del tempo-rítmo grupal;
 - c) él debe ser la chispa que mantenga encendida la intensidad con la que el grupo se entregue a sus asociaciones y al juego;
 - d) debe ser capaz de hacer correcciones individuales a nivel técnico o dar observaciones de otros aspectos de manera personal con cada uno de sus colegas, ya sea antes, durante o al final de la realización del training.
5. El paso de una secuencia a otra del trabajo se debe hacer sin interrupciones, a fin de evitar que se corte el flujo entre cada fase progresiva de los ejercicios.
6. El training es un medio para confrontar las propias limitaciones y transgredir el terreno de las posibilidades corporales conocidas por cada actor.



7. Buscar siempre cruzar los umbrales de lo conocido en aspectos tales como cansancio, habilidades, capacidad de respuesta a los estímulos y asociaciones, etc.

En 1989, debido a las circunstancias de la sesión de ese año en Estados Unidos, no se le dedicó tiempo al trabajo sobre el training, particularmente durante las dos semanas que mi grupo y yo permanecimos en Irvine. En mayo de 1990 mostré a Grotowski el modelo de training que había desarrollado hasta entonces, el cual fue probado en la sesión del programa de Grotowski, en Irvine, durante dos semanas, con dos equipos de trabajo bajo mi responsabilidad. Al final de la sesión y después de toda una serie de observaciones que fue haciendo respecto a este trabajo, Grotowski habló del training en términos específicos. De su análisis he podido sacar las siguientes conclusiones:

—No es el training por sí mismo lo que hace a un buen actor. Se puede ser un Master en técnicas de entrenamiento físico, pero eso no garantiza formar a un actor, si éste además, no está implicado en situaciones propias de la representación.

—El training, sin embargo, es necesario por una razón práctica: para luchar contra la edad. La juventud del

actor desaparece al llegar a la edad de veintiocho años. Después de ese límite se inicia un descenso en la capacidad del actor para hacer uso de su energía; cada año necesita más esfuerzo y por tanto, consume mayor energía. Cuando se es joven se depende totalmente de las fuentes de energía que se tiene por naturaleza, pero después se tiene que pagar. Los jóvenes consumen mucha energía; en cambio, si vemos a los viejos campesinos que aún trabajan, se observa que ellos se mantienen en constante y continua actividad sin grandes aspavientos y se ha comprobado que hacen mucho más que los campesinos jóvenes. Su secreto: aún cooperan con la edad, haciendo sólo lo que es requerido.

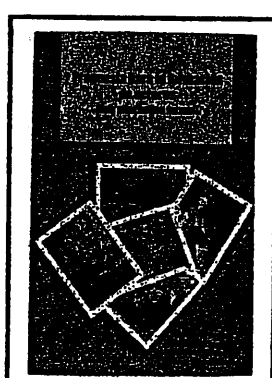
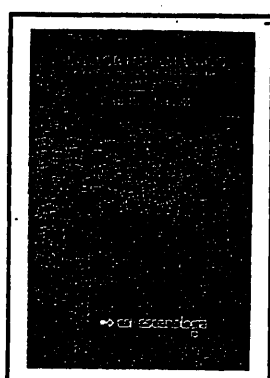
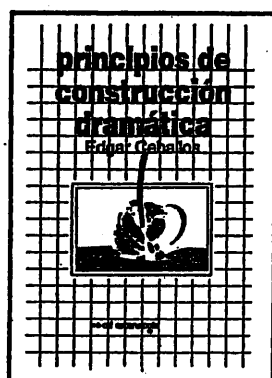
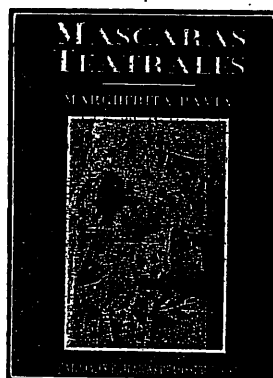
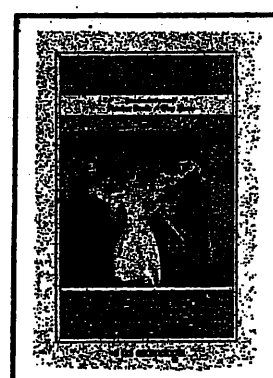
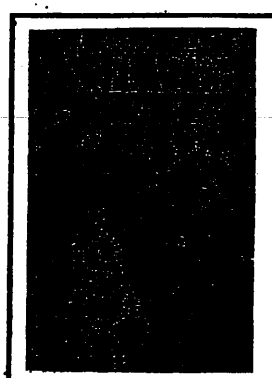
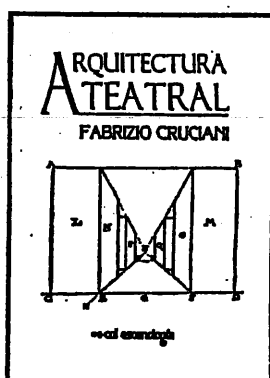
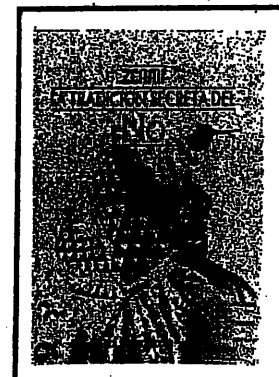
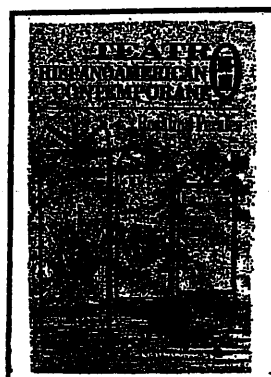
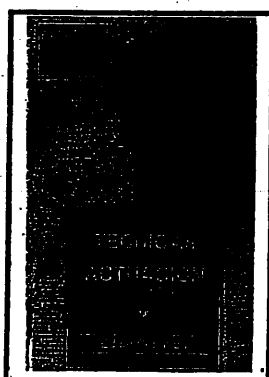
—El training es como un diálogo con el propio cuerpo. Como un buen jinete en íntima relación con su caballo; habla con él, pero no con conceptos y en realidad ni siquiera con palabras. Lo hace con movimientos, con la piel, con señales. El caballo puede ser su amigo. El cuerpo no es una máquina controlada por la mente. Tampoco se le dice al caballo cómo bajar velozmente una pendiente; uno lo deja ir. De otra manera es catástrofe.

—En el training el actor busca sobrepasar el espectro de sus limitaciones, busca romper los hábitos de los movimientos esperados, conocidos, sabe pasar las tareas al cuerpo y éste conoce el secreto del ajuste, sabe adaptarse fluidamente.

—En el training no deben mezclarse terminologías en las que se confunda ejercicio físico con acción física según la manera como Stanislavski concebía el trabajo sobre las acciones físicas. El actor puede trabajar sus ejercicios haciendo uso de imágenes o asociaciones de la vida. Pero esto es diferente a las motivaciones del actor dentro de un trabajo basado en intenciones precisas. En suma: el training se construye con ejercicios de índole corporal, aunque de manera distinta a la realizada por un atleta, ya que el actor establece una relación indirecta con su creatividad. Pero eso no es el hecho escénico.



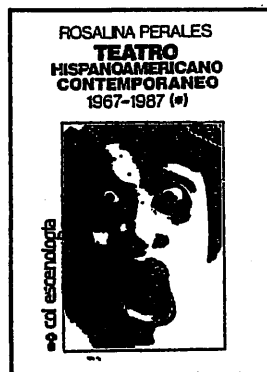
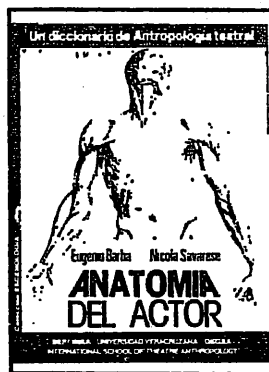
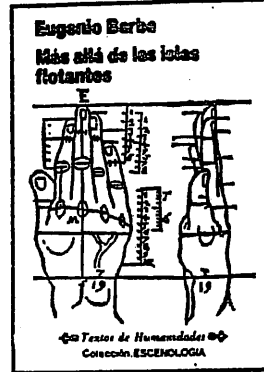
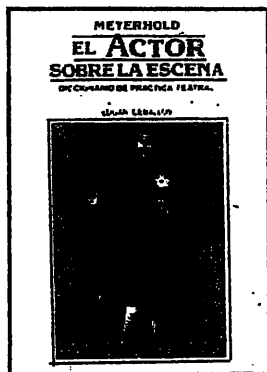
OBRAS ACADÉMICAS



Sin teatro su biblioteca
está incompleta. . .

Hacemos
teatro con libros

OBRAS ACADÉMICAS



El ambicioso proyecto editorial **Colección Escenología** en donde en un afán globalizador combina la teoría con la obra de consulta o el ensayo, el manual práctico, etc. . . Todos con un denominador común: son libros sobre pedagogía teatral seleccionados desde una óptica rigurosa en los planteamientos y una enorme pluralidad de enfoques dentro de la cultura del espectáculo, de manera que facilita al estudiante y al interesado, el acceso a una información de primera mano.

Queremos que la gente del espectáculo se acerque a la realidad de la técnica, al conocimiento de su historia, de las propuestas teóricas más relevantes; todo ello diseñado en textos claros, amenos e ilustrados.

Pedidos a: Grupo Editorial Gaceta, S. A., Sur 109-A No. 260, Col. H. de Churubusco, 09090 México, D.F. Tel. 581-4998 Fax 581-6567

MASCARA LIDER EN INFORMACION Y FORMACION EN IBEROAMERICA

Influye en otras publicaciones

nacionales que convocan a festivales de teatro, la reciben los principales grupos y compañías de América Latina.

En España es distribuida por la Librería teatral "La Avispa". En Argentina por la Librería "Cosmos".

Los agregados culturales de todas las representaciones diplomáticas de México en el exterior, reciben ejemplares de MASCARA para su difusión.

A través de suscripciones, recibe también MASCARA los más importantes actores, directores y críticos de México y Latinoamérica.

Como integrante del Espacio Editorial Iberoamericano MASCARA circula en condiciones preferenciales en el Sur de Estados Unidos, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Argentina, Chile y Uruguay.

MASCARA es la primera publicación mexicana destinada a formar e informar lo que acontece en el mundo de la investigación y la práctica teatral en Iberoamérica, que ha recibido el premio internacional Ollantay 1990.

MASCARA incluye en cada edición, además de la más especializada información, temas de interés, artículos únicos y ensayos clásicos o contemporáneos.

Las colaboraciones de teóricos e intérpretes de las artes escénicas de más alto nivel en el mundo, coordinadas bajo la dirección de los más brillantes especialistas en México.

Periodicidad

Aparece trimestralmente (enero / abril / julio / octubre).

Distribución

En México: se distribuye entre todos los miembros de sociedades autorales y de intérpretes; entre maestros y alumnos de Facultades de teatro universitarias, de Escuelas de teatro, Casas de Cultura, Centros de iniciación artística, y principalmente a través de venta directa en el vestíbulo de los más importantes teatros.

Por convenio con organismos inter-

NUESTRO PROYECTO UN COMPROMISO

Una alternativa en la información y formación teatral.

Una obligación definida en dos palabras: conocimiento teatral.

La experiencia adquirida por Escenología en más de una treintena de publicaciones, entre libros teóricos y revistas, nos permite ahora conformar una publicación más completa, enfocada a la investigación y a la práctica teatral: MASCARA.

Una propuesta apoyada con el soporte teórico que nos brindan los más grandes reformadores del teatro mundial, que han adoptado como suyo este compromiso de ofrecerle a usted, lo más importante del pensamiento escénico.

Si quiere ser parte de nuestro proyecto, escriba a: Sur 109-A No. 260, Col. Héroes de Churubusco, Deleg. Iztapalapa, 09090 México, D. F. Fax 581-6567. O llame al Tel. 581-4998

Datos del suscriptor:

Nombre:

Dirección:

.....

.....

Localidad C.P.

País Teléfono

Fecha de suscripción A partir del número

Tarifas:

Suscripción (anual): República Mexicana, 150,000.00 M.N.; Norte y Cent américa, 44.00 USA Dlls.; Sudamérica, 50.00 USA Dlls.; Europa, 55.00 USA Dlls.

Agosto 11, 1933

Jerzy Marian Grotowski nace en Rzeszow, al sureste de Polonia.

Setiembre 1951

Grotowski se presenta al Departamento de Actuación de la Escuela Estatal de Teatro en Krakovia con los siguientes resultados: Apariencia física: C; Dicción: F; Vocal: B; Expresividad: C; Examen escrito: A.

Junio 1955

Grotowski se gradúa con un certificado de actor y recibe una beca para estudiar dirección en el Instituto Estatal de Artes del Teatro (GITIS) en Moscú. Viaja para estudiar con Yuri Zavadsky y se hace conocido como "fanático de Stanislavsky."

Teatro de Producciones 1959-69 • DE REPRESENTACION

El primer periodo del trabajo de Grotowski durante el cual se enfrascó en la creación de performances teatrales. Durante este período es un pionero temprano en el campo del teatro ambiental, crea y realiza la idea del "teatro pobre", elabora y refina una singular investigación respecto a la naturaleza de la actuación partiendo de los principios del método de acciones físicas de Stanislavsky, destila el teatro hasta un encuentro entre el espectador y el actor, y lidera a sus actores hacia "el acto total", un desmembramiento absoluto durante el cual el actor "revela [...] y sacrifica las partes más interiores de sí mismo" (Grotowski 1968: 35). Grotowski es bien conocido por sus producciones de este periodo, tales como Acrópolis (1964), El príncipe constante (1965), y su última performance, Apocalypsis cum Figuris (1969-1973).

Primavera 1959

El teórico teatral y dramaturgo Ludwik Flaszen invita a Grotowski a unirsele en la restauración de un pequeño teatro en la alejada Opole, Polonia. Con Flaszen como director literario y Grotowski como director artístico, los dos trabajan con un grupo núcleo de 8 actores para formar el Teatro de las Trece Filas. Enero 1965 Lo que es ahora conocido como el Teatro Laboratorio se reubica en Wroclaw, Polonia.

Otoño 1967

Grotowski hace su primera visita a los EE.UU. cuando él y Ryszard Cieslak lideran un taller con actores estudiantes en la Escuela de Artes de la Universidad de Nueva York. Posteriormente, Grotowski realiza frecuentes viajes a América para dar charlas y eventualmente para liderar su programa de "Drama Objetivo" en la Universidad de California - Irvine, entre 1983 y 1986.

1968

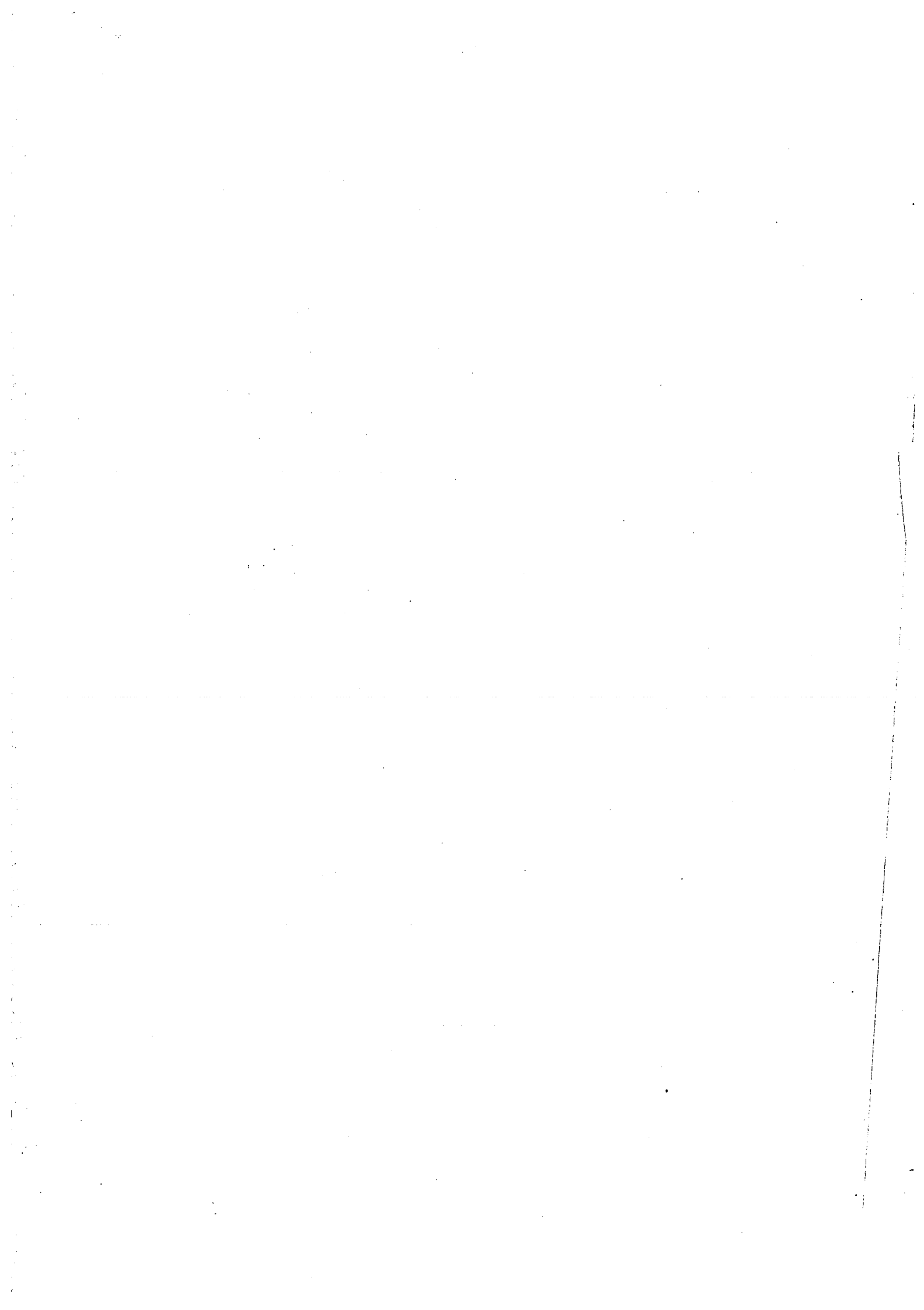
Hacia un teatro pobre es publicada. Este trabajo seminal, editado por Eugenio Barba, continúa teniendo repercusiones profundas y de gran alcance en el teatro del siglo 20 y 21.

Otoño 1969

El Teatro Laboratorio Polaco se presenta en Nueva York con El príncipe constante, Acrópolis y Apocalypsis cum Figuris. Las reacciones del público, prensa y especialistas teatrales son eléctricas.

Participación Parateatro 1969-78

En esta fase, también conocida como el "teatro de participación" o "cultura activa", Grotowski varía su enfoque, apartándose del arte teatral y asuntos de la técnica, hacia la distinción entre actores y espectadores, en eventos que envuelven



contacto espontáneo entre líderes experimentados y participantes externos. A menudo, los Actores del Teatro Laboratorio lideran estos eventos parateatrales. Verano de 1975 La Universidad de Investigación del Teatro de las Naciones toma sede en Wroclaw bajo el auspicio del Teatro Laboratorio. Más de 4,500 personas participan en clases, seminarios, talleres, performances, encuentros públicos, películas, demostraciones y eventos parateatrales.

Teatro de Orígenes 1976-82 o *TEATRO DE LAS FUENTES*

Trabajando con un equipo internacional de practicantes de la India, Mexico, Haiti, y muchos lugares más, Grotowski busca identificar "técnicas de origen, arcáicas o nativas, que nos acerquen [a aquellos envueltos activamente] de vuelta a los orígenes de la vida, para dirigir, así lo decimos, la percepción primitiva, a la experiencia de vida orgánica primaria. Existencia-presencia" (Grotowski 1978: 9-11).

Agosto 31, 1984

Tras 25 años de trabajo, el Teatro Laboratorio es formalmente disuelto.

Drama Objetivo 1983-86

Conducido en la Universidad de California-Irvine, esta fase exploró elementos específicos de rituales ancestrales provenientes de una variedad de culturas, elementos de representación que pudieran haber tenido un preciso, y por tanto objetivo impacto en los participantes. Se inicia un renovado énfasis en las artes representativas.

1986

Grotowski es invitado por el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale a redirigir la base de su trabajo hacia Pontedera in Tuscany, Italy, donde se le ofrece a Grotowski una oportunidad de conducir estudios de largo plazo en performance. Se funda el *Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski*.

Arte como vehículo 1986-presente

la fase final del trabajo de Grotowski's, también conocido como "artes rituales". Durante esta fase de investigación, conducida en Pontedera, Grotowski desarrolla estructuras de representación consistentes en "acciones relacionadas con canciones muy antiguas que tradicionalmente servían a propósitos rituales, y que por tanto pueden tener un impacto directo en -por decirlo así- la cabeza, el corazón y el cuerpo de los intérpretes, canciones que pueden permitir el pasaje desde una energía vital a una más sutil" (Thibaudat 1995: 29). En esta fase, Grotowski colabora con Thomas Richards, un joven actor Americano que había estudiado en la Universidad de Yale.

1991

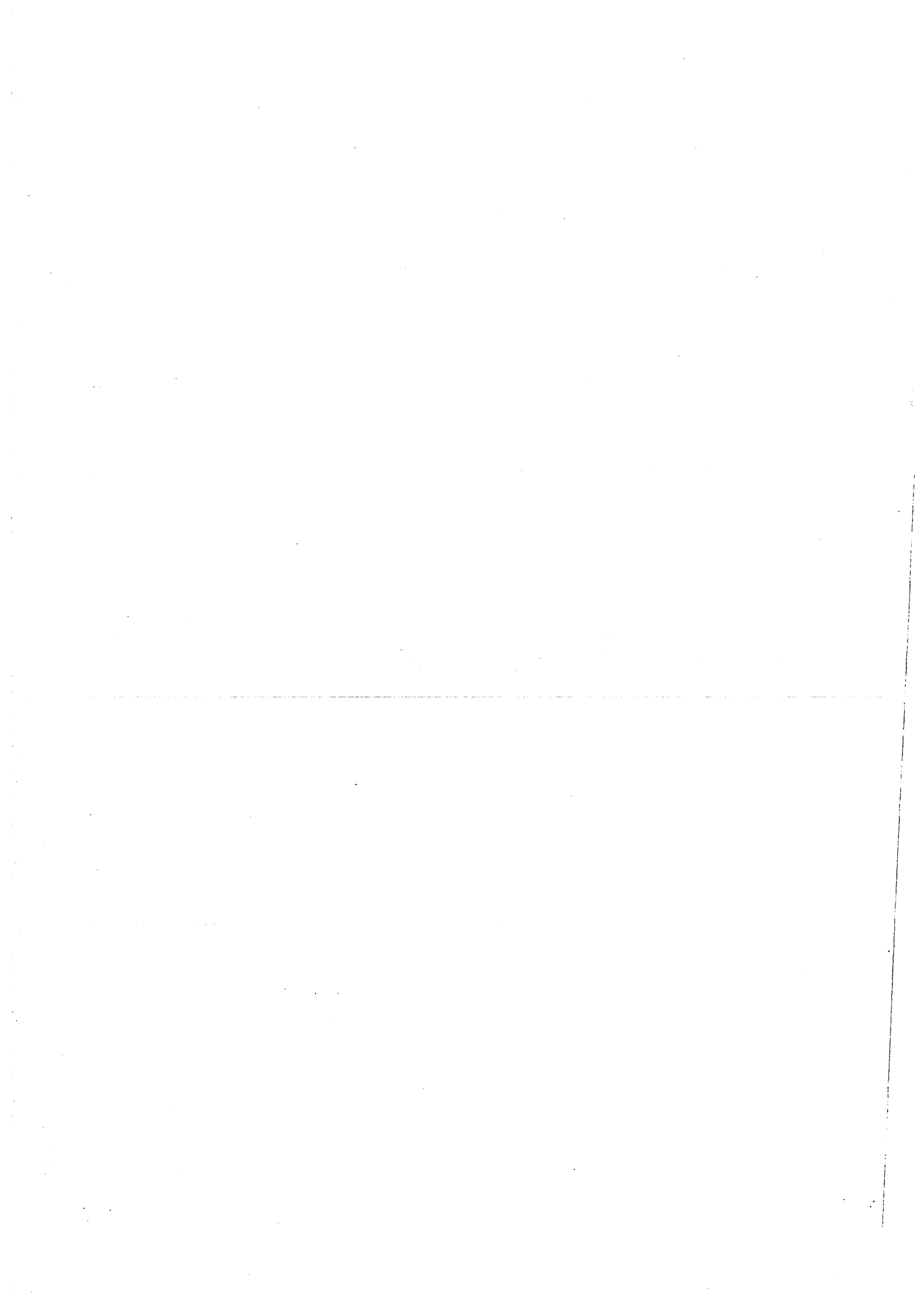
Grotowski recibe el premio MacArthur con el Galardón de "Genio".

1996

Grotowski cambia el nombre del Centro de Trabajo a: "Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski y Thomas Richards." Durante la fase final de su investigación "Arte como vehículo", Grotowski se concentra con Richards en el proceso de "transmisión" en el sentido ancestral, tradicional de la palabra. Durante esta fase, Mario Biagini, un miembro del equipo del Centro de Trabajo desde sus inicios y contribuyente clave al trabajo del "Arte como vehículo", también trabaja muy de cerca con Grotowski.

1997

Grotowski es reconocido como el primer decano del teatro antropológico en el Collège de France.



Enero 14, 1999

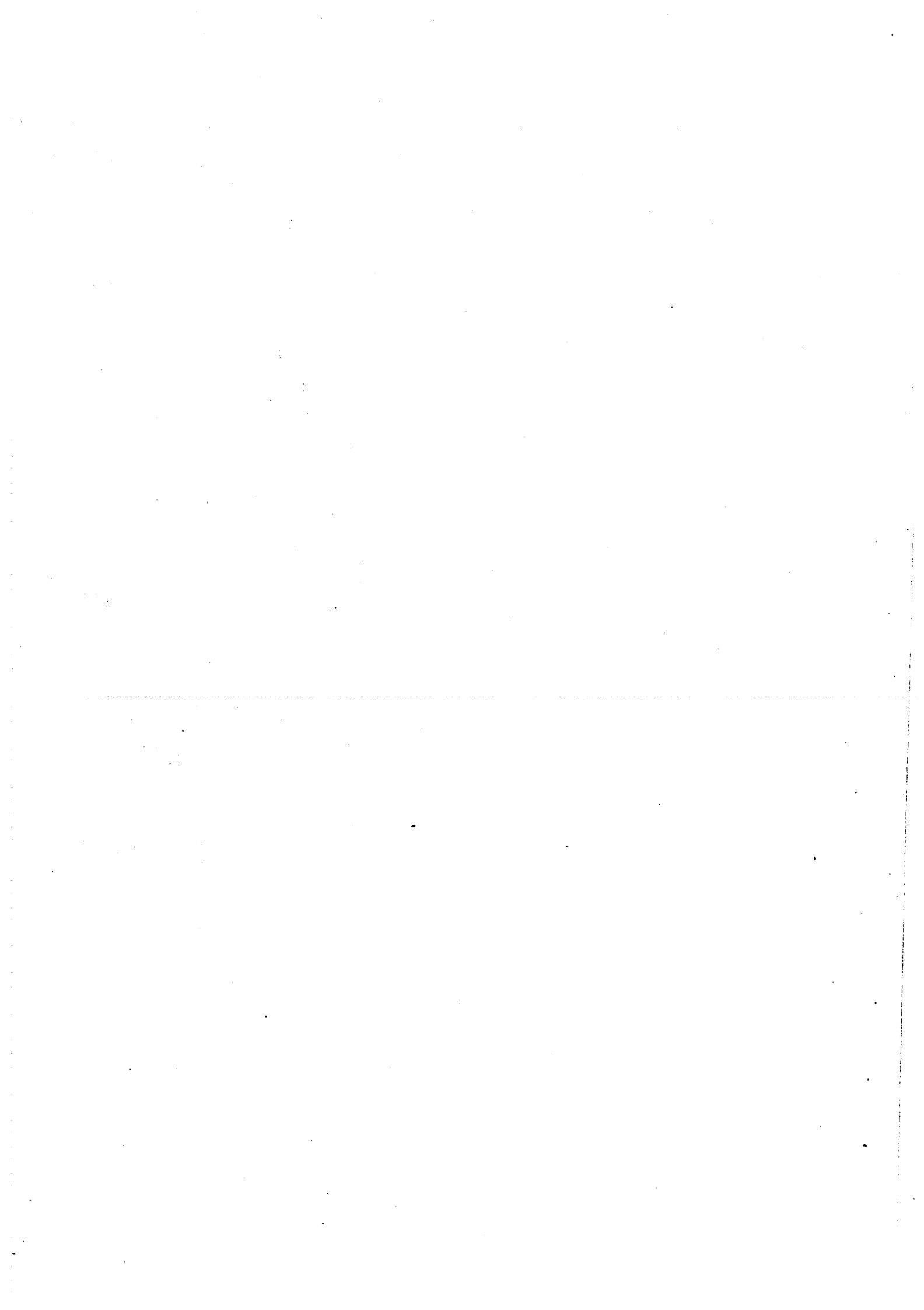
Grotowski muere en Pontedera, Italia tras una prolongada enfermedad.

El Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, Pontedera, Italia

Desde el fallecimiento de Grotowski en 1999, Richards y su Director Asociado, Mario Biagini, han venido llevando adelante el desarrollo artístico de la compañía. Jerzy Grotowski confió a Richards y Biagini como los únicos legatarios de sus Estatutos, incluyendo el cuerpo entero de su trabajo escrito. Hoy en el Centro de Trabajo, Richards y Biagini continúan activamente esta investigación en las artes de la representación como una tradición viviente, persiguiendo y desarrollando sus investigaciones esenciales.

El Instituto Grotowski, Wrocław, Polonia

En 1990 el Centro de Estudios del Trabajo de Jerzy Grotowski y de Investigación Cultural y Teatral inició sus actividades bajo la dirección de Zbigniew Osinski en el edificio del Teatro Laboratorio, que fue formalmente disuelto en 1984. Esta institución, que cambió su nombre en el año 2006 a Instituto Grotowski, está dedicado a la documentación e investigación de las actividades artísticas de Grotowski y del Teatro Laboratorio, así como de organizar seminarios internacionales, conferencias y talleres teatrales.



Texto sin título de Jerzy Grotowski
Pontedera, Italia, 4 de julio, 1998

Traducido al francés
Mario Biagini

-Es posible que el final de mi vida se acerque. -Me gustaría antes que nada rectificar una información que lleva a un malentendido del trabajo del "Workcenter" de Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

"Action: La última performance de Grotowski": esta afirmación contiene tres deformaciones de la verdad.

Mi última performance como director de teatro se tituló *Apocalipsis Cumfiguris*. Fue creada en 1969 y sus representaciones terminaron en 1980. Desde entonces no he hecho más performances.

Action no es una Performance. No pertenece al dominio del arte como representación.

Es un "OPUS" creado en el campo del Arte como Vehículo. Esta concebido para estructurar, en un material ligado al arte preformativo, el trabajo sobre uno mismo de los "hacedores".

Los testigos, observadores externos, pueden estar presentes o no. Esto depende de severas condiciones en las cuales, bajo diferentes circunstancias este acercamiento lo demande.

Quando hablo del arte como vehículo, me refiero a la verticalidad - podemos ver este fenómeno en categorías de energía: energías pesadas pero orgánicas (ligada a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, mas sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel grasero- en cierto sentido uno podría decir un "nivel cotidiano" a un nivel de energía mas sutil o incluso hacia la mas alta conexión. Yo simplemente indico el pasaje, la dirección. Allí, hay otro pasaje también: si uno se acerca a la mas alta conexión - esto es, si estamos hablando en términos de energía, si uno se aproxima mucho mas a la energía sutil - entonces allí esta además la cuestión del descenso, al mismo tiempo traemos esta cosa sutil a la realidad cotidiana, la cual esta conectada a la densidad del cuerpo.

Thomas Richards analizo su percepción, su experiencia individual de este tipo de proceso, y lo caracterizó como *acción interna o Inner action*.

Con la verticalidad el punto no es renunciar a una parte de nuestra naturaleza - todos deberían retener su lugar natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que esta "debajo de nuestros pies" y algo que esta "por sobre nuestras cabezas". Todo como una línea vertical, y esta verticalidad debería ser sostenida entre la organicidad y *awarness*.

Awarness significa la conciencia que no esta ligada al lenguaje (la maquina para pensar), sino a la presencia.

Entonces repito: Action no es una "performance". Es un OPUS enteramente creado y dirigido por Thomas Richards y en el cual, desde 1944 sigue en un trabajo continuo. ¿Puede uno decir que Action ha sido una colaboración entre Thomas Richards y yo? No en el sentido de una creación de cuatro manos; solo en el sentido de la naturaleza de mi trabajo con Thomas Richards, desde 1985, el cual a tenido el carácter de transmisión, como es entendido en la tradición, para transmitirle a el aquello a lo cual he arribado en mi vida: el aspecto interno del trabajo.

En cuanto a Action, Thomas Richards es su autor exclusivo.

Si repito estas declaraciones es para hacer una limpieza antes de aproximarme a los tópicos que me han habitado por largo tiempo.

Algunos dicen p'
Temi a la iron
en 1984/86.

- Performance -?
ACTION
↓
Último obra, no performance

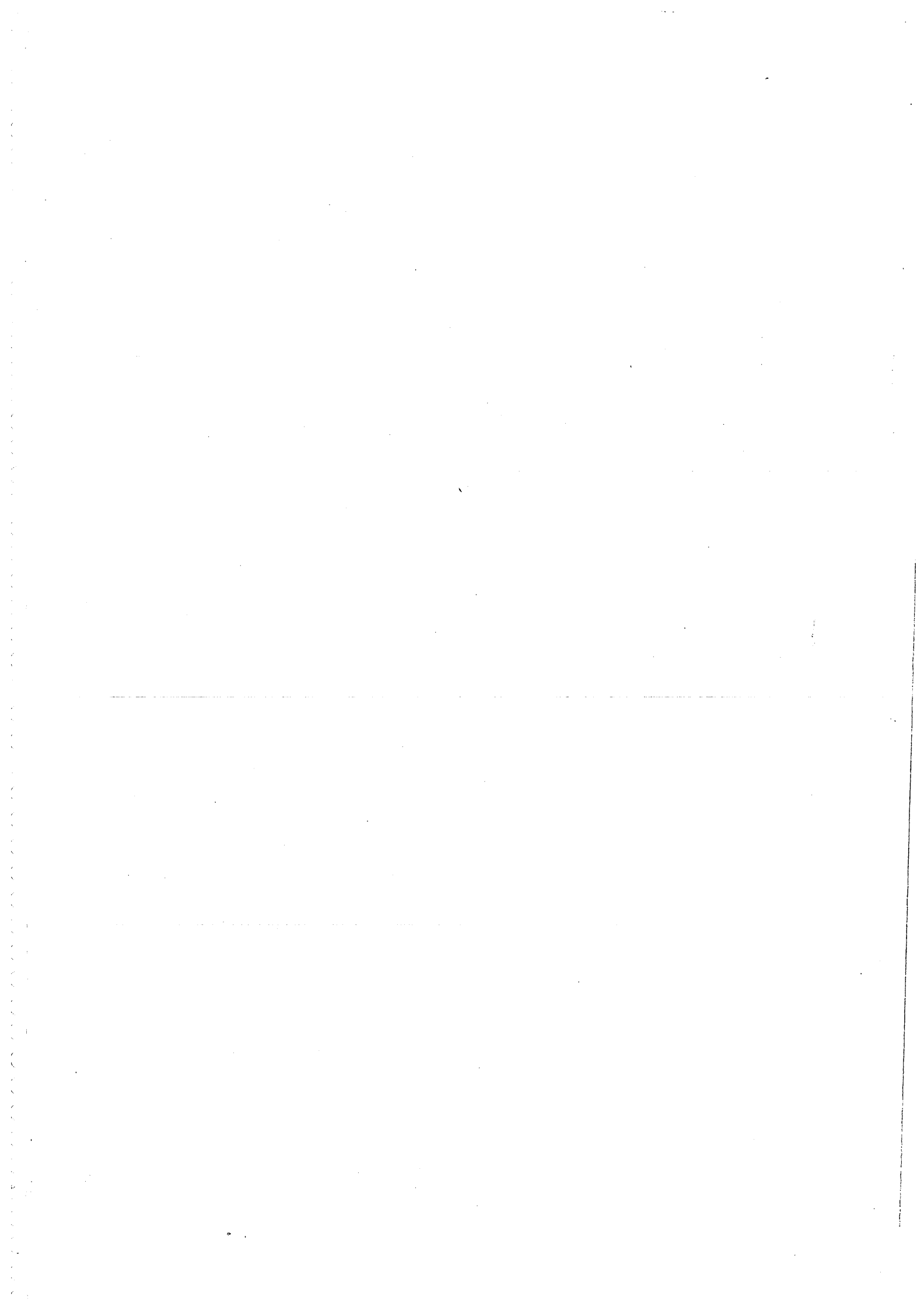
Sutil.
↑
DENS0

Conciencia.
→ lo q' produce pensant

No un trabajo
DE 2 sino
DE TRANSMISIÓN

Fuero
tradición
de el señoría

✓
Puede
ser
TESTIMONIO



¿Qué puede uno transmitir? ¿Cómo y a quienes transmitir? Esta son preguntas que toda persona que a heredado de la tradición se ha preguntado así mismo, por que a heredado al mismo tiempo una especie de deber: transmitir aquello que el mismo recibió.

¿Qué lugar ocupa la investigación en la tradición? ¿Hasta donde debería extenderse una tradición de trabajo sobre uno mismo o, para hablar por analogía con el yoga o de una vida interna que es al mismo tiempo una investigación, una búsqueda, que da con cada nueva generación un paso adelante? .

Un precepto del hinduismo tibetano dice que una tradición puede vivir si la nueva generación avanza un quinto respecto de la generación descendente, sin olvidar o destruir su descubrimiento.

Lo se, lo se... ~~en el estricto~~ sentido del dominio artístico podemos decir que solo existe evolución y no desarrollo. Y que el trabajo de Beckett, como arriba después en el tiempo, no es más desarrollado que el trabajo de Shakespeare.

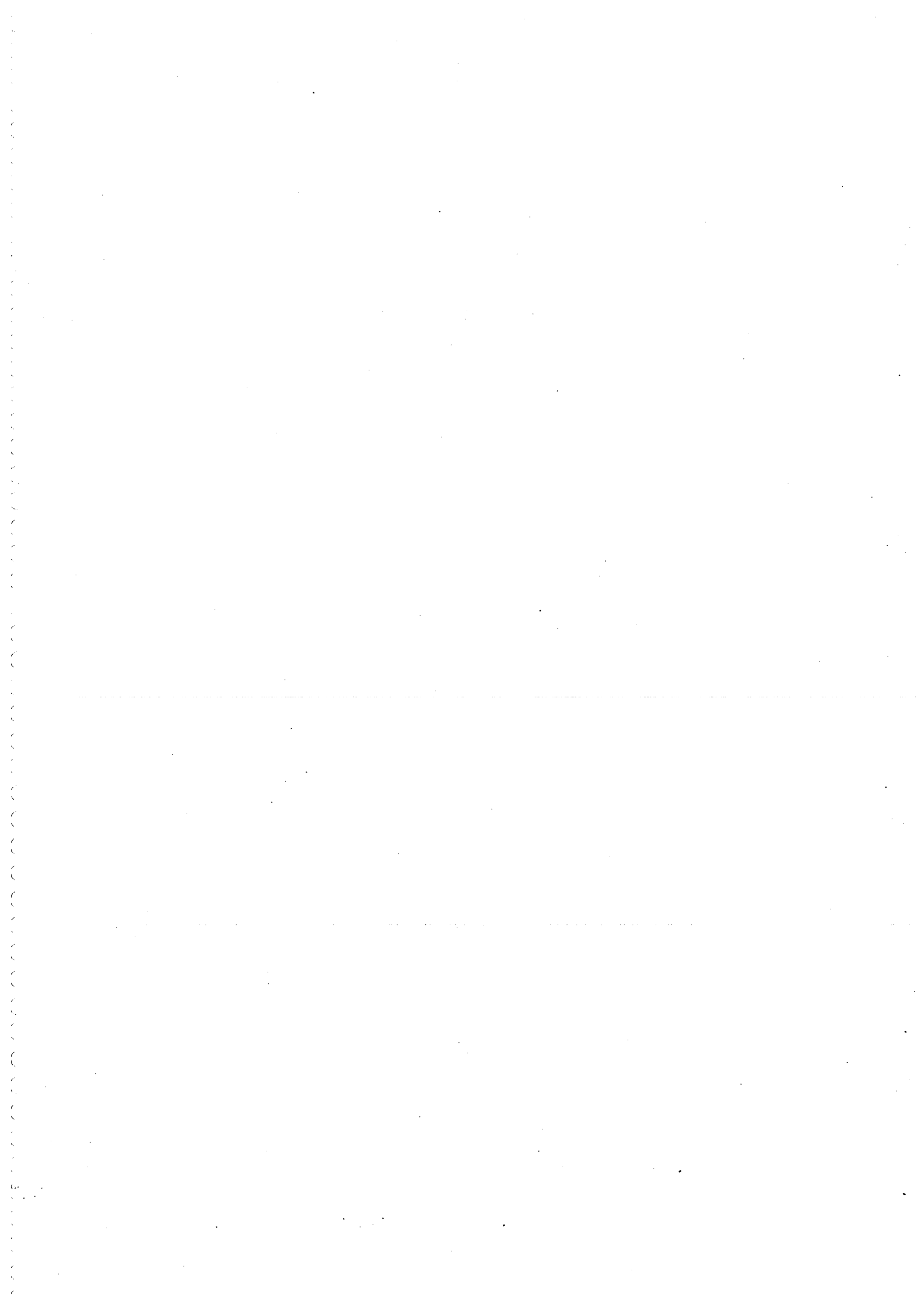
Pero aquí hablo de un dominio que es artístico y que no es exclusivamente artístico. En el campo del arte como vehículo, si considero el trabajo de Thomas Richards en Action sobre los antiguos cantos vibratorios y sobre todo este basto terreno ligado a la tradición que ocupan estas búsquedas; observo que la nueva generación ya avanza respecto de la precedente.

Jerzy Grotowski, julio 4, 1998

- Cantos vibratorios
de origen africano

- Acciones
físicas

- Textos
Traducidos
Español



Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998

According to the wish of Jerzy Grotowski this text is published posthumously.

It is possible that the end of my life approaches. I should like first of all to rectify an information which leads to a false understanding of the work of the **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**.

“*Action*: the last performance of Grotowski”: this information contains three deformations of the truth.

My last performance, as a theatre director, is entitled *Apocalypsis cum figuris*. It was created in 1969 and its representations ended in 1980. Since then I have not made any performances.

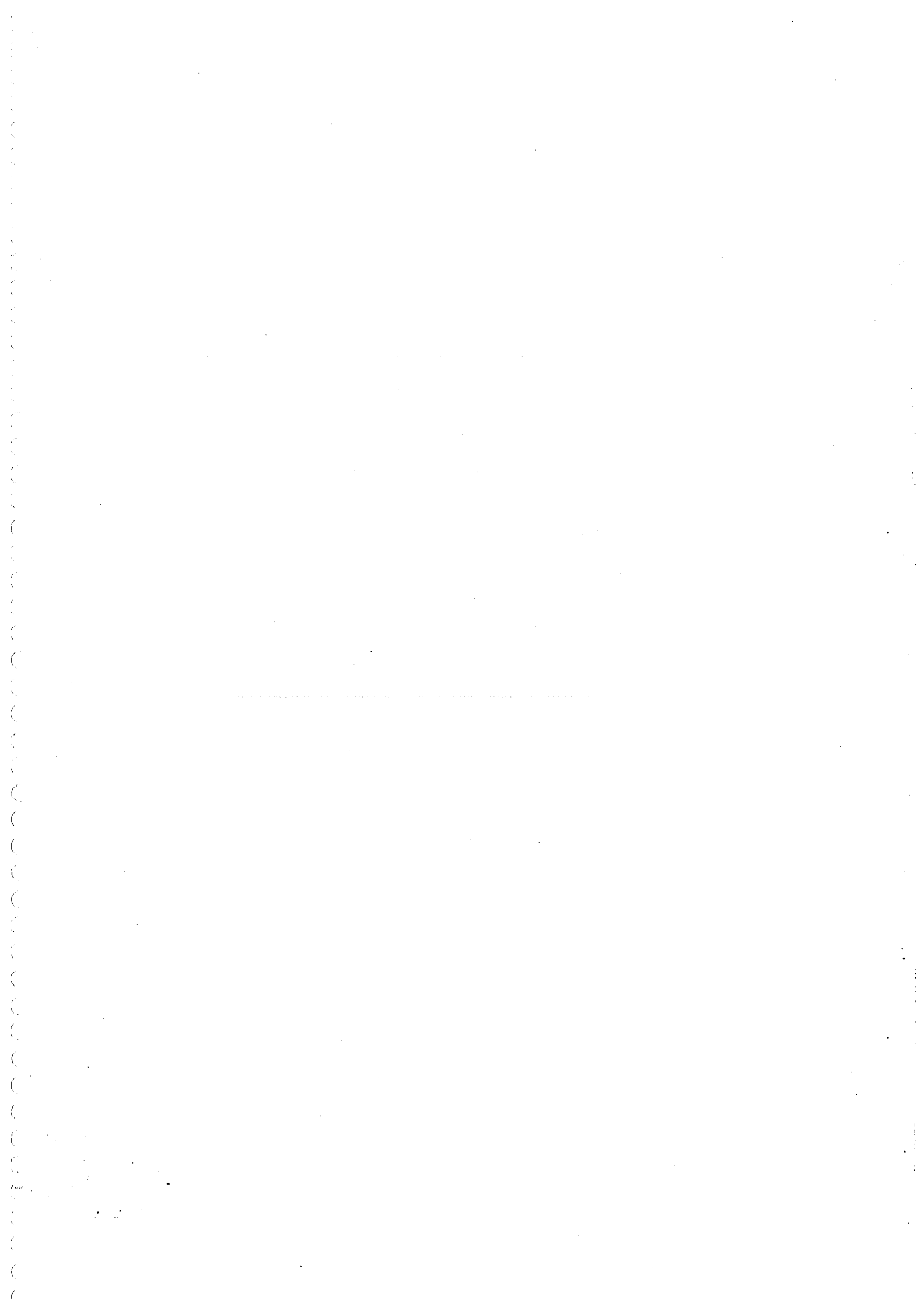
Action is not a performance. It does not belong to the domain of art as presentation. It is an opus created in the field of art as vehicle. It is conceived to structure, in a material linked to performing arts, the work on oneself of the doers.

Witnesses, outside observers, may be present or not. It depends on several conditions which, under different circumstances, this approach demands.

When I speak of art as vehicle, I refer to verticality. Verticality — we can see this phenomenon in categories of energy: heavy but organic energies (linked to the forces of life, to instincts, to sensuality) and other energies, more subtle. The question of verticality means to pass from a so-called coarse level — in a certain sense one could say an “everyday level” — to a level of energy more subtle or even toward the *higher connection*. I simply indicate the passage, the direction. There, there is another passage as well: if one approaches the higher connection — that means, if we are speaking in terms of energy, if one approaches the much more subtle energy — then there is also the question of descending, while at the same time bringing this subtle something into the more common reality, which is linked to the density of the body. Thomas Richards analyzed his perception, his individual experience of this kind of process, and he characterized it as *inner action*.

With verticality the point is not to renounce part of our nature — all should retain its natural place: the body, the heart, the head, something that is “under our feet” and something that is “over the head.” All like a vertical line, and this verticality should be held taut between organicity and *the awareness*. *Awareness* means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but to Presence.

The Drama Review 43, 2 (T162), Summer 1999.
Copyright © Jerzy Grotowski 1998
All rights reserved.



So I repeat: *Action* is not a "performance." It is an opus entirely created and directed by Thomas Richards, and on which, since 1994, he carries on a continuous work.

Can one say that *Action* has been a collaboration between Thomas Richards and myself? Not in the sense of a creation by four hands; only in the sense of the nature of my work with Thomas Richards since 1985 which has had the character of transmission, as it is understood in the tradition; to transmit to him that to which I have arrived in my life: the *inner* aspect of the work.

As for *Action*, Thomas Richards is its exclusive author.

If I repeat these statements, it is to make a clean sweep before approaching the topics which have been inhabiting me for a long time.

What can one transmit? How and to whom to transmit? These are questions that every person who has inherited from the tradition asks himself, because he inherits at the same time a kind of duty: to transmit that which he has himself received.

What part has research in a tradition? To what extent should a tradition of a work on oneself or, to speak by analogy, of a yoga or of an inner life be at the same time an investigation, a research that takes with each new generation a step ahead?

In a branch of Tibetan Buddhism it is said that a tradition can live if the new generation goes a fifth ahead in respect to the preceding generation, without forgetting or destroying its discoveries.

I know, I know. . . in the artistic domain *stricto sensu* we can say that there exists only an evolution and not a development. And that the work of Beckett, because it arrives after in time, is not more developed than the work of Shakespeare.

But here I speak of a domain that is artistic and that is not exclusively artistic. In the field of art as vehicle, if I consider the work of Thomas Richards on *Action*, on the ancient vibratory songs and on all this vast terrain linked to the tradition that occupies the researches here, I observe that the new generation has already advanced in respect to the preceding one.

Jerzy Grotowski
July 4, 1998

Translated from the French by Mario Biagini

