

# Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas

*Thomas Richards*

## Indice

|  |    |
|--|----|
| Introducción   | 2  |
| Stanislavski y Grotowski: la conexión                            | 4  |
| Ryszard Cieslak en Yale  | 9  |
| El taller en el Objective Drama                                  | 16 |
| En Nueva York  | 20 |
| Grotowski habla en el Hunter College                             | 23 |
| El trabajo en Botinaccio: un ataque contra el diletantismo       | 26 |
| Un año con Grotowski en el Objective Drama                       | 38 |
| En el Workcenter of Jerzy Grotowski                              | 57 |
| Fases iniciales  | 68 |
| Grotowski frente a Stanislavski: los impulsos                    | 76 |
| Acciones «realistas» en la vida cotidiana                        | 81 |
| Conclusiones sobre las acciones «realistas»                      | 85 |
| De la compañía teatral al arte como vehículo, de Jerzy Grotowski | 87 |

## Introducción

*Considero este libro un informe inapreciable que permite asimilar algunos de esos principios sencillos y fundamentales que el autodidacta, sólo después de años de tanteos y errores, a veces llega a conocer. Este libro proporciona informaciones acerca de los «descubrimientos» que el actor puede entender en la práctica, sin tener que empezar cada vez de cero. Thomas Richards ha trabajado conmigo sistemáticamente desde 1985. Hoy es mi colaborador esencial en las investigaciones dedicadas al arte como vehículo, en las que estoy envuelto en el Workcenter of Jerzy Grotowski en Pontedera, Italia.*

*En el libro Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas, Thomas Richards no habla de nuestro trabajo actual, es decir, del arte como vehículo. Sobre este tema el lector puede encontrar información en mi texto «De la compañía teatral al arte como vehículo» publicado en apéndice al final. El libro de Thomas Richards habla de los tres primeros años de trabajo conmigo, y trata de las «acciones físicas», una premisa necesaria para quien está activo en el terreno de las «performingans».*

*Thomas Richards nació en Nueva York en 1962. Antes de trabajar conmigo estudió en la Universidad de Yale, centrándose en el teatro y la música. En 1985 participó como miembro del «performance team» en el Focused Research Program que dirigí en la Universidad de California, en Irvine. Al cabo de un año le propuse ser mi asistente y nos trasladamos a Italia, donde, en 1986, nació el Workcenter of Jerzy Grotowski en el marco del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontedera.*

*Thomas Richards, en contacto directo conmigo, ha continuado su investigación personal y ha asumido la responsabilidad de una de las dos secciones del Workcenter. Al mismo tiempo ha seguido con sus estudios universitarios y se ha licenciado, en 1992, en el Departamento de arte, música y espectáculo de la Universidad de Bolonia.*

*La naturaleza de mi trabajo con Thomas Richards tiene el carácter de la «transmisión»; transmitirle lo que he alcanzado en mi vida: el aspecto interior en el trabajo. Utilizo la palabra «transmisión» en el sentido tradicional. En el transcurso de un periodo del aprendizaje, a través de esfuerzos y tentativas, el aprendiz conquista el conocimiento, práctico y preciso, de otra persona, su «teacher». Un periodo de aprendizaje real es largo y hasta el momento he trabajado durante ocho años con Thomas Richards. Durante estos ocho años, al principio él era el actuante (el que hace, el que realiza en la acción) y yo le guiaba desde una posición exterior. Con el tiempo, a medida que sus cualidades maduraban, le pedí no solamente que hiciera de actuante sino también que dirigiera el trabajo. En ese momento Thomas Richards se convirtió en el líder de uno de los dos grupos del Workcenter, dirigió el trabajo práctico cotidiano convirtiéndose durante su turno en el «teacher» del grupo-, mientras yo permanecía a su lado trabajando a veces directamente con los miembros del grupo. Pero en principio yo señalaba, cuando era necesario, los problemas prácticos que después Thomas Richards iba a resolver con*

*ellos. Durante este periodo también continué con él el trabajo individual. Este proceso todavía continúa hoy. Así pues, mi relación de abajo con Thomas Richards (durante los tres primeros años descritos en este libro y los cinco años siguientes, consagrados al arte como vehículo) es una relación de «transmisión», y es por eso que siento que él es la persona adecuada para escribir sobre el trabajo.*

*El libro de Thomas Richards tiene un valor notable para el joven actor que quiere dedicar su vida a la batalla en el arte, pues en él se habla de algunos elementos indispensables del oficio que, una vez comprendidos, es decir, dominados en la práctica, pueden ayudarlo a salir del diletantismo. En este libro el lector podrá obtener unas cuantas informaciones en cuanto a cómo desenvolverse en la práctica. Encontrará también algunos episodios «privados» explicados por alguien que, en el momento de escribir, ha adquirido el conocimiento y la autoridad para guiar, desarrollar y llevar hasta su consecución, solo, el trabajo con los demás. En cada una de estas anécdotas ha escondido una alarma o una indicación que tiene que ver con esta disciplina interior y personal de la que no podemos hablar solamente en términos técnicos, pero sin la cual toda vocación es ahogada y no son posibles ni el aprendizaje ni la técnica.*

### **Jerzy Grotowski Febrero 1993**

PS. En el transcurso de los últimos diez años, mi investigación ha contado, entre otras, con subvenciones y contribuciones norteamericanas. Quiero expresar mi reconocimiento a la Universidad de California en Irvine, al National Endowment for the Arts, a la Rockefeller Foundation, al International Centre for Theater Creation, y a la MacArthur Foundation por concederme su «fellowship».

Mi gratitud también hacia el Ministerio de Cultura francés y a la Académie Expérimentale des Théâtres, dirigida por Michelle Kokosowski, por la ayuda que he recibido.

Deseo especialmente dar las gracias a Peter Brook.

Me hubiera resultado muy difícil atravesar estos años sin el cuidado constante, la ayuda y la amistad de Mercedes y André Gregory.

Y finalmente, mi reconocimiento muy especial a aquellos que hacen posible la existencia y el funcionamiento de mi Workcenter en Pontedera, Italia: el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, a su director Roberto Bacci, y a Carla Pollastrelli.

## **Stanislavski y Grotowski: la conexión**

*“Los artistas que no avanzan, retroceden.”*

*Konstantín Stanislavski*

*“No es posible quedarse en el mismo punto, hay sólo evolución o involución.”*

*Jerzy Grotowski*

A lo largo de los últimos ocho años he trabajado de manera continuada con Jerzy Grotowski. El saber práctico que tengo del «oficio» lo he adquirido de él.

Grotowski sabe que aprender algo significa conquistarlo a través de la práctica. Uno debe aprender a partir de «hacer» y no a través de la memorización de ideas y teorías. En nuestro trabajo, las teorías eran utilizadas solamente cuando nos podían ayudar a resolver un problema práctico que se presentaba. El trabajo con Grotowski no fue nada parecido a una escuela en la que se aprenden las lecciones de memoria. Estoy convencido de que no intentaba instruir tan sólo mi mente, sino todo mi ser. A menudo me repetía que el verdadero aprendiz sabe cómo robar, cómo ser un «buen ladrón»: eso requiere un esfuerzo activo por parte del aprendiz, porque éste debe robar el saber al mismo tiempo que intenta conquistar la capacidad de *hacer*.

Grotowski me encomendaba a menudo una tarea específica; por ejemplo, resolver con el grupo algún problema técnico que había surgido en el trabajo. Si le preguntaba a Grotowski cómo debía solucionar ese problema, normalmente no recibía ninguna respuesta, o simplemente una sonrisa de quien sabe. En ese momento, sabía que debía resolverlo por mí mismo. Sólo después de que yo cumpliera la tarea lo mejor que podía, él intervenía y analizaba mis errores. Entonces el proceso empezaba de nuevo. Este método de enseñanza toma una cantidad enorme de tiempo y de paciencia. La persona que está aprendiendo llegará inevitablemente a momentos de fracaso. Esos «fracasos» son absolutamente esenciales; ya que es así cómo el aprendiz empieza a ver claramente de qué manera debe avanzar por el camino correcto. Dado que la manera en que aprendí a trabajar con las acciones físicas no era para nada típica, desde la perspectiva del sistema educativo corriente, no desarrollo aquí un análisis teórico. Más bien, recuerdo la manera en que mi comprensión de las acciones físicas y mi capacidad para trabajar con ellas evolucionó a través de la investigación práctica con mi «teacher», Jerzy Grotowski.

Soy consciente de que hay mucha gente que ha experimentado «talleres grotowskianos» conducidos por alguien que estudió con él en una sesión de cinco días, por ejemplo, hace veinticinco años. Estos «instructores», por supuesto, incurren a menudo en graves errores y malentendidos. La investigación de Grotowski puede ser interpretada erróneamente como algo salvaje y falto de estructura, donde la gente se lanza al suelo, grita mucho y tiene experiencias pseudo-catárticas. Se corre el riesgo de que la conexión de Grotowski con la tradición y sus lazos

con Stanislavski sean olvidados por completo o no sean tenidos en cuenta. El mismo Grotowski, sin embargo, no se olvidó de aquellos que le habían precedido. Al confrontarse con sus predecesores fue un «buen ladrón», examinando meticulosamente sus técnicas, analizando con ojo crítico su valor y robando lo que podía funcionar para sí. El trabajo de Grotowski no niega en absoluto el pasado, sino que, más bien, busca en él las herramientas útiles que le puedan ayudar en *su propio* trabajo. «Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Invéntate algo que a ti te funcione'» Esas son las palabras de Stanislavski y eso es exactamente lo que hizo Grotowski.

El eje del presente texto es un método, o mejor dicho una práctica, que devino central en la fase final del trabajo de Stanislavski, y que más tarde fue desarrollada por Grotowski: las *acciones fincas*. En los últimos diez años de su vida, Stanislavski puso un nuevo énfasis en lo que él llamaba las «acciones físicas». Expuso de manera clara cuál era su opinión sobre lo que consideraba el núcleo central de sus investigaciones: «*El método de las acciones físicas es el resultado del trabajo de toda mi vida*». Esta afirmación contundente reclama una clara comprensión. ¿Qué quería decir Stanislavski con «método de las acciones físicas»? ¿Por qué utilizaba la palabra «físicas» en lugar de «psicofísicas»? ¿Por qué al final de su vida hablaba de las «acciones físicas», cuando tanto de sus investigaciones anteriores se basaba en el intento de evocar emociones precisas? Veste trabajo sobre las acciones físicas, ¿de qué manera se lleva a la práctica?

Grotowski está convencido de que la joya más preciosa de Stanislavski se encuentra en el periodo final de su trabajo, cuando surgió el «método de las acciones físicas». ¿Por qué Grotowski considera este método el descubrimiento más útil de Stanislavski? ¿De qué manera aprendí con Grotowski a trabajar con las acciones físicas? Éstas son algunas de las preguntas que abordaré en el presente texto. Para poder traducir sobre el papel mi comprensión del trabajo con las acciones físicas (una capacidad nutrida en la práctica) rememoro algunas etapas de mi trabajo con Grotowski, observando la forma en que él me transmitió esta capacidad. Al recordar la manera en que descubrí los elementos de esta técnica reflexiono acerca de la presencia de estos elementos en el periodo final del trabajo de Stanislavski, enfatizando así una cuestión que a mi parecer se ha pasado por alto muy a menudo: la estrecha relación que existe entre el trabajo de Grotowski y el trabajo que Stanislavski llevó a cabo en el periodo final de su vida.

Jerzy Grotowski y Konstantín Stanislavski dedicaron ambos sus vidas a la investigación del *oficio*. Trabajaron con extraordinario ahínco y persistente esfuerzo personal, llegando a grandes logros y descubrimientos en su arte. Sin embargo, sus respectivos procesos de trabajo se ven a menudo malinterpretados. ¿Por qué?

Vivimos en una época en que nuestra vida, interior está dominada por la mente discursiva. Esta parte de la mente divide, reparte, etiqueta; empaqueta el mundo y lo envuelve como «comprendido». Es la máquina en nuestro interior que reduce ese misterioso objeto que se balancea y ondula ante nosotros a simplemente «un árbol». Como esta parte de la mente tiene

el mando en nuestra formación interior, a medida que crecemos la vida pierde su sabor. Cada vez experimentamos las «cosas» de manera más y más generalizada, dejamos de percibirlas directamente, como un niño, para percibirlas más bien como signos en un catálogo que ya nos es familiar. Lo «desconocido», reducido y petrificado en este modo es convertido en lo «conocido». Un filtro se interpone entre el individuo y la vida. Siendo como es, la mente discursiva tiene dificultad a la hora de tolerar un proceso de desarrollo vivo. Como un perrito que intenta retener un río agarrándolo entre sus mandíbulas, esta mente etiqueta las cosas que nos rodean y afirma: «Comprendo». Pero a través de esta «comprensión» anulamos la comprensión misma, y reducimos lo que estamos percibiendo a los límites y las características de la mente discursiva. Este tipo de mala interpretación se produce a menudo cuando analizamos el trabajo de otra persona. El peligro se encuentra en que limitamos, reducimos y enjaulamos a aquella persona, riendo únicamente lo que nosotros queremos o somos capaces de ver. Desde el principio, me gustaría dejar claro que para mí Stanislavski y Grotowski son como ese río embravecido. Intentaré hacer como mejor pueda para no ser como ese perrito al enfrentarme a ellos y al trabajo de sus vidas.

Al estudiar la vida de Stanislavski y la de Grotowski veo dos procesos verdaderamente vivos; veo que sus investigaciones, a través de esfuerzos personales, son como parábolas en constante ascensión. Por eso me parece fundamental el estudio del periodo final de su trabajo. Porque es allí donde podemos ver la perspectiva personal de cada uno de ellos sobre sus investigaciones, las conclusiones respectivas a que llegaron, y lo que cada uno sentía que eran los elementos más importantes de sus estudios.

Siendo un joven estudiante de interpretación en el Instituto Estatal de Teatro, en Polonia, Grotowski vio que «parte del proceso educativo era una pérdida de tiempo». En consecuencia, empezó a reunirse junto con otros compañeros de arte dramático, con los cuales trabajó en una especie de estudio dentro del mismo Instituto de Teatro, donde realizó investigaciones independientes sobre la obra de Stanislavski. Cuando me hablaba de este período, Grotowski subrayaba que los profesores del Instituto no estaban en contra de esa «escuela» dentro de la escuela: al contrario, le apoyaban. Grotowski decía que gracias a aquellas investigaciones prácticas independientes aprendió a trabajar con las acciones físicas. En ese momento descubrió que: «Ah, hay algo aquí, en la obra de Stanislavski, alguna herramienta que puede ser útil». En su ensayo «Risposta a Stanislavski» [«Respuesta a Stanislavski»], Grotowski afirma:

*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 principios de Stanislavski. Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Pensaba que había ahí la llave que abre todas las puertas de la creatividad. [...] Trabajaba mucho para llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él.*

A pesar de que Grotowski, en casi todas sus conferencias públicas, pone el acento en la conexión de su trabajo con el de Stanislavski, veo repetidamente actores y grupos de teatro que, en la práctica, se olvidan de esta cuestión. Intentan llegar a esa misma calidad, saltando por encima de la necesidad de unos fundamentos esenciales; dan un salto directo a lo desconocido. Por pereza o deseo de resultados inmediatos, esos individuos o esos *grupos* se olvidan por completo de las enseñanzas de Stanislavski que subrayan la necesidad de una estructura preparada conscientemente, una necesidad que Grotowski nunca olvidó.

*Cierto, el torbellino de la inspiración puede llevar nuestro «avión creativo» más allá de las nubes [...] sin tener que despegar. El problema es que estos vuelos no dependen de nosotros y no constituyen la norma. Dentro de nuestras posibilidades está el preparar el terreno, poner los raíles, es decir, crear las acciones físicas reforzadas con la verdad y la convicción.*

Estas palabras son de Stanislavski, pero muchas veces he oído expresar a Grotowski la misma idea.

Es muy fácil soñar en realizar algo profundo. Es mucho más difícil realizar realmente algo profundo. Un viejo proverbio ruso dice: si sales al porche de tu casa, mira al cielo y salta hacia las estrellas, tan sólo conseguirás caer de bruces en el fango. A menudo nos olvidamos de la *escalera*. La escalera *se debe construir*. Esto, Grotowski nunca lo olvidó. Uno se puede perder fácilmente pensando en el profundo reverso metafísico de la obra de Grotowski, y olvidarse completamente del sacrificio y de la labor práctica detrás de sus resultados. Pero Grotowski, ante todo, era un *director de teatro* magistral.

En tanto que joven actor, no tenía ni idea de la gran maestría que se necesita en el oficio. Es por esta razón que ahora quiero recalcar que la escalera es necesaria. Ésa es nuestra técnica como artistas y no importa lo creativos que nos sintamos; sin técnica, no tenemos canal alguno para nuestra fuerza creativa. Técnica significa artesanía, un conocimiento técnico de nuestro oficio. Cuanto más fuerte sea tu creatividad, más fuerte debe ser tu oficio, para así lograr el necesario equilibrio que permitirá que tus recursos fluyan plenamente. Si nos falta este nivel básico, caemos sin duda de bruces en el fango.

Mi esperanza es que, también por medio de este texto, el trabajo sobre las acciones físicas pueda encontrar un mayor uso práctico entre los grupos de teatro que buscan mejorar la calidad de sus creaciones. Espero que continuamente se pregunten a qué pueden servir con su oficio, que no sea a su propia vanidad ni a sus bolsillos, de manera que en su corazón se puedan llamar a sí mismos «artistas».

¿Para qué trabajamos? ¿Para convertirnos en un producto vendible? ¿A *servido* de qué está nuestra obra?

Plantear esta pregunta tiene suma importancia para Stanislavski y Grotowski. «Servir» es crucial

en la manera que ambos tienen de aproximarse al arte y al acto creativo. El cumplimiento del propio trabajo debería servir a algo distinto que a la propia vanidad o el orgullo. Stanislavski dijo: «No debemos amarnos a nosotros en el arte, sino amar el arte en nosotros». Probablemente todo el mundo, en diferente grado, siente la necesidad de servir a algo más alto o noble con su trabajo. Pero ciertas personas, a través de la persistencia de sus esfuerzos, convierten ese deseo en acción. No se «quedan en el mismo punto», sino que se esfuerzan por estar en lucha continua en pos del crecimiento personal, sin sucumbir nunca al estancamiento. El crecimiento consciente no ocurre accidentalmente ni por sí mismo. Estas personas trabajan con constancia y a través de sus esfuerzos intentan servir a algo por encima de ellos mismos. Estas personas llegan a menudo a grandes descubrimientos, y también muy a menudo son tremendamente incomprendidas.

El presente texto narra la *primera fase* de mi trabajo con Jerzy Grotowski: los tres primeros años de aprendizaje, en los que el trabajo sobre las acciones físicas fue fundamental.

El periodo que vino a continuación constituye una fase completamente nueva y no es el tema de este libro. El presente trabajo conducido por Grotowski, con el que yo colaboro, se centra en acciones estructuradas que tienen como base antiguos cantos vibratorios. Grotowski habla de ello en el ensayo publicado al final de este libro.



## Ryszard Cieslak en Yale

Conocí por primera vez los métodos de trabajo de Jerzy Grotowski a través de Ryszard Cieslak, un miembro fundador del Teatro Laboratorio de Grotowski en Wrocław. Cieslak, que murió en el verano de 1990, es conocido en el mundo entero por su creación del personaje protagonista en la producción de Grotowski, *El príncipe constante*. Aunque recuerdo a Cieslak diciendo «Yo no soy Grotowski», su conexión con la obra de Grotowski es clara: la formación de Cieslak como actor evolucionó en el Teatro Laboratorio, donde se convirtió en el actor principal durante el periodo más creativo del grupo.

En el último año de mis estudios en la Universidad de Yale (1984) Ryszard Cieslak visitó el departamento de estudios teatrales para impartir un taller de dos semanas de duración. Ese taller produjo en mí una explosión interna. Me había pasado cuatro años sentado en un aula universitaria con expertos que hablaban a mi cabeza. Con el físico completamente bloqueado, tenía miedo de estar conviniéndome en una caja parlante y saturada, e inconscientemente temía que algo dentro de mí estuviera muriendo. De inmediato simpatiqué con el talante físico del trabajo de Cieslak: era fresco y vivo, algo por lo que yo me mona. Hicimos muchas improvisaciones. Ese trabajo abrió dentro de mí algo que se había quedado encerrado herméticamente después de tantas horas de asiento. Me introdujo a una vía física de expresión; empecé a ver la importancia del cuerpo para el actor.

Después de cada sesión con Cieslak, iba a casa corriendo, literalmente bailando por las calles, tal era mi estado de excitación. Recuerdo perfectamente la impresión que me daba la luz de las farolas reflejada a través de los copos de nieve de la noche, mientras bailaba de camino a casa.

Cuando Cieslak vino por primera vez a nuestra clase de interpretación, una clase normal de estudio de escenas, yo acababa de leer *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. Las ideas, los métodos de trabajo y la ética que encontré en ese libro me impresionaron enormemente. Por aquel entonces no entendí realmente lo que decía Grotowski y atribuí esa falta de comprensión a la traducción, en la que me pareció que se había perdido algo del original. Estaba enormemente impresionado, de todos modos, por la calidad de los espectáculos del Teatro Laboratorio, espectáculos que podía percibir, casi físicamente, como saltando fuera de las fotografías del libro: cada instantánea me capturaba y me tenía agarrado con algo así como una atracción visceral.

Cuando supe que Cieslak nos vendría a impartir un taller, y no Grotowski, me sentí defraudado y engañado. Pensé que Cieslak debía de ser un segundón y que los estudiantes de Yale nos merecíamos algo mejor.

Nuestra clase de interpretación estaba en plena marcha cuando Cieslak entró en el aula. Casi me caigo de la silla, nunca había notado en alguien tal presencia. «Dios mío, es un dinosaurio, gente de este tipo ya no existe. Camina como un tigre.» Cieslak se sentó y tan sólo con su presencia empezó a apoderarse y tomar dominio de nuestra clase. Ante él me sentía como un

colegial dócil, un animal de circo bien amaestrado al lado de una pantera salvaje. Únicamente con su presencia, y casi en completo silencio, despojó de su autoridad a nuestro profesor de interpretación. Poco después le preguntó al profesor: «Explíquenos qué es Chéjov para usted. ¿Qué es para *usted?*». Tuvo lugar una mini revolución, yo estaba hechizado. Nuestro profesor de interpretación, un hombre muy orgulloso, le cedió la clase a Cieslak y, atónito por completo, salió del aula. Nos quedamos solos con él.

El trabajo con Cieslak me abrió los ojos y el cuerpo: fue una muestra de otras posibilidades que tuvo un efecto profundo en mi inconsciente. Empecé a tener sueños desenfadados y llenos de colorido. Por ejemplo, soñé que estábamos trabajando y la habitación se incendiaba. Teníamos que saltar por las ventanas para escapar, pero a mí el fuego no me daba miedo. Cieslak trabajaba de manera directa, sin ningún miedo. Inmediatamente y de manera casi instintiva empecé a admirar esas cualidades. Creo que algunos de los demás estudiantes se asustaron de su enfoque directo. Una vez preguntó si alguien quería trabajar la técnica vocal. Al principio, nadie levantó el brazo por vergüenza, pero después de un momento una chica famosa por su voz chillona salió como voluntaria. Cieslak le preguntó si se sabía algún texto de memoria y, mientras ella decía el texto, él intentó anidarla a descubrir un resonador vocal más profundo. Después de que diversas estrategias fracasaran, llegó incluso a agarrarla desde atrás por la zona de la ingle, sacudiéndola arriba y abajo. Creo que algunos estudiantes estaban impresionados por este método, pero yo nunca me sentí incómodo. No tenía nada de grosero ni de degradante. De hecho, parecía muy orgánico, como dos osos que juegan. También la hizo cantar cabeza abajo, en equilibrio sobre las manos, con los pies hacia arriba apoyados contra la pared. Estas maneras de hacer (directas, físicas y exigentes) nos conmocionaron, siendo como éramos alumnos de Yale, acostumbrados a mucha charla y muchos debates. Cieslak conducía al actor directamente hasta sus límites personales, al mismo tiempo que emanaba una potente calidez.

Recuerdo que una vez dijo que la voz humana puede llegar a cotas increíblemente altas. Nos preguntó si habíamos escuchado alguna vez la nota más alta de la escala china y si a alguien le apetecía descubrirla. Me ofrecí voluntario. Recité un texto que sabía de memoria intentando utilizar un resonador de la cabeza muy agudo. Supongo que no estaba funcionando porque me pidió que repitiera la palabra "King-King" y que fuera subiendo a un registro más y más alto. Todo el rato me decía, casi chillando, «Más alto.!', golpeándome certeramente en el punto de mi cabeza de donde yo creía que el sonido debía salir. Su mano se abatía a gran velocidad. La fuerza del golpe no recaía directamente en la cabeza, sino más bien, oblicuamente a través del cráneo, a unos centímetros por debajo de la parte más alta de la cabeza. Si bien el contacto producía un fuerte sonido, no me hacía daño. El resonador que Cieslak indicaba está cerca del punto en el que su mano tocaba mi cráneo (la localización de este resonador vocal se puede ver claramente en *Towards a Poor Theatre [Hacia un teatro pobre]*, en la página 179). Después de aquel ejercicio me hizo sentar apoyado contra la pared para que descansara sin hablar durante quince minutos.

Supongo que tenía que dejar que mis cuerdas vocales reposaran, ya que no estaban acostumbradas a ese tipo de trabajo tan directo. En ese momento, cuando me llevó hasta la pared, no tengo palabras para describir la calidez que sentí emanar de él: poseía una calidad humana de una gran fuerza. La sensación de esa calidez, junto con el hecho de que había intentado hacer algo realmente desconocido para mí (no solamente con mi mente, sino también con otras partes de mí mismo), me llevó a sentir una increíble confianza en él. Cieslak era así. Si estabas predispuesto, te llevaba con la mayor calidez directamente hasta tus límites.

Un día nos propuso que preparásemos una improvisación a solas para enseñársela al día siguiente. Antes de salir del aula, nos dijo que debíamos hacer un esbozo preliminar de la improvisación: *no debíamos improvisar sin una estructura*, sino que debíamos *pre construir* el esquema básico. Eso nos daría puntos de referencia, como postes de telégrafo, que él llamaba «repairs»; sin esa estructura estaríamos perdidos. Después nos dejó a solas para que trabajáramos.

Nos inventamos la historia de una boda en la que toda la clase estaba implicada. Discutimos sobre nuestros personajes, las relaciones entre ellos, y creamos un esbozo de la improvisación. Al día siguiente, sin embargo, cuando hicimos la improvisación delante de Cieslak, alguien se saltó la estructura. Sobrevino un caos total. No teníamos canal para nuestra corriente: estábamos completamente perdidos.

Cieslak, entonces, intentó hacernos tomar conciencia de la cantidad de trabajo que requiere la creación de un espectáculo a partir de improvisaciones. Nos dijo que si queríamos convertir aquella improvisación en un espectáculo, cada uno de nosotros debería tomar su cuaderno, dividir cada página en dos columnas, y escribir en una columna, con la mayor precisión posible, absolutamente todo lo que había *hecho* durante la improvisación; y en la otra columna, escribir todo lo que había *asociado* interiormente: todas las sensaciones físicas, las imágenes mentales y los pensamientos, los recuerdos de lugares, de personas. Entendí, cuando Cieslak habló de «asociaciones», que quería decir: mientras estás realizando tus acciones, en el mismo momento el ojo de tu mente está riendo algo, como si el relámpago de un recuerdo te atravesara. Nos dijo que, a partir de todo lo que habíamos anotado, seríamos capaces de reconstruir, memorizar y repetir la improvisación que acabábamos de hacer. Entonces, podríamos trabajar en la estructura, alterándola y perfeccionándola hasta convertirla en un espectáculo.

Ésa fue la única vez en el taller que Cieslak habló de la disciplina que implica el oficio del actor, una disciplina que él mismo había claramente llegado a dominar. Él nunca nos *habló de* acciones físicas. No creo que Cieslak pretendiera enseñarnos el oficio: no tenía tanto tiempo para nosotros. Me pareció, más bien, que detectó en nosotros algunas graves limitaciones (limitaciones internas) y, a aquellos que lo deseábamos, nos intentó ayudar a descubrir algún aspecto o alguna posibilidad nuevos. Si ésa fue su intención, lo logró por completo. Supongo que se podría acusar ese trabajo de no proponer exigencias técnicas, reforzando, pues, una

especie de diletantismo que ya se encontraba presente en nosotros; pero creo que su intención era diferente: ofrecernos un destello de algo muy precioso de lo que carecíamos claramente. Recuerdo que Cieslak dijo un día que un actor debe ser capaz de llorar como un niño, y preguntó si alguno de nosotros podía hacerlo. Una chica se tendió en el suelo y lo intentó. Cieslak le dijo: «No, así no», y ocupando el lugar de la chica en el suelo se transformó ante nuestros ojos en un niño que llora. Sólo ahora, después de muchos años, entiendo la clave del éxito de Cieslak en esa transformación. Encontró la *corporalidad exacta* del niño, el proceso físico vivo en el que se apoyaba su lloriqueo infantil. No fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las acciones físicas del niño. Stanislavski es citado de este modo: «No me habléis de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos; tan sólo podemos fijar las acciones físicas». <sup>7</sup> En aquel momento, sin embargo, no entendí el proceso que había detrás de la transformación de Cieslak. Tan sólo había visto un actor magistral trabajando. Lo que había hecho era algo asombroso de presenciar, pero no tenía ni idea de cómo conseguir yo mismo ese resultado. Impresionado, me quedé con las ganas de llegar a hacer algo, sin el conocimiento de cómo hacerlo.

Hacia el final del taller, Cieslak dedicó un buen rato a un «étude» con un estudiante. Vi que Cieslak tenía un vasto saber técnico del oficio de actor. El chico debía recordar ante él el rostro de su novia. Sin la ayuda de ningún compañero, tenía que recrear la manera que tenía de acariciarle la cara, como si ella estuviera realmente allí y estuvieran los dos a solas. Para el actor, sólo ella, su pareja invisible, debía existir; nosotros, los espectadores, no. Cada vez que el joven actor intentaba realizar la acción no era capaz de encontrar un sentido de verdad. «Actuaba», intentando enseñarnos cuánto la quería. El resultado era forzado, no creíble. Cieslak le pedía que lo repitiera una y otra vez, como si le dijera: «No, no te concentres en los sentimientos. ¿Qué es lo que hiciste?». Cieslak dirigía la atención del chico a los detalles físicos: «No actúes. ¿Cómo era el tacto de su piel? ¿En qué momento preciso tocas la cara de tu novia? ¿Tiene la cara fría o caliente? ¿Cómo reacciona ella al contacto de tu mano? ¿Cómo reaccionas tú a su reacción?». A pesar de los esfuerzos incansables de Cieslak, el joven actor no llegó *con su cuerpo al* recuerdo verdadero. Cuando llegó al momento de mayor veracidad, sin embargo, Cieslak lo hizo parar de inmediato, evidentemente para que tuviera como última impresión su momento de mayor veracidad.

Al mirar hacia atrás veo que ésa fue mi primera aproximación al «método de las acciones físicas» de Stanislavski. En comparación con el resto de lo que hicimos con Cieslak, ese «étude» pareció normal, demasiado normal para mi cuerpo joven que pedía aventura a gritos. Todavía no estaba preparado para apreciar el trabajo duro y preciso que exige el dominio del oficio. Con Grotowski, más tarde, sin embargo, descubrí que el trabajo sobre las acciones físicas es exactamente esta vía extremadamente dura, en la que nada puede ser hecho «en general». «*En general*, dijo Stanislavski, es el enemigo del arte.» Todo eso Cieslak lo sabía por experiencia. A menudo hacía demostraciones que nos dejaban a todos boquiabiertos de asombro. Pero la

misma pregunta seguía ahí: «¿Cómo lo ha hecho?». En el resto de su trabajo no nos planteó requisitos técnicos, tal como sucedió con el étude del joven actor; así pues, en ese momento no recibí ninguna respuesta práctica.

Sin embargo, empezamos a redescubrir cómo jugar, como hacen los niños. Todos éramos jóvenes, pero algo dentro de nosotros se había ya anquilosado, no sólo físicamente, sino también psicológicamente. Llevábamos ya auestas muchos miedos. Quizás fue eso lo que Cieslak detectó e intentaba atacar en su taller. Parecía mucho más joven que todos nosotros, a pesar de que ya tenía cuarenta y siete años. No estoy seguro de qué era tan joven en Cieslak, pero había algo ligero en sus ojos y a su alrededor. A pesar de su edad, él tenía ese algo y nosotros no; su juventud le venía de ese «algo». Una vez que nos mostramos perezosos en una serie de ejercicios físicos, nos apremió diciéndonos: «¡Sois todos jóvenes! ¡Miraos! Y yo soy viejo». Y con la seguridad de un trato se lanzó sobre su cabeza, aguantándose con un hombro, y salió luego de nuevo sobre sus pies. Nos quedamos todos asombrados por su agilidad y especialmente por su falta de vacilación. Si nos hubiera pedido a cualquiera de nosotros que hiciésemos lo mismo, habría habido al menos cinco segundos de vacilación mientras el candidato pensaba cómo hacerlo. Pero en él no había indecisión, su cuerpo pensaba en el mismo proceso de hacer.

Ese taller me dejó algo confuso. Vi que había un potencial muy profundo en mí y en el teatro, pero yo era todavía un aficionado como antes. No poseía la técnica ni el saber para llegar a ningún nivel.

Seis años después, en el Homenaje a Ryszard Cieslak después de su muerte, Grotowski habló de Cieslak en *El pina pe constante*.

*Cuando pienso en Ryszard Cieslak, pienso en un actor creativo. A mí me parece que realmente era la encarnación de un actor que actúa de la misma manera que un poeta escribe, o que Van Gogh pintaba. No se puede decir que fuera alguien que interpretara papeles impuestos, personajes ya estructurados, al menos desde un punto de vista literario, porque, incluso si seguía el rigor del texto escrito, creaba una calidad completamente nueva. [...]*

*Es muy raro que una simbiosis entre un digamos director y un digamos actor pueda ir más allá de los límites de la técnica, de una filosofía o de los hábitos ordinarios. Eso llegó a una tal profundidad que a menudo era difícil saber si había dos seres humanos trabajando o un ser humano doble. [...]*

*Ahora voy a abordar- una cuestión que era una particularidad de Ryszard. Era necesario no empujarlo y no intimidarlo. Como un animal salvaje, cuando perdió su miedo, su cierre en sí mismo, podríamos decir su vergüenza de ser visto, entonces pudo progresar durante meses y meses con apertura y completa liberación, liberación de todo lo que en la vida, y aún más en el trabajo del actor, nos bloquea. Esa apertura era parecida a una*

*confianza extraordinaria. Y cuando consiguió trabajar así durante meses y meses a solas con el director, después pudo estar en presencia de sus colegas, los otros actores, y después incluso en presencia de los espectadores; ya se había sumergido en una estructura que le daba, a través del rigor, una seguridad.*

*¿Por qué creo que era un actor tan grande como, en otro campo del arte, lo fue Van Gogh, por ejemplo? Porque sabía cómo encontrar la conexión entre el don y el rigor. Cuando tuvo una partitura de actuación, supo mantenerse fiel a ella hasta en los detalles más pequeños. Eso, es el rigor. Pero había algo misterioso detrás de ese rigor que se presentaba siempre en conexión con la confianza. Era el don, don de sí, en este sentido, el don. No era, cuidado, el don al público, que, juntos, consideramos como un putanismo. No. Era el don a algo mucho más elevado, que nos sobrepasa, que está por encima de nosotros, y también, podemos decir, era el don a su trabajo, o quizás era el don a nuestro trabajo, el don a nosotros dos. [...]*

*El texto habla de torturas, de dolores, de una agonía. El texto habla de un mártir que se niega a someterse a las leyes que no acepta. [...] Pero al trabajar como director con Ryszard Cieslak nunca abordamos nada que fuera triste. El papel entero fue basado en un momento muy preciso de su memoria personal, relacionado con el periodo de su adolescencia, cuando tuvo su primera gran, enorme experiencia amorosa. Todo estaba ligado a esa experiencia. Hacía referencia a esa clase de amor que, como sólo puede suceder en la adolescencia, carga con toda la sensualidad, todo lo que es carnal, pero al mismo tiempo, detrás de eso, carga con algo totalmente diferente, que no es carnal, o que es carnal en otro modo, y que es mucho más como una plegaria. Es como si, entre estos dos aspectos, se creara un puente que es una plegaria camal. [...]*

*E incluso durante meses y arios de trabajo preparatorio, cuando estuvimos solos en este trabajo, sin los otros miembros del grupo, no se puede decir que fuera una improvisación. Fue un retorno a los impulsos más sutiles de la experiencia vivida; no simplemente para recrearla, sino para emprender el vuelo hacia esa plegaria imposible. Pero sí, en todos los pequeños impulsos y todo lo que Stanislavski llamaría acciones físicas (incluso si, en su interpretación, estaría mucho más en otro contexto, el del juego social, y aquí no hubiera nada de eso), incluso si todo era como reencontrado, el verdadero secreto fue despojarse del miedo, del rechazo de uno mismo, despojarse de eso, entrar en un gran espacio libre donde es posible no tener ningún miedo ni esconder nada. [...]*

*El primer paso hacia ese trabajo fue que Ryszard dominara por completo el texto. Aprendió el texto de memoria, lo absorbió de tal manera que podía empezar a mitad de frase de cualquier fragmento, respetando la sintaxis. Y en ese punto, lo primero que hicimos fue crear las condiciones en las que*

*pudo, de la manera más literal posible, meter ese flujo de palabras en el río de la memoria, la memoria de los impulsos de su cuerpo, la memoria de las pequeñas acciones, y con ambas emprender el vuelo, emprender el vuelo como en su primera experiencia, y digo primera en el sentido de su experiencia de base. Esa experiencia de base fue luminosa de una manera indescriptible. Y de esa cosa luminosa, al trabajar el montaje con el texto, con el vestuario que hacía referencia a Cristo o con las composiciones iconográficas alrededor que cambien aludían a Cristo, apareció la historia de un mártir, pero no trabajamos nunca con Ryszard a partir de un mártir, todo lo contrario. [...]*

*Se puede añadir que se lo exigí todo, un coraje en cierto modo inhumano, pero nunca le pedí que produjera un efecto. ¿Necesitaba cinco meses más? De acuerdo. ¿Diez meses más? De acuerdo. ¿Quince meses más? De acuerdo. Tan sólo trabajamos lentamente. Y después de esa simbiosis, tenía una especie de seguridad total en el trabajo, no tenía ningún miedo, y vimos que todo era posible porque no existía el miedo.*

Tan pronto como Cieslak se marchó de mi universidad pensé: «He de encontrar a Grotowski», la fuente del arte de Cieslak. Fui a informarme sobre becas para Polonia, pero en todas ellas se pedía que hablara polaco. Unas semanas más tarde me quedé pasmado cuando el director de nuestro departamento de estudios teatrales anunció que Grotowski en persona iba a venir. Venía para hacer una selección de estudiantes de Yale que trabajarían ese verano durante dos semanas en el Objective Drama Program de la Universidad de California, en Irvine. Grotowski había emigrado de Polonia dos años atrás. Cuando llegó a Yale, pasé la selección, y aquel verano (1984), junto con otros once estudiantes, fui a California.

Antes de partir recuerdo que el director del departamento de estudios teatrales nos dijo que, a raíz de sus conversaciones con Grotowski durante el periodo de selección, acabó comprendiendo que, de alguna manera, cuando Grotowski trabajaba con un actor era como si Grotowski viviera a través de ese actor. Nuestro director subrayó que si eso nos sucedía a alguno de nosotros durante el taller, no debíamos dudar ni resistirnos. Nos alentó en nuestro camino.

## El taller en el Objective Drama

Trabajando con Grotowski durante dos semanas en California, empecé a entender el significado de *improvisación dentro de una estructura*.

En la Universidad de Yale improvisaba a menudo como músico, tras haber estudiado el saxofón y el clarinete durante siete años. Con un profesor de música y unos pocos músicos formamos una banda de improvisación libre. Nuestras improvisaciones no tenían ninguna estructura y nunca se podían repetir: la competencia y nuestra habilidad para escuchar y reaccionar con sonidos eran los únicos elementos estructurales. En Irvine, sin embargo, Grotowski subrayó con fuerza la necesidad de una estructura cuando se está improvisando. Muchas veces, cuando hablaba de improvisación, daba el ejemplo del jazz de primera época. Decía que los primeros músicos de jazz entendían que la improvisación sólo podía existir dentro de una estructura definida: dominaban su instrumento y empezaban a partir de una melodía de base. Sus improvisaciones se tejían a partir de esa melodía, que era su estructura, y con la que se mantenían en relación. Siempre que daba este ejemplo, Grotowski recalca que estaba hablando del *primer jazz*.

El día antes de que el taller diera comienzo, Grotowski vino a nuestro dormitorio para hablarnos. Recuerdo que nos dijo que al día siguiente les debíamos presentar «algo» a él y a su equipo de cuatro asistentes. Debíamos crear una presentación basada en lo que suponíamos que iba a ser nuestro trabajo con él. Quizás algunos de nosotros habíamos fantaseado acerca del trabajo. Debíamos crear ese «algo» sobre lo que nos habíamos imaginado, lo que habíamos soñado que podía ser el trabajo con él. Grotowski nos dejó para que nos preparásemos, pero no estábamos seguros de por dónde empezar. Habíamos llegado con la esperanza de que él nos diría qué hacer; estábamos dispuestos a ser pasivos y dejarnos llevar. Nos sorprendió al pedirnos que fuésemos activos. Decidimos hacer una improvisación: cada uno de nosotros se inventaría un fragmento de la improvisación y dirigiría a los demás en él al día siguiente. Nos llevó solamente unos pocos minutos ingeniar nuestras propuestas individuales, de manera que nos pasamos el resto del día en la playa.

Al día siguiente fuimos al espacio de trabajo de Grotowski para hacer nuestra presentación. Mientras improvisábamos pensaba que estábamos realizando algo bastante intenso. Nos apiñamos en un grupo y nos inventamos una canción, creamos espontáneamente danzas rituales, salimos al exterior (el espacio de trabajo se encontraba al borde del desierto) y golpeamos, de cara al sol, bastones en forma de cruz, mientras cantábamos una salmodia improvisada. Sintiéndonos bastante primitivos, corrimos descalzos hacia el desierto. Los punzantes arbustos del desierto nos hicieron cortes en los pies. Entonces, Grotowski interrumpió nuestra improvisación y preguntó si todos nosotros habíamos recibido recientemente la vacuna del tétano. Había tres de nosotros que no la tenían y fueron enviados al hospital para que les pusieran la inyección.



A pesar del final confuso de nuestra improvisación, me sentía agotado y feliz de mí mismo. Incluso mis pies heridos no me molestaban tanto: se añadían simplemente a mi convicción de que habíamos «hecho realmente algo».

En su análisis, Grotowski sorprendió al grupo entero al darnos las gracias por haberle mostrado todos los clichés del «parateatro» (o del «teatro participativo»). Nos dijo que en el «parateatro» ciertos clichés aparecen inevitablemente, y estaba asombrado de que hubiesen aparecido en la presentación de irnos jóvenes estudiantes como nosotros, quienes todavía rí o habíamos estado expuestos a un trabajo de esa especie ni habíamos aprendido los clichés de otras personas. Así, le era posible ver que tales clichés eran banalidades humanas universales, no limitados únicamente a determinados grupos de gente implicados en este tipo de trabajo. Grotowski hizo una lista: llevar a alguien en volandas como si estuviera muerto, lanzarse uno mismo al suelo en una pseudocrisis, gritar, apiñarse en manada cantando melodías improvisadas con sílabas como «ah-ah» o «la-la», etc. Dijo que a menudo, antes de que cualquier trabajo real pudiera empezar, un ser humano debe vomitar todas esas banalidades. Por lo tanto, en nuestro trabajo con él debíamos desde el principio hacer una lista de esas banalidades y evitarlas por completo: nuestra improvisación nos había servido como una perfecta lección para ver exactamente lo que no debíamos hacer en nuestro trabajo con él. Aunque los asistentes de Grotowski procedían de diversos países, el taller se centró en ciertos cantos tradicionales haitianos; en lo que se refiere a sus melodías, no se nos permitía ninguna improvisación. Una vez, mientras aprendíamos un canto, uno de los miembros de nuestro grupo, un músico, empezó a improvisar una segunda voz. En ese punto, Maud Robart, la mujer haitiana que nos conducía el canto, se detuvo de golpe y le dijo enérgicamente: «*Nada de improvisaciones*».

Nos pasamos muchos días solamente aprendiendo las melodías. Después tuvimos que aprender a cantar en el ritmo y hacer que la habitación resonara con nuestras voces de una manera determinada. Practicábamos estos elementos durante muchas horas al día. También trabajamos en dos danzas que acompañarían los cantos. Tiga (Jean-Claude Garoute) y Maud, los asistentes haitianos de Grotowski, nos confrontaron inmediatamente con los rigores del oficio performativo. Antes de tener cualquier oportunidad de improvisar, habíamos ya memorizado y absorbido los cantos por completo. La improvisación implicaba conservar la danza y el canto específicos sin ninguna alteración, improvisando sólo nuestros desplazamientos en el espacio y el contacto entre las personas. A menudo, sin embargo, incluso estos elementos eran especificados por los asistentes que guiaban la improvisación. Por lo tanto, la estructura estaba fuertemente presente.

En aquel momento no me di cuenta de que estaba siendo testigo de esos dos aspectos tan importantes en el proceso creativo en teatro, los dos polos que confieren a un espectáculo su equilibrio y plenitud: por un lado, la forma, y por el otro, el flujo de la vida, las dos orillas que permiten que el río fluya fácilmente. Sin esas dos orillas tan sólo existiría una charca, un

pantano. Ésta es la paradoja del oficio del actor: el equilibrio de la vida escénica puede aparecer sólo a partir de la lucha entre estas dos *fuerzas opuestas*.

### ***Precisión - Forma***

### ***Flujo de vida***

Ese taller con Grotowski enfatizó la necesidad de una estructura a la hora de improvisar, una estructura estrechamente controlada. Cuando hacíamos una improvisación con los cantos haitianos, había siempre un líder, o un grupo de líderes, que nosotros, los estudiantes, debíamos seguir de cerca.

No puedo decir que fuese entrenado técnicamente en ese primer taller con Grotowski. No hubo suficiente tiempo. Pero probé otro bocado de algo muy profundo, y al igual que después del taller con Cieslak, me sentí bastante confuso. Los cantos tenían un efecto muy grande en mí; seguían vivos, cantando dentro de mí durante mucho tiempo después del final de cada sesión de trabajo, incluso durante mi sueño. A menudo, después de las sesiones, algunos de nosotros íbamos a un restaurante llamado Bob's Big Boy. Una noche llegamos, nos sentamos y empezamos a intercambiar extrañas miradas. De repente nos pusimos a reír descontroladamente, esa risa espontánea duró un buen rato. Resultó que todos habíamos tenido simultáneamente el mismo impulso, saltar por encima del mostrador y atacar al cocinero. También la calidad de mi sueño había cambiado. A veces me despertaba en medio de la noche y me encontraba en la cama nadando como un pez; o soñaba, por ejemplo, que estaba corriendo por el desierto y, al saltar en el aire para evitar caer en un agujero, me despertaba sobresaltado porque mi cuerpo había saltado dentro de la cama con el mismo impulso que en el sueño. Mis sueños se estaban volviendo más vividos y coloridos.

Un punto de extremo interés para mí, que percibí durante ese taller, tiene que ver con la calidad de la presencia de Grotowski. Cuando él estaba en el espacio de trabajo, yo notaba que el mismísimo espacio experimentaba un cambio considerable. No puedo explicar esto con palabras. Pensaba que estaba simplemente nervioso, siendo él una persona famosa. Pero no. Podía sentir siempre cuándo me estaba mirando, como si sus ojos tocaran.

Un día hicimos una improvisación. Grotowski nos explicó que, codificada dentro de cada canto antiguo, hay una manera de moverse, *sólo una manera*, cada canto contiene, escondida en su interior, su propia forma distinta de moverse. Algunos de los asistentes de Grotowski cantaban, repitiendo un ciclo predeterminado de cantos haitianos, mientras los otros asistentes acompañaban en la percusión. Cada estudiante debía buscar la danza «codificada» en cada canto; con el cuerpo debía intentar redescubrir la manera de moverse dentro de cada canto mientras los asistentes cantaban y repetían el ciclo *de* cantos.

Al principio mi mente conducía la búsqueda de las danzas. Estaba interpretando mentalmente

los cantos. Por ejemplo, deduje que una de ellas debía ser un canto de trabajo, de manera que imité un trabajo manual, transformando esos movimientos en una danza repetitiva. Bien, danzamos durante largo rato, me pareció como si nos pasáramos unas cuantas horas sin parar. Después de un determinado momento, a medida que mi agotamiento físico crecía, mi mente, a su vez, comenzó a cansarse y a calmarse: era menos capaz de decirle al cuerpo cómo interpretar el canto. Entonces, durante unos breves momentos, noté como si mi cuerpo empezara a bailar por sí solo. El *cuerpo* guiaba la manera de moverse; la mente se volvía pasiva. Noté los ojos de Grotowski en mí, una impresión clara, una sensación física como de ser tocado. Entonces, Grotowski finalizó bruscamente la improvisación. Al salir de la sala de ensayo se acercó a mí y me dijo: «Sí, eso se encontraba en la dirección correcta».

No puedo describir el peso que se contenía detrás de las palabras que me dijo en ese momento. No era sólo que había recibido un cumplido. Había recibido cumplidos antes en mi vida, suficientes para henchirme de mí mismo y de lo que creía ser mi talento. Lo que me impactó de Grotowski en ese momento, como un bofetón, era la cosa misma para la que no tengo palabras, y que antes he intentado explicar como teniendo que ver con la presencia. Ahora tan sólo puedo describirlo como un peso muy cálido. Eso me llevó a sentir un increíble sentimiento de orgullo, un orgullo que no había experimentado nunca antes. No era algo trivial; tampoco estaba enraizado en la vanidad, sino en algo diferente, quizás en la realización. El peso y la calidez que había detrás de las palabras de Grotowski, y no las palabras en sí mismas, me habían dejado esa fuerte impresión.

La última noche del taller, cada uno de nosotros tuvo la oportunidad de hablar con Grotowski a solas. Cuando hablé con él me dijo que mi trabajo había sido bueno, y me preguntó qué pensaba hacer en adelante. Le dije que volvería a Nueva York para acabar un espectáculo en el que había empezado a trabajar.

Me sentía muy seguro de mi potencial como actor, y la presente afirmación de Grotowski de que en su taller había hecho un buen trabajo, me lo confirmaba para mis adentros. Desde mi adolescencia, ingenuamente creía en la idea de que el aprendizaje se acababa al terminar la universidad. La vida, después, sería un simple paseo. En un determinado punto me casaría, tendría hijos, me convertiría en una estrella famosa, probablemente ganaría un premio Tony. Todo eso me parecía lo más normal y natural.

Así pues, henchido de mí mismo, estaba listo para volver a Nueva York, para convertirme en un actor de peso, listo para conmovier al mundo desde las profundidades de mi alma. Estaba convencido de que había algo muy profundo en mí y estaba ya a punto para «expresarlo». Lo que consideré como mi éxito en el taller de Grotowski simplemente me lo confirmó.

## En Nueva York

Encontré un trabajo de camarero para mantenerme económicamente, al mismo tiempo que empecé a ensayar con un joven grupo de teatro. Preparábamos una tragedia clásica y nos habíamos comprometido todos a un largo periodo de ensayos. Cada miembro del grupo era, a su manera, un seguidor o un gran admirador de Grotowski. Trabajábamos buscando resultados profundos, sin escatimar esfuerzos, e intentábamos crear una forma física de expresión. Serios, incluso súper serios, nos encantaba reunirnos después de los ensayos para menospreciar el banal mundo del teatro normal, riéndonos y burlándonos de aquellos que considerábamos superficiales.

Ensayamos nueve meses. Durante la parte del periodo de ensayos dedicada a la improvisación, todos pensábamos que estábamos yendo hacia un espectáculo extremadamente vivo, y en ese punto algo era extremadamente vivo. Pero pronto vimos, sin embargo, la necesidad de *estructurar y fijar* los elementos con el fin de crear la historia. La fecha del estreno se avecinaba. Ahí llegaron los problemas: fijamos la línea física en *movimientos, y no en acciones*. Yo fijé mis movimientos físicos como una danza, pero ni siquiera en modo tan preciso como en una coreografía de verdad.

También estábamos interesados en la «máscara facial» tal como Grotowski la definía en *Hacia un teatro pobre*, de manera que para cada uno de mis personajes desarrollé una «máscara», fija construida a partir de los músculos de la cara. Mucho más tarde comprendí que nuestra manera de elaborar este elemento fue en la práctica un malentendido total en relación a lo que Grotowski quería realmente decir.

Muchos años después, Grotowski me habló de las máscaras faciales que sus actores habían utilizado en su espectáculo Acrópolis, y cómo llegaron a ellas. Las máscaras faciales en Acrópolis no estaban congeladas, ni habían sido construidas debido a razones formales, sino que más bien estaban ligadas directamente a la lógica interna de las personas en sus circunstancias específicas. La base para el montaje de *Acrópolis del Teatro Laboratorio* era la situación de los judíos en Auschwitz, y particularmente la de aquellos que fueron mantenidos vivos en el campo durante un tiempo antes de ser exterminados. Los actores intentaron comprender esa situación incomprensible; supusieron que, posiblemente en la opresión extrema surge una forma interior de lenguaje hablado, una fórmula que se repite (por ejemplo, algo así como decir «¿Aún lo mismo?»). Cada actor descubrió su máscara facial repitiendo una fórmula interior específica, dejando que ésta esculpiera su cara, casi provocando las arrugas.

En esencia, siguieron el proceso exacto tal como se da en la vida, donde la cara de una persona, después de llegar a cierta edad, empieza a adoptar las características de una máscara porque las reacciones repetidas han esculpido las arrugas. La manera en que los actores de Grotowski se aproximaron a la máscara facial estaba, por lo tanto, directamente ligada a la a la lógica interior de la persona. En otras palabras," a lo que Stanislavski llamaba el monólogo

interior.

En cambio, al haber interpretado mal el trabajo de Grotowski con la máscara facial empecé simplemente a fijar «máscaras» con los músculos de mi cara. Interpretaba muchos personajes diferentes, de manera que para cada uno de ellos retorció mi cara en una forma distinta que pensaba que, de alguna manera, resultaba intensa o interesante. Construía incluso esas «máscaras» delante del espejo. Empezamos a fijar *las formas externas*, y la vida interior de nuestras numerosas improvisaciones fue muriendo poco a poco: no poseíamos una técnica para fijar esa vida interior. ¿Cómo podíamos capturarla de nuevo, repetición tras repetición? Cuanto más nos acercábamos al estreno, más mecánicamente decíamos el texto. La vieja poesía, un tiempo viva, se volvía más y más vacía. Yo me concentraba en mis movimientos físicos, mis máscaras faciales, mis entonaciones vocales y perdí por completo el contacto con mis compañeros. El día del estreno me había transformado en una marioneta ciega y sorda encima del escenario.

El espectáculo recibió duras críticas. No me sorprende. Habíamos luchado para realizar algo más profundo que el teatro normal; nos creíamos superiores, pero a fin de cuentas habíamos creado tan sólo teatro banal. Nuestras acciones se habían vuelto rígidas y forzadas. La clave de ese desastre no residía en ninguna falta de compromiso por nuestra parte; y el director, aunque joven, era un artista muy inteligente y dotado. Pero a pesar de su compromiso desbordante, así como del nuestro, al final nos faltó la técnica para fijar un proceso viviente y la habilidad para repetirlo.

Después de esa experiencia actué en un par de obras más, ambas presentadas en Greenwich Village, en Nueva York. En esas producciones, como los periodos de ensayos fueron cortos (tres o cuatro semanas), los problemas fueron diferentes. Los actores no trabajaban para la obra en la que estaban actuando, sino para la *siguiente*, el valor del trabajo del momento se encontraba sólo en su función de trampolín. Cada pausa de diez minutos, los actores corrían a los teléfonos para contactar con sus agentes y saber si tenían nuevos trabajos o algún casting. Todo el mundo estaba centrado en su «carrera», no en el trabajo que tenían entre manos. La concentración estaba completamente dispersa; todo el mundo trabajaba para sí mismo.

En esos espectáculos, no obstante, el texto era recitado algo menos mecánicamente que en la tragedia clásica en la que había trabajado durante nueve meses. Pero ¿por qué? No debido a ninguna técnica ni a una verdadera elaboración, sino simplemente porque tuvimos menos tiempo (apenas hubo tiempo suficiente para memorizar las réplicas, ¡menos todavía para mecanizarlas!). Sin embargo, debo admitir que de todas maneras mis réplicas resultaron al final faltas de vida, a pesar del corto periodo de ensayos; mis monólogos, al principio tan llenos, se habían visto reducidos unas pocas semanas después a un eco exánime. Reproducía tonos e inflexiones, no la acción viviente.

Me di cuenta de que no tenía técnica y pensé que quizás debía asistir a una academia de arte dramático. Algunos de los otros miembros del reparto, que habían tenido más acierto que yo, habían ido a academias de arte dramático; aun así, algo dentro de mí se sentía incómodo frente

a esa perspectiva. Veía que esas academias enseñaban a sus alumnos una técnica para ayudarlos a triunfar en el «negocio» del espectáculo como tal, pero en mi caso tenía grandes dudas en cuanto a formar parte del «negocio». ¿Quería verdaderamente trabajar en espectáculos en los que tu compañero de reparto podía no darte apoyo, actuando más bien para dejarte malparado porque quería quedar bien delante de un importante agente sentado esa noche entre el público? Su «súper objetivo» estaba entre el público. Y eso era algo contra lo que Stanislavski luchó toda su vida.

Había dejado de saber para *qué* trabajaba. ¿A qué estaría sirviendo con un trabajo de ese tipo?

Esos pensamientos me preocupaban, pero un día todo eso llegó a su punto crítico. Tenía una entrevista en una gran agencia teatral; me habían visto trabajar y estaban dispuestos a discutir para «representarme» como actor. Al llegar a la cita, el agente empezó preguntándome sobre cuáles eran mis sentimientos acerca del arte y lo que yo quería lograr en el teatro. Mientras le estaba respondiendo, de repente me dijo: «¿Bob?... Sí envíalo a ese casting en la Universal.» Pero yo me llamo Thomas... No sabía qué estaba sucediendo, de manera que seguí hablando de arte, hasta que me di cuenta de que mientras yo había estado hablando, el diminuto auricular de teléfono que había llevado en la oreja todo el rato se había puesto a funcionar de repente, conectándole directamente con Hollywood: sin detener nuestra conversación ni dejar de mirarme a los ojos, había empezado a tratar un asunto de otro actor, en Hollywood.

De manera que me puse a pensar: ¿qué tiene que ver el arte con todo esto? ¿No era toda esa charla sobre el arte otra cosa que una mentira, para dejarme la conciencia tranquila y henchida, llena de mi sueño pseudoartístico, mientras él y yo, juntos, intentábamos imaginarnos a qué conveniente cajón se ajustaba mi perfil, de manera que pudiera ser vendido lo mejor posible como producto de consumo?

Después de esa entrevista tuve serias dudas sobre convertirme en actor. El único lugar en el que había intuido un profundo respeto para con el oficio de actor fue con Grotowski. Si iba a convertirme en actor, claramente necesitaba trabajar con alguien que pudiera enseñarme cómo, fijar el proceso vivo de manera que pudiera ser repetido; alguien cuya ética artística no hubiera sido corrompida por un «negocio» que exigía la necesidad de un producto comercializable de inmediato. Tan sólo en el trabajo con Grotowski había encontrado esa integridad. De manera que decidí trabajar con él, costara lo que costara.

Supe que Grotowski iba a llevar a cabo un taller de dos meses en Italia ese mismo verano y, en primavera, una conferencia en el Hunter College de Nueva York. Decidí asistir a la conferencia para preguntarle en persona si podía participar en el taller que haría en Italia ese verano.

## Grotowski habla en el Hunter College

La primera vez que oí hablar a Grotowski sobre las acciones físicas fue en 1985, en su conferencia en el Hunter College, en la ciudad de Nueva York. Ofreció una ponencia sobre Stanislavski. Entre otras cosas, Grotowski habló de la interpretación de un actor ruso que había visto en un drama de Tolstói, *Los frutos de la iluminación*. El personaje que el actor interpretaba se pasaba hablando prácticamente un acto entero. Se trata de un profesor interesado en los fenómenos parapsicológicos que va de visita a casa de unos amigos e intenta convencer de sus teorías a los presentes. El acto entero gira alrededor del discurso de este profesor al resto de personajes. Grotowski dijo que la probabilidad de que esa obra fuera un aburrimiento era alta y que la tarea del actor era verdaderamente difícil: debía dominar un monólogo inmenso que, todavía peor, era una conferencia. El espectáculo, sin embargo, era de altísimo nivel. ¿Por qué? Gracias al uso que el actor hizo del «método de las acciones físicas».

Grotowski explicó que los únicos accesorios que el actor había utilizado habían sido, por ejemplo, los pequeños objetos cotidianos de un profesor. Al mismo tiempo que hablaba, Grotowski utilizaba los objetos que tenía delante de él encima de la mesa: la pipa, el limpiapiipas, el tabaco, etc., en algunos momentos recordando con su propio cuerpo la interpretación de ese actor, recreando sus acciones delante de nosotros. Sí, continuó Grotowski, ese actor estaba impartiendo una conferencia al resto de los personajes, pero ¿cuál era su «partitura física»? Era *la lucha por la atención, el reconocimiento de los aliados y los adversarios* (a través de la *observación* de sus oyentes), buscando el apoyo de los aliados, dirigiendo sus ataques hacia los que sospechaba que eran adversarios, etc. Esa era la *partitura de una batalla*, no de una conferencia. Grotowski intentó recordar: ¿utilizó sus pequeños objetos quizás? ¿Coger un cigarrillo, encenderlo...? Su ballet con los pequeños objetos pudo haber sido una serie de actividades vacías dijo Grotowski. Pero era el *cómo* y el *porque lo* que las convertía, no en actividades, sino en *acciones físicas*. Pon-gamos por ejemplo, que el personaje toma un cigarrillo. En verdad está despistando, ganando tiempo para pensar en su siguiente argumento. Después bebe del vaso de la mesa, pero de hecho lo hace para inspeccionar a los presentes y así ver quién está de su parte, quién está de acuerdo con él. Quizás se pregunta: «¿Los he convencido o no? Sí, la mayoría están convencidos, ¡excepto ese tipo del sillón!». De manera que retoma su discurso con la intención de «batir» a esa persona, focalizando en ella todo su ataque.

El mismo Grotowski adoptó delante de nosotros las pequeñas acciones físicas del personaje y nosotros nos convertimos en sus compañeros de escena, escuchando: utilizaba las actividades con sus objetos personales (la pipa, el vaso de agua, etc.) y las convertía en acciones físicas dirigidas a nosotros, viendo quién de nosotros estaba de su lado y quién no. ¿Quién era su enemigo? Una activa batalla dirigida a convencernos cobró vida.

El actor ruso de quien nos habló Grotowski, con su partitura de acciones físicas en relación con

sus compañeros, había transformado un larguísimo monólogo en toda una batalla. Años más tarde descubrí que el actor que interpretó el profesor que nos había descrito Grotowski era Vasily Toporkov, el discípulo de Stanislavski, que escribe en profundidad acerca del «método de las acciones físicas» en su libro *Stanislavski in Rehearsal* Grotowski considera este libro el documento (o la descripción) más importante de la manera que tenía Stanislavski de trabajar sobre el «método de las acciones físicas».

En su conferencia en el Hunter College, Grotowski hizo también una demostración de otra acción física que era sencilla y muy complicada al mismo tiempo. «Por ejemplo, tomemos la acción de "recordar" -dijo-. Si alguien está recordando algo, observemos qué le pasa a su cuerpo.» Grotowski intentó recordar algo: la posición de su columna vertebral cambió, se puso más erecto; la cabeza se inclinó hacia abajo; su mano se quedó suspendida en el aire. Dijo que notaba físicamente cómo ese recuerdo se encontraba en algún punto detrás de él; para él, en ese momento, estaba en un lugar preciso a algo más de un metro detrás de su cabeza. Eso parecía muy importante: el recuerdo estaba *localizado con precisión en el espacio*, y casi imperceptiblemente, pero de forma clara, su cuerpo se arqueó hacia ese punto. Realizó todos esos detalles físicos con la intención de rememorar un hecho olvidado y nosotros vimos a alguien a punto de recordar algo.

En esa demostración, ¿cuál era la acción física? La manera con que Grotowski buscaba el recuerdo y *a causa de eso*, su manera de erguir la columna vertebral, el ritmo de su mano colgando en el aire y la firmeza y la duración de su mirada; era su búsqueda interna del recuerdo exacto lo que se proyectaba en el espacio, su cuerpo sintiendo ese recuerdo tras de él e inclinándose sutilmente hacia atrás para encontrarlo. Pudimos leer claramente lo que estaba haciendo, a través de las acciones físicas de su cuerpo, que buscaba como si se estuviera preguntando: «¿Dónde está? ¿Dónde está?».

«Las actividades no son acciones físicas», Grotowski repitió muchas veces. Entonces demostró de manera muy clara la diferencia entre actividades físicas y acciones físicas. Lo hizo con su vaso de agua: se llevó el vaso a la boca y bebió. Una actividad, banal y sin interés, dijo. Después bebió el agua observándonos, retardando su discurso para darse tiempo para pensar y medir a sus contrincantes. La actividad se había convertido en una acción física, «ya. Ahora tenía un ritmo específico, nacido de lo que estaba haciendo. Lo que a su turno nacía de sus circunstancias. Si leía su cuerpo, entendía su intención: «¿Nos tenía a nosotros, sus oponentes, en el lugar que él quería, o no?». Bebe para darse tiempo para ver, juzgar, planear una estrategia precisa y, después, pasa al ataque.

Grotowski siempre recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y ésta debe ser viva y precisa cada vez. ¿Cómo podemos hacer eso? ¿Qué es lo que un actor puede fijar, asegurar? Su línea de acciones físicas. Esta acaba siendo lo que la partitura para un músico. La línea de acciones físicas debe ser elaborada al detalle y memorizada por completo. El actor debe haber



absorbido esta partitura hasta un punto tal que no tenga ninguna necesidad de pensar *qué hacer a continuación*.

Cuando Grotowski terminó de hablar, me acerqué a él. Nuestra conversación fue breve. Le recordé que había trabajado con él durante dos semanas en Irvine el verano anterior y le pedí si podía participar en su taller del verano siguiente en Italia. Pensó durante unos segundos y dijo: «Sí. Tú y M. podéis venir. Nadie más». (M. era otro actor de Yale que también había trabajado con Grotowski esas dos semanas en U. C. Irvine. Más tarde supe que M. se había puesto en contacto con Grotowski por carta para ver si podía volver a trabajar con él ese verano.)

Durante esa conferencia en el Hunter College, oí por primera vez una explicación teórica del «método de las acciones físicas» de Stanislavski. En ese momento pensé: «Lo entiendo. Como método parece bastante simple, lógico. Bien, hasta ríe cosas fáciles, ¿cómo acceder ahora a la revelación interior?». Ese verano en Italia, no obstante, iba a empezara aprender que entender algo sólo con la mente está muy lejos del hecho de ser capaz de *hacer algo*. Saber algo es otra cuestión bien diferente, ligada más a la habilidad de uno para hacer, para poner en práctica. Después de esa conferencia, supuse ingenuamente que mi comprensión mental del «método de las acciones físicas» era suficiente.

## El trabajo en Botinaccio: un ataque contra el diletantismo

Ese verano, justo antes de marcharme a Italia, recuerdo que mi padre se burlaba de mí a costa de mi inminente viaje a Europa. Hacía poco tiempo que había dejado el saxofón, un instrumento que había estudiado seriamente durante siete años, y había empezado a practicar con la flauta japonesa shakuhachi. Cuando metí el instrumento de bambú en la mochila, mi padre me dijo: «¿Así que te vas tocar la flauta por los montes, eh?». En ese momento su comentario me pareció una burla normal de padre a hijo. Sólo un tiempo más tarde podría ver la verdad que se escondía detrás de su guasa: el peligro que él intuía de que yo me convirtiera en un diletante, alguien que va a la deriva de aquí para allá sin confrontarse con la necesidad de un oficio, alguien que se enfrenta a la vida sin responsabilidad. En ese momento, sin embargo, no di importancia al chiste de mi padre. Me parecía que simplemente se encontraba inmerso en las superficialidades de la vida normal, de manera que seguí mi camino sin preocuparme más de esa cuestión. No me esperaba que justamente las características por las que Grotowski me atacaría con dureza durante el trabajo en Botinaccio ese verano fueran el diletantismo y el comportamiento «turístico».

Grotowski daba el taller en una vieja villa en lo alto de una colina en un bosque de la Toscana. Ese corto pero denso periodo de trabajo significó un bofetón necesario, fatal para mi ego. El tema tratado: diletantismo frente a maestría.

El trabajo en las sesiones se centró en la creación de "mystery plays", piezas individuales de corta duración con una estructura repetible, como mini representaciones unipersonales. La presencia de una canción muy antigua tenía una gran importancia en las «mystery plays»; debía ser una canción que recordaras de la infancia, por ejemplo, o que tu madre cantase. Primero, debías recordar la canción: no «Cumpleaños feliz», ni «Kumbaya», ni una canción de la radio, sino una canción antigua; debía tener raíces. Era como si Grotowski intentara habernos redescubrir las conexiones personales que pudiésemos ya tener con la tradición, a través de las canciones que nos habían cantado de niños"

En primer lugar, vimos las «mystery plays» de los asistentes de Grotowski: especialmente la de Du Yee Chang me dejó una fuerte impresión. Sentí como si algo de su alma hubiese quedado al desnudo en esa acción. Fue intenso y le admiré mucho por la manera en que su cuerpo y su voz se habían convertido en uno solo. Aunque no entendí nada de su «mystery play», ya que la canción era en coreano (él era coreano), recibí algo y le creí por completo.

Me propuse llegar yo mismo a ese mismo nivel de intensidad. Para conseguirlo pensé que debía basar mi «mystery play» en un recuerdo muy importante de mis primeros años de vida. Me acordé de una canción que mi madre me cantaba siendo niño, una canción de los esclavos negros de América. Eso era lo más parecido a una canción tradicional a lo que yo podía llegar. Entonces me dispuse a hacer el primer bosquejo de mi «mystery play». Para mi presentación escogí un lugar fuera de la villa, un claro en el bosque, con la esperanza de que aportara buena

atmósfera.

Para construir la «mystery play» recordé un juego de mi infancia en el que mi padre bailaba, conmigo encima de sus pies. Hice algo parecido a un bastón ritual con hojas enganchadas. En mi imaginación, ese bastón representaba a mi padre. Cogería el palo y bailararía con él como si fuera mi padre, simulando que bailaba encima de sus pies. Eso lo haría al mismo tiempo que cantaba la canción diversas veces. Luego clavaría el bastón en un montón de piedras, cosa que representaba para mí el entierro de mi padre. En realidad, mi padre no estaba muerto, pero ese entierro simbólico representaba la separación entre padre e hijo. Yo creía que ese tema tan profundo se vería subrayado por la intensidad de mi ejecución. Así pues, mi estructura estaba completa, y en lo que se refería al resto, vertería mi alma en ello a través de la canción.

Cuando llegó el momento de presentar mi primer esbozo, me puse tremendamente nervioso. No sé si grité la canción, pero todo lo que hice fue confuso; no vi ni oí nada. Tras acabar, y como me sentía agotado, creí que debía haber realizado algo bastante intenso. Entonces, de la boca de Grotowski salieron las fatídicas palabras que se convirtieron en el leitmotiv de las sesiones de trabajo de ese verano: «Por favor, repítelo». La prueba contra el diletantismo.

Por Dios, ¿cómo podía repetir eso ahora? ¿Acaso no veía que acababa de desnudar mi alma? No podía tener la fuerza para volver a hacerlo, era obvio que estaba muy cansado. ¿Cómo podía armarme de las fuerzas necesarias para repetir la «mystery play» con la misma intensidad del principio? Pues bien, lo intenté y me sentí todavía peor. Eliminé una de las repeticiones de la canción para ahorrar fuerzas, e hice todo lo posible para llegar a la misma intensidad del principio. Yo sabía que la impresión que le haría a Grotowski se basaría en mi capacidad para hacer de nuevo exactamente las mismas acciones que había hecho la primera vez. De manera que mientras mi cuerpo jadeaba, intentando recrear la intensidad física del principio, mi mente intentaba recordar con rapidez lo que había hecho la primera vez: mi estructura no era tan precisa, y durante la primera vez, a causa de mi entusiasmo, había añadido algunos elementos nuevos que no había practicado con anterioridad durante los ensayos. En ese momento, mientras repetía la «mystery play» por segunda vez, intenté desesperadamente recordar esos nuevos elementos improvisados, con la intención de ocultar el hecho de que habían sido improvisados.

Acabé exhausto. Mi colega de Vale, M., fue el siguiente y cuando vi su trabajo me sentí muy satisfecho. Lo que le vi hacer era simplemente tonto y sin sentido, no percibía ninguna historia ni ninguna revelación en su trabajo. Era verdad que su «mystery play» era simple y, en ciertos momentos, creíble, pero yo reía interiormente, dándome palmaditas en la espalda, felicitándome por lo profundo que había estado en mi «mystery play», en comparación con mi colega. Finalmente llegó la hora del análisis de Grotowski. Me quedé atónito ante el ataque despiadado que Grotowski hizo a mi trabajo. Ahora me doy cuenta de que malinterpreté tres puntos cruciales.

Primero: lo que yo entendía como la historia de la «mystery play» y lo que entendía el resto de las personas que la presenciaron podían ser dos cosas distintas. Asumí ingenuamente que entenderían lo mismo que yo, que el bastón era mi padre, por ejemplo. Creí que verían la historia de un hijo traumáticamente separado de su padre, una historia compleja, llena de significado para mí. Pero esa historia no les llegó en absoluto. Tan sólo me rieron cantar una canción de manera forzada, «bombear» una experiencia emocional, realizar una danza inarticulada con un bastón, y entonces clavar el bastón en un montón de piedras. Todo esto no podía más que suscitarles la asociación de un sacerdote «mambo-jambo» de baja calidad. La compleja historia de la separación entre padre e hijo nunca les llegó. La primera lección que comprendí de las críticas de Grotowski fue que la historia que les llega a los que miran no es necesariamente la misma que el actor percibe en su imaginación. Y en esa situación, como actor y al mismo tiempo como director, era mi responsabilidad crear *conscientemente* la historia que ellos debían recibir.

Segundo: estaba utilizando «símbolos» de forma errónea. En lugar de llevar a cabo acciones concretas, las representaba de manera simbólica, asumiendo que los que miraban entenderían el símbolo del mismo modo que yo. Por ejemplo, el bastón personificando a mi padre: no había ninguna manera de que pudiesen llegar a entenderlo. Había sustituido las acciones por símbolos. En lugar de reaccionar ante la presencia de mi padre delante de mí con una línea de acciones, recordando fielmente lo que yo hacía cuando bailaba sobre sus pies, reencontrando nuestro comportamiento físico preciso y los detalles del contacto del uno con el otro, yo le había representado simbólicamente con un bastón y había intentado «bombear» mis emociones para transmitir una idea: la separación traumática entre padre e hijo. Había construido mi «mystery play» con símbolos que no eran comprensibles y había «bombeado», luego, de mi interior una «emoción épica» ligada a un acontecimiento pasado.

Tercero: pensé que el público experimentaría la misma, por llamarla así, intensidad que yo sentí durante la ejecución, que ellos también experimentarían esa «emoción épica». No entendía que a menudo me convencía a mí mismo de que había «sentido algo», cuando en realidad todo lo que había sentido era la excitación de los nervios debida al hecho de que estaba «actuando» delante de alguien. En otras palabras, había confundido la agitación de los nervios por emociones verdaderas; había evitado el verdadero trabajo práctico y había intentado «bombear» un estado emocional. En su conferencia de Lieja (1986), Grotowski dijo:

*Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, piensa que se traía de «bombear» un estado emocional de dentro de sí. No es eso. El estado emocional es muy importante, pero no depende de la voluntad. No quiero estar triste: estoy triste- Quiero amar a esa*

*persona: odio a esa persona, porque las emociones no dependen de la voluntad. De manera que quien intenta condicionar las acciones a través de los estados emocionales crea confusión.*

A menudo, Grotowski nos hacía dos preguntas cuando analizaba el trabajo de alguien. La primera: ¿qué habéis comprendido? Entonces, las personas que habían presenciado el trabajo decían lo que habían comprendido. Luego, a la persona que había hecho la «mystery play» se le pedía que contara la historia real que había intentado relatar. De esa manera podíamos ver hasta qué punto el actor había tenido éxito al explicar su historia. La segunda pregunta: ¿os lo habéis creído? A veces, una «mystery play» podía funcionar cuando, a pesar del hecho de que no la entendiéramos, habíamos creído lo que había hecho el actor, y en consecuencia su trabajo nos había hecho sentir algo o habíamos recibido algo de él. Alguien decía: «No lo he entendido, pero me lo he creído», y entonces se podía decir que la «mystery play» iba por el buen camino.

En el análisis del primer esbozo de mi «mystery play» no sólo Grotowski me atacó, sino también las otras personas participantes en el taller. Resultó que ni la habían entendido ni se la habían creído. Me quedé absolutamente atónito, creía que verdaderamente había revelado algo. No veía que, de hecho, estaba intentando alcanzar las estrellas sin escalera. Había sido muy mimado y me sentía convencido de mi talento. En esa época no aceptaba el trabajo duro y el sacrificio necesarios para llegar a verdaderos resultados; creía que la excelencia debía llegar por sí sola.

Me quedé todavía más perplejo cuando todos, incluido Grotowski, alabaron el trabajo de mi amigo M. Según mi percepción, M. no había revelado nada profundo. Sin embargo, todos afirmaban que le habían creído. Ese parecía ser para él el criterio para tener material *en el que podía empezara trabajar*. La «mystery play» de M. había sido un ejercicio simple y creíble, una base posible en la que podía empezar el trabajo de construcción. Eso no podía comprenderlo todavía: «¿Construcción?».

Grotowski me envió al punto de partida para que pusiera en claro mi «mystery play». Debía definir la situación: ¿Que estoy intentando hacer? ¿Hay conmigo un compañero invisible? ¿Dónde se sitúa ese compañero en el espacio? ¿Qué era exactamente lo que había hecho con él? Todas ellas, preguntas simples y prácticas. Grotowski insistía en que resolviera esos pequeños problemas esenciales, pero yo no estaba satisfecho todavía. Yo creía que mi “mystery play” no había funcionado (no por falta de detalles, de detalles veraces) porque no había encontrado todavía la historia honda y profunda, el justo recuerdo que revelar.

Después del análisis, en un primer momento intenté seguir el consejo de Grotowski, trabajar de un modo preciso y detallado, como me había explicado. No me gustaba demasiado, sentía que eso ahogaba mi creatividad. Así pues, habiendo decidido que la historia misma debía ser

cuestionada, busqué en mi memoria y encontré lo que yo consideraba un momento de mi vida más verdadero. Cambié el tema de mi «mystery play». Con eso rompí una regla que después fue siempre utilizada en mi trabajo futuro con Grotowski: al estructurar una pieza tienes derecho a desechar algo sólo si ya has encontrado *en concreto* algo mejor.

El nuevo tema que intenté plasmar en mi «mystery play» era un recuerdo de infancia en el que yo estaba dentro de mi parque de juegos. Quería que mi madre me sacara del parque. Decidí que me arrodillaría en el suelo, asumiendo que ese arrodillamiento indicaría mi situación a los que miraran. No creí necesario recuperar mi comportamiento físico con exactitud: en cualquier caso, si me arrodillaba debían ser capaces de comprender que yo me encontraba dentro de un parque de juegos y que era muy pequeño. Trabajé entonces en todos los detalles penosos. Intenté imaginarme por dónde entró mi madre en la habitación, definí el espacio escogiendo un lugar para la puerta. Entonces, ¿por qué entró en la habitación? Intentaba responder preguntas precisas. Ella entra. La sigo con la mirada por toda la habitación, intentando llamar su atención. Se acerca. Con un impulso hacia ella le pido que me coja en brazos. Con ese impulso empezaba a cantar mi canción de esclavos. A mitad de la canción ya la había convencido para que me cogiera en brazos, de manera que empezaba a levantarme de las rodillas. Con ese «levantarme de mis rodillas» asumí que los que miraran la pieza entenderían que estaba siendo cogido en brazos por mi madre. No pensaba que la historia pudiera ser más clara.

Durante unos días trabajé en esa estructura, pero después me harté, me impacienté. Todo ese trabajo tan detallado me parecía estúpido: era evidente que el tema no tenía ningún valor. Al principio, cuando había improvisado la línea de las acciones, había experimentado toda clase de sensaciones genuinas, pero en ese momento, al repetirlas, se habían vuelto áridas, parecían haber muerto. Estaba convencido de que ese nuevo tema tampoco debía ser aún el apropiado, al no ser suficientemente poderoso para captar mi interés.

Me sentía tan aburrido al trabajar en esos detalles... Cada vez que me ponía a ensayar me entraba sueño, una ola de cansancio se me echaba encima. Me deprimí. «Este aburrimiento - pensaba-, debe venir del hecho de que mi historia no es interesante.» No me daba cuenta de que simplemente estaba sucumbiendo a la primera ola descendiente que me empujaba a salir del camino, que me impedía cumplir mi tarea.

También me convencí a mí mismo de que el problema radicaba en la canción. ¿Cómo se podía esperar de mí una canción tradicional? Mi familia no era religiosa, y en eso éramos muy americanos. No tenía ninguna tradición, ¡por supuesto que no sabía buenas canciones antiguas! ¿Cómo podía crear una «mystery play» llena de significado sin una canción verdadera? Sentía celos de los participantes europeos que conocían tantas canciones preciosas: si cantaban esas canciones simplemente, a menudo algo mágico tenía lugar.

Con esa lógica decidí que la única manera de proceder era componer mi propia canción. Debía tan sólo asumir la responsabilidad de crear mi propia «canción tradicional». Recordé la primera melodía que compuse en un piano cuando era niño y, utilizándola como base, creé una

canción, entrelazándola con la forma melódica con que mi madre me solía llamar de lejos. De esa maneja compuse mi canción de forma que se conectara con mis primeros años de vida.

Esta vez mi «mystery play» duró alrededor de un cuarto de hora, aunque se nos había pedido claramente que no fuera más largo de dos o tres minutos. Empezaba cantando, acurrucado en un rincón. Luego me precipitaba al centro del espacio y ejecutaba una danza intensa durante un largo rato. En un determinado momento bailaba de manera más suave con la camisa abierta, recordando con mi cuerpo el modo en que mi madre solía bailar por nuestra casa enfundada en una camisa larga, cantando suavemente: «Soy un pajarillo desnudo, soy un pajarillo desnudo». Cuando llegó el momento de presentar la «mystery play» ante Grotowski y el resto, me sentía electrizado. Estaba seguro de que mi canción resolvería el problema y sería una revelación para todos; probablemente ni siquiera llegarían a descubrir que no se trataba de una verdadera canción tradicional. ¿Qué enfoque podía ser más adecuado para mí, un americano, un niño sin tradición?

Hice mi «mystery play». Siguió un gran silencio mientras iba a sentarme. En ese silencio reconocí mi éxito. A continuación se oyó un sonido extraño, mi amigo M. estaba llorando. Empezó suavemente y gradualmente su llanto se convirtió en sollozo. Le caían verdaderamente las lágrimas de los ojos. Incluso llegó a desplomarse, recostando la cabeza sobre el regazo de la chica que tenía al lado. Estaba llorando de verdad. «Dios mío -pensé-, mi "mystery play" debe de haber sido realmente buena. M. está incluso llorando.» Me sentía en el cielo: una de las personas que había estado mirando había tenido una verdadera experiencia catártica.

Entonces de repente, M. dejó de llorar y se levanto. Su llanto había sido el comienzo sorpresa de su nueva «mystery play»; no tenía nada que ver en absoluto con mi trabajo, era parte del suyo. Me quedé destrozado. Me había equivocado por completo. Miré frenéticamente las caras de los demás a mi alrededor para ver si podía reconocer mi éxito en sus ojos, pero todos estaban ya absortos observando el trabajo de M.

Bajamos a la cocina para una pausa y por aquel entonces me había convencido de nuevo a mí mismo de mi triunfo. Mientras preparaba mi tentempié me sentía radiante de autosatisfacción. Y entonces he aquí que llega Grotowski. Camina hacia mí, sonriendo: «Oh, debo de haberlo hecho bien -pienso- ¿Se está acercando... a mí? Sí. Ahí viene». Y con una gran sonrisa, me dijo: «¡Ha sido horrible! ¡Ha sido increíblemente horrible! No creo haber visto nunca nada tan malo», y se fue. Mientras hablaba no había dejado de sonreír en ningún momento, casi al borde de la risa. Me quedé hecho trizas. Mi ego no había recibido nunca un golpe semejante. No lo podía entender. Sucumbí a un desánimo total.

Más tarde, en su análisis, Grotowski dijo que las canciones *no deben ser improvisadas*. Creo que se me acusó de ser completamente falso en mi «mystery play», nada era creíble ni comprensible. Dijo que en lo que había hecho no había nada de valor, a excepción de dos pequeños momentos: el primero era en el rincón, cuando empezaba a cantar muy suavemente, pero en cuanto había aumentado el volumen, había perdido su valor; el segundo fue cuando,

con la camisa abierta, recordaba con mi cuerpo la manera de bailar de mi madre. Dijo que si él estuviera trabajando en esa «mystery play», lo desecharía todo excepto esos dos pequeños momentos y los exploraría para ver qué contenían.

Me atacó por ser un «turista». En la terminología de Grotowski, un «turista» es alguien que viaja por el mundo sin raíces, una persona que ya de un sitio a otro de manera superficial. Un artista también puede trabajar «turísticamente»: adicto al escalofrío de las primeras improvisaciones, no tiene la paciencia para trabajar en la estructura. Se aburre cuando sus nervios no escuecen, y lo descarta todo para buscar una nueva proposición que vuelva a excitar sus nervios. Esta clase de artista pasa de un primer esbozo a otro primer esbozo sin jamás cavar en profundidad, sin explorar ni un solo terreno por completo. El arte verdadero, dijo Grotowski, es como una plomada que no se mueve de un lado a otro. Al empezar a trabajar en una «mystery play» lo difícil es encontrar la canción justa, y luego la historia justa que va con la canción. Pero una vez encontradas harán falta muchos, muchos esbozos y trabajo duro, paciente para llegar a una estructura de cierta calidad. Grotowski señaló que el proceso no es algo fácil y que los frutos tan sólo, y quizás, aparecen al final de un largo camino. Al no haber desarrollado el primer esbozo de mi «mystery play», yo había trabajado «turísticamente». No había clarificado mi primera propuesta. Me impacienté al enfrentarme al trabajo técnico y, como no lo encontraba inmediatamente gratificante, cambié de tema e incluso llegué a improvisar una canción para tenerla sensación de «novedad», justificando mi «turismo» con una supuesta falta de tradición. Grotowski me indicó los dos fragmentos en los que creía que debía concentrarme y me mandó de nuevo a trabajar.

Acostumbrado en mi vida al éxito inmediato, no podía entender mi dificultad actual. Normalmente no tenía que trabajar tanto; la creatividad solía manifestarse de manera natural, sin grandes esfuerzos. Pero ahora el trabajo me parecía inmenso y duro. Empecé a ponerme paranoico, pensando que no le caía nada bien a Grotowski.

Llegados a este punto me gustaría apartarme del curso de mis recuerdos para hacer una observación sobre las críticas de Grotowski. Cuando empecé a trabajar con Grotowski, pensaba que sus asistentes eran intocables, que no podían hacer nada mal. Ése no era el caso en absoluto. En realidad, exigía más de sus asistentes que de nosotros, los participantes. Los colocaba en una situación de desafío aún mayor. Cuanto más estrechamente trabajabas con Grotowski, más esperaba él de ti, más tenías que luchar para mantener el nivel que ya habías alcanzado y avanzar hacia nuevos descubrimientos. Muchas veces criticaba despiadadamente el trabajo de sus asistentes si habían conducido un fragmento del trabajo mecánicamente, reemplazando el proceso verdadero por una forma vacía. Ponía a prueba a todos los que le rodeaban, exigiéndoles su nivel personal más alto. Grotowski no me atacaba sólo a mí, atacaba donde fuera que percibiera un descenso de la calidad. Pero en ese momento, me tomé personalmente todos sus ataques. Pensaba que debía de sentir una severa antipatía hacia mí. Volví a mi «mystery play» y me las apañé de nuevo para convencerme de que todavía no había



encontrado el tema idóneo. Y volví a cambiar de tema. Esta vez escogí el tema de mi abuela ciega. Basé mi nueva «mystery play» en sus visitas a la iglesia para rezar por el doctor que la había dejado ciega al recetarle una medicación errónea. Cuando empecé a explorar con mi cuerpo la corporalidad de mi abuela, empecé a sentir su presencia y me dejé llevar por ese sentí miento que tanto le gusta al -turista-: el escalofrío de la primera improvisación. Por aquel entonces ya había oído lo suficiente a Grotowski como para saber que debía trabajar en los detalles precisos, de modo que me puse a construir la iglesia en la sala de trabajo, a conocer el emplazamiento de todos los objetos imaginarios. Recordé entonces su cuerpo con el mío, cómo caminaba y cómo, siendo ciega, avanzaría a tientas hacia el altar. Pero una voz empezó a hablar dentro de mí, me decía que me estaba volviendo a comportar como un «turista», yéndome de lado. La mayor parte de los otros participantes en el taller ya estaban en el tercer día de elaboración de la misma «mystery play» y yo todavía estaba explorando los esbozos iniciales. De su trabajo, pude ver que lo que Grotowski había dicho sobre la construcción era cierto. Al principio, muchas «mystery plays» parecían simples y aburridas, pero a la tercera o cuarta elaboración percibía ya en ellas una calidad sorprendente e inesperada: las composiciones se habían vuelto más interesantes a medida que los actores habían trabajado en profundidad en un tema. Empecé a tener miedo de la siguiente demostración, previendo que aparecería como un completo «turista», sin paciencia ni técnica, alguien que deambula por el mundo como un vagabundo, sin ningún objetivo, evitando continuamente cualquier responsabilidad verdadera.

Cada vez estaba más deprimido. Mi amigo M., dándose cuenta de mi estado, llegó incluso a darme unas vitaminas especiales, con la esperanza de que me darían algo de fuerza. Entonces, un día, en la cocina, Grotowski me dio un pastelito, sin que pareciera haber ninguna razón especial para ello. Me puse muy contento. El solo el hecho de que me hubiera dado un pedacito de pastel que había traído de Florencia me hizo tremendamente feliz. Había sido un regalo completamente inesperado. «Después de todo, no me odia» pensé.

Y bien, en su siguiente análisis supe por que me había dado el pastel. Me dijo que me encontraba en una situación muy difícil. Había estado yendo por la vida pasando de una explosión a otra y si seguía viviendo de esa manera pronto me quedaría sin fuego interior, sólo con cenizas. Me dijo «Todavía tienes un pequeño fuego, muy pequeño, pero está a punto de extinguirse por completo. Tus posibilidades de triunfaren el teatro comercial son muy pocas. No encajaras fácilmente en ninguna categoría, y cuando tienes la cara relajada, tus rasgos faciales, con el labio superior más delgado que el inferior, dan la impresión de que estás haciendo pucheros. Por esa razón -siguió diciendo-, probablemente no te contratarán para el cine, aunque nadie te dirá que esa es la razón, o ni siquiera lo sabrán ver ellos mismos. Tu camino será muy difícil, y no hay casi ninguna esperanza».

Mi única oportunidad, dijo, se encontraba en llevar a cabo un trabajo increíblemente largo, que sería como entrar en un túnel oscuro sin saber jamás si habría luz al final. Entonces y sólo entonces tendría la oportunidad de descubrir algo. Y ese descubrimiento dependía del hecho

de que debía ponerme a trabajar, ahora, como si fuera un viejo campesino, como un viejo campesino de los tiempos de antes de la llegada de las máquinas. Debía llevar a cabo todas mis pequeñas tareas honestamente, sin tener prisa, una detrás de la otra. Cuando vemos trabajar a un campesino viejo, decía Grotowski, podemos pensar que es lento. Una persona más joven trabaja a su lado, y pensamos que ese joven, con su ritmo rápido y marcado, acabará más rápido la faena. El joven se apresura, pero al final del día vemos que el campesino viejo ha hecho mucho más, trabajando poco a poco, continuamente, una tarea tras otra. Gracias a su continuidad no derrocha nada. El campesino viejo sabe por experiencia que trabajar continuamente con un ritmo constante quema menos energías que parar y volver a empezar, parar y volver a empezar. Debía encontrar ese ritmo de trabajo, en el que cada movimiento economiza y no se desperdicia nada. Me dijo que me había dado el pastelito el otro día para ver mi reacción facial. Mi rostro había perdido toda su expresividad, dijo. O bien era inexpresivo o lucía una amplia sonrisa, no había puntos intermedios, ni sombras ni colores. Debía luchar contra ese problema reteniendo las reacciones extremas para reencontrar mis diferentes expresiones naturales. Después de que me hubo dicho todo eso me sentí completamente derrumbado. Había hablado con tanta autoridad. Creo que subí arriba a llorar. Fue como si hubiera pronunciado una sentencia de muerte. Percibí la verdad en todo lo que dijo. Mi ego estaba aplastado, mis ilusiones, hechas añicos.

Poco después de ese análisis, uno de los asistentes me dijo que personalmente creía que yo debía ir a Irvine a trabajar con Grotowski durante un año; y que si a mí me parecía bien, él me propondría a Grotowski como candidato. Eso me sorprendió enormemente. Le dije que durante el trabajo de ese verano no lo estaba haciendo bien, y le pregunté qué era lo que le hacía pensar que yo debía ir a Irvine. Me dijo: «Grotowski es severo contigo sólo porque ve algo en ti. Si no riera en ti alguna posibilidad, no sería tan duro». Le dije que no estaba seguro de ser la persona adecuada para ese trabajo. Me respondió que tan sólo podría saberlo realmente si hacía ese trabajo durante un año; sólo entonces podría ver si estaba recibiendo algo, si era la persona adecuada para ese trabajo y si el trabajo era adecuado para mí.

El taller de ese verano estaba programado para dos meses, pero mi ego se sentía tan derrotado que no pude quedarme. Me fui después del primer mes. No mostré la última versión de la «mystery play» sobre mi abuela. Sabía que había sido un mero «turista», yendo de un lado para otro de nuevo para satisfacer la excitación inmediata de la primera improvisación. No podía exponerme por tercera vez a quedar como un «turista».

Justo antes de dejar Italia, fui a una conferencia pública que Grotowski dio en Florencia (1985), en la que atacó severamente el turismo y el diletantismo en los artistas. Sabía que se estaba refiriendo directamente a los problemas que había encontrado en mí, así como en otros participantes con quien había trabajado ese verano en Botinaccio.

Uno de los tests en este 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 también paralelamente aún una tercera versión. Lo que significa que uno se detiene siempre en el primer nivel, se puede decir superficial, 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 como quien 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». [...] No tiene nada que ver con la construcción de las catedrales, que tienen siempre una piedra angular. Es la plomada lo que determina exactamente su valor. Pero con *un* etnodrama individual es una cosa difícil de realizar, porque van ustedes a pasar por periodos de crisis. La primera propuesta: funciona. Luego hay que eliminar aquello que no es necesario y reconstruirla de manera más compacta. Pasa por fases de trabajo «sin vida». Es como una especie de crisis, de aburrimiento. Hay que resolver muchos problemas técnicos: por ejemplo, el montaje, como en las películas. Puesto que deben reconstruir y re memorizar la primera propuesta (la línea de las pequeñas acciones físicas) pero eliminando todas las acciones que no son absolutamente necesarias. Tienen que hacer cortes, y después saber unir los diferentes fragmentos. Por ejemplo, puede aplicar el siguiente principio: línea de las acciones físicas -stop- eliminación de un fragmento -stop- línea de las 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- acción física. ¿Pero que hacer del corte del agujero? En el primer stop digamos que estén, por ejemplo de pie los brazos levantados, y en el segundo stop, sentados, 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 tiempo realizarlo. También se tiene 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 al stop al principio de un nuevo fragmento de acción: éste, todavía inmóvil, tiene que estar ya en el cuerpo, si no, no funciona. Luego tienen el problema del acoplamiento entre el «audio» y el «visual». Si en el momento del corte hay una canción, ¿la canción debe ser cortada o no? Hay 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: por lo tanto, la canción no debe detenerse, sino modelar las acciones físicas. Pero lo más frecuente es que lo contrario sea válido: las acciones físicas son el río y modelan la manera de cantar. Hay saber lo que se elige. Y todo este

ejemplo a propósito del montaje sólo concierne a 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 stop. Como dije antes, este tipo de trabajo pasa por momentos de crisis. Llegan a elementos cada vez más compactos. Des pues tienen que absorber todo esto completamente con su cuerpo y reencontrar las reacciones orgánicas. Luego tienen que volver atrás, hacia *la semilla* de la primera propuesta y encontrar lo que, desde el punto de vista de esta motivación primera, exige una nueva reestructuración de la totalidad. Entonces, el trabajo no se desarrolla "al lado, al lado"... sino como con la plomada 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.

*Ustedes tienen que confrontarse con todos los problemas clásicos de las «performing arts». Por ejemplo: ¿pero quien es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Pero si estás descubriendo en ti a tu abuela, a través de 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. Se dice: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntarte dónde empezó esa canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba de los animales. Y para calentarse en este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. No era todavía la canción, era la encantación. Una encantación primaria que alguien repitió. Observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Acaso estas palabras ya han desaparecido? Quizás 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, por lo que 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 tuviste 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 era vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: «Tu es le*

*fils de quelqu'un» (Tú eres hijo de alguien). No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Había 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 reencuentran eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.*

Dejé el taller de Grotowski con la excusa de que mi amigo y yo queríamos ir a ver el *Mahabharata* de Peter Brook en Avión. Ni tan siquiera teníamos entradas. Incluso mi marcha era turismo, me fui con la esperanza de encontrar un lugar más cómodo en el que trabajar, un lugar que tolerase mi adicción a la supuesta espontaneidad.

Partípe en algunos talleres con Rena Mirecka, una notable actriz del Teatro Laboratorio; allí, mi "turismo» no creó problemas. Me atrajo ese trabajo con Rena sobre las improvisaciones. Me llenaba de vida. Pero después de esos talleres empecé a sentir que si el trabajo con Grotowski había sido una pesadilla paterna, quizás corría el peligro de que mi trabajo con Rena se convirtiera para mí en un ensueño maternal. Empecé a pensar que, para mi desarrollo a largo plazo, someterme a la pesadilla paterna me sería más útil. Veía la necesidad de comprometerme en algo, pero todavía no estaba convencido de que el trabajo con Grotowski fuera lo más idóneo. Viajé hasta Dinamarca, donde presencié el ira-bajo del Odin Teatret y me impactó la composición de sus espectáculos y la precisión de sus actores. Me impresionó enormemente y me pregunté si no había encontrado mi lugar. Entonces, en el Odin vi por primera vez todas las grabaciones de los espectáculos antiguos de Grotowski. Me sentí completamente fulminado. Eran tan profundos y verdaderos. En las cintas del trabajo de Grotowski fui testigo de una profundidad de expresión individual alucinante, y esa corriente de vida funcionaba milagrosamente dentro de una estructura muy definida. Grotowski, de algún modo, trabajaba allí donde la exactitud y la vida humana convergían en un nivel inexplicablemente alto. Debía de haber llegado a ese nivel con sus actores exigiéndoles el mismo rigor que a nosotros nos había exigido en Botinaccio, y más aún.

En ese momento decidí ver si Grotowski me aceptaría para trabajar con él durante un año en California, tal como me había sugerido su asistente. Mi ego, sin embargo, estaba indeciso todavía. Debía razonar con mi ego, diciéndole que de hecho yo no tenía ninguna disciplina personal, y si quería conseguir algo en mi vida, esa disciplina personal me sería necesaria. Incluso si no llegaba a aprender nada más de Grotowski, iba sin duda a aprender eso.

Llamé al asistente de Grotowski, y la respuesta que Grotowski me dio a conocer fue que podía ir a trabajar con ellos a California, a condición de que aceptara quedarme allí durante un año. Acepté.

## Un año con Grotowski en el Objectivé Drama

Fui a trabajar con Grotowski sin entender realmente las razones de mi partida. Enfrentado a mi ego encontraba dificultades a la hora de justificar el viaje: Grotowski había sido muy severo conmigo en Italia. Supongo que me empujaban diversas fuerzas. Necesitaba disciplina personal. Grotowski tenía razón: a través de la pereza y la impaciencia tan sólo conseguía salirme del camino de mi trabajo. Siempre pensé, sin embargo, que eso era consecuencia del hecho de que no había encontrado todavía la razón idónea para actuar. Todavía hoy pienso que hay algo de verdad en esa afirmación. Me tomé el aprendizaje de saxofón muy seriamente hasta un momento determinado y entonces dejé de trabajar en él. No tenía los incentivos suficientes para superar los obstáculos que suponía llegar a un nivel de dominio total del instrumento porque algo dentro de mí me decía que ése no era mi lugar. Desde aquel momento en adelante contaba sólo con mi energía juvenil para seguir tocando en sesiones de jazz en las que improvisaba. Pero eso funcionaba cada vez menos. Cuantos más años cumplía, más grandes eran las exigencias de calidad en el oficio.

Grotowski abordó ese tema muchas veces al hablar sobre la cuestión del «turismo». Decía Grotowski que cuando eres joven la gente te deja hacer sin que tengas una técnica verdadera porque tu energía es fresca y encantadora. En ese punto, Grotowski siempre ponía el ejemplo de la expresión de Zeami: la «flor de la juventud». Pero pobre de ti si pasas la «flor de la juventud» sin haber desarrollado la «flor del oficio», la flor de la maestría. Es como el cuento del zapatero, decía Grotowski. Cuando el zapatero es joven, la gente lo ve trabajar y exclama: «¡Qué zapatero tan encantador, cuánta vitalidad!». Unos pocos años más tarde, sin embargo, empiezan a exigir: «Pero... ¿y los zapatos? ¿Qué pasa con la calidad de los zapatos?».

Ése era claramente mi caso. En la «flor de mi juventud» había gozado de algo parecido a una llama y eso era lo que me empujaba cuando mi oficio todavía estaba sin desarrollar. Cuando trabajé por primera vez en California con Grotowski, justo después de salir de la universidad, yo estaba todavía en la «flor de la juventud», cabalgando a lomos de su encanto. Un año después, en Italia, Grotowski empezó a exigir que le demostrara la calidad de mis "zapatos", pero no había nada de eso. No había desarrollado ninguna capacidad.

Ahora sé que aquel verano en Botinaccio, Grotowski se estaba preguntando: «¿En este año que Thomas ha estado alejado de mí, ha ganado o ha perdido?». Veía que había perdido casi por completo la «flor de la juventud» y que no había ganado nada en el nivel de la «flor del oficio». Grotowski me vio en un momento crucial en el que tanto podía construir como destruir mi vida artística. Estoy profundamente en deuda con él por la severidad con que me trató aquel verano, sus duras críticas fueron exactamente lo que necesitaba. Sin un golpe de ese tipo, habría seguido comportándome como alguien en la «flor de la juventud», cuando esa flor ya se había marchitado, y con el paso del tiempo, cada vez habría tenido menos fuerza para crear algo; y finalmente, enamorado de mi extinta juventud, me habría pasado la vida intentando

recuperarla inútilmente, sin llegar nunca a la maestría de nada. Me habría convertido en un completo diletante.

Cuando Grotowski hablaba de la «flor de la juventud», a menudo subrayaba que ése era un periodo que no se debía malgastar. Debido a su naturaleza no dura demasiado tiempo, para algunas personas algo más que para otras, pero cuando se va, se desvanece muy rápidamente. La flor puede desaparecer de un día para el otro. En la vía de desarrollo tradicional ya se debería dominar la «flor del oficio», cuando la «flor de la juventud» muere. En consecuencia, la «flor de la juventud» no se debe malgastar yendo de arrebatos en arrebatos, tal como estaba haciendo yo, sino que se debe utilizar conscientemente esa fuerza y esa vitalidad para así construir la «flor del oficio».

Durante el año que trabajé como actor en Nueva York (en ese breve año) había empezado a envejecer. En ese momento no lo podía ver. La primera vez que fui a California para trabajar con Grotowski acababa de salir del sistema universitario, y aunque ese sistema tiene muchos puntos discutibles, me había estructurado la vida, manteniéndome activo y bajo presión, haciendo subir mi nivel energético. En el año que pasé en Nueva York no tuve esa estructura rigurosa. En el espacio de ese año crucial, mi cuerpo y mi mente acabaron inmersos en una fuerte inercia; no había ninguna estructura que me mantuviese en estado de alerta. Mis trabajos en el teatro no exigían demasiado de mí, mis horarios no sobrepasaban las ocho horas de trabajo diario y la mayor parte del tiempo lo malgastaba esperando y en estado pasivo. Por culpa de esa pasividad había envejecido de manera drástica: de un año para el otro me había convertido en una persona diferente, de calidad menor, y sin tan siquiera saberlo. La conmoción que me causó Grotowski en Botinaccio fue como la de una última señal, una señal de aviso que podía aceptar o ignorar. Había muchas cosas en juego ese verano, cosas que condicionarían el camino de mi vida futura.

Aun así, algo suficientemente vivo dentro de mí me avisaba de mi falta de disciplina para abrirme paso hacia un nivel más alto en el oficio. Era perezoso y la única persona que yo sabía que, sin duda alguna, me marcaría las exigencias necesarias para romper con esa pereza era Grotowski. En el corto periodo que había trabajado con él había visto que exigía un compromiso total de sus colegas. Nuestros horarios diarios no tenían límites (a veces se llegaba a trabajar hasta quince horas o más) y a menudo el trabajo era físicamente agotador.

Cuando mi ego herido tomaba la palabra, cosa que sucedía muy a menudo, no aceptaba completamente el trabajo con Grotowski: se encontraba con dificultades a la hora de tolerar a ese hombre que había sido tan duro con él. Pero había algo más profundo en mí que quería de veras que mi trabajo con Grotowski fuera por buen camino. Y me trasladé a California.

El Objective Drama Program no tenía fondos para pagarnos. De manera que, al llegar a California casi sin dinero, encontré un trabajo de cajero en un supermercado local para pagar el piso y los gastos. Trabajaba allí cinco horas al día; entonces volvía a casa para echarme una siesta rápida antes de que el coche del Program de Grotowski me recogiera para llevarme hasta

Irvine, donde trabajábamos hasta muy tarde, normalmente desde las seis de la tarde hasta las dos de la madrugada. El horario era duro y yo estaba agotado casi continuamente. A pesar de todo, eso no me desalentaba. Lo encontraba estimulante, después del año que había pasado en Nueva York, donde el trabajo había sido inconsistente. Por culpa de ese apretado horario se manifestaron algunos cambios importantes en mi sueño: siempre que llegaba a casa, en el momento en que mi cabeza reposaba sobre la almohada me quedaba dormido instantáneamente.

Durante aquel año, el trabajo con Grotowski se centró en lo que más tarde se acabaría denominando la «Main Action» (Acción principal). Completar esa «Main Action» nos llevó un año entero y, mientras trabajábamos, su formación gradual me parecía inexplicable; en aquel momento me parecía como si todo se moldeara y se modificara como en un sueño. Éramos nueve en el «performance team» [equipo de actuación] del Objective Drama Program. El término «performance team» me parecía algo extraño para describirnos porque, por lo que yo sabía, no íbamos a presentar actuaciones. El nombre, sin embargo, resultó eficaz en un sentido: silenció mi ego, que en verdad todavía deseaba actuar ante un público, y tenía reticencias a la hora de aceptar un trabajo de pura investigación teatral. El nombre «performance team» tranquilizó a mi ego y lo dejó soñando que quizás algún día llegara a haber un espectáculo.

Además de otros elementos de trabajo, el «performance team» empezó a realizar un entrenamiento, principalmente físico y acrobático, basado en ejercicios que uno de los miembros del «equipo» había aprendido en Polonia en el Teatro Laboratorio. Esos ejercicios parecían diseñados para que nuestro grupo desarrollara unas buenas condiciones físicas, algo de lo que carecían algunos de los participantes, incluido yo.

Años más tarde, Grotowski me confesó que todo el trabajo relacionado con la creación de la «Main Action» había sido una trampa para cazarme. Grotowski estaba buscando a alguien a quien intentar instruir y con quien trabajar directamente. Todavía no estaba seguro de en quién concentrar sus esfuerzos y utilizó ese año y esa «Acción» como una trampa para encontrar al candidato adecuado. Por supuesto, en ese momento ninguno de nosotros lo sabía. O por lo menos yo no me di cuenta de ello.

Cada día hacíamos «Motions» [Movimientos], un ejercicio muy exigente que provenía del Teatro de Las Fuentes (en el último periodo del Teatro Laboratorio). Por aquel entonces y después, «Motions» fue transformado y reelaborado gradualmente. La estructura de «Motions» fue filtrada entre 1979 y 1987. Después de 1987 la estructuración se finalizó, basándose en detalles minúsculos. Aprendí la estructura inicial de «Motions» en el taller de dos semanas al que asistí en el Objective Drama Program en 1984. A partir de entonces, «Motions» se ha convertido en un elemento estable de nuestro trabajo.

Al tiempo que nuestra habilidad para realizar "Motions" crecía, poco a poco el ejercicio debía ser cada vez más preciso. «Motions» es en parte un ejercicio para la «circulación de la atención», de manera que cuando, con el paso de los años, ciertos elementos se volvían de fácil



ejecución, se tenía que añadir un nuevo nivel de precisión para hacer que el ejercicio se convirtiera de nuevo en un reto. Efectivamente, «Motions» era, y todavía es, un trabajo en curso. Se puede llevar a cabo a muchos niveles diferentes. A continuación describo el trabajo en «Motions» así como algunos de los posibles errores relacionados con su práctica.

«Motions» es una serie de estiramientos/posiciones del cuerpo. Su estructura es bastante simple, y en su *primer nivel superficial* se puede enseñar de forma muy rápida. En un breve taller de trabajo de cuatro días, por ejemplo, un participante puede aprender este *primer nivel superficial* y acabar las sesiones creyendo erróneamente que de veras ha aprendido a realizar «Motions». Esta persona puede llegar a creer que sabe cómo llevar a cabo algo práctico y simple, y luego asumir que el siguiente paso es ponerse a dar clases sobre «Motions». Un tiempo más tarde, cuando estuvimos llevando a cabo selecciones en Italia, incluso después de informar a los candidatos sobre ese posible malentendido, algunos acabaron impartiendo poco después sus propios talleres para «enseñar» «Motions», cuando en realidad sólo habían trabajado con nosotros una semana o incluso menos. Entre esos participantes, algunos enseñaron «Motions» en escuelas de teatro y otros incluyeron la estructura entera o fragmentos de ella en espectáculos de teatro. De esa manera, la esencia del ejercicio queda destruida, y se propagan numerosos errores.

«Motions» es un ejercicio engañoso. Superficialmente parece muy sencillo pero no lo es. Para abordar verdaderamente cualquiera de sus componentes, por ejemplo la «posición primaria», cada uno de los que practicamos «Motions» hemos invertido años de trabajo sistemático.

La «posición primaria» es el punto de partida de «Motions». Es una posición de alerta a partir de la cual el cuerpo se puede mover inmediatamente en cualquier dirección. Cuando aprendí por primera vez «Motions» en Irvine, se me dijo que a partir de la «posición primaria» me debía poder defender de cualquier ataque. Un asistente de Grotowski me llevó hasta el borde del desierto para enseñarme «Motions», y lo primero que me mostró fue esa «posición primaria». Cuando le vi adoptar esa postura, pensé que parecía como un pequeño cohete a punto de despegar, o un caza en pleno vuelo, atravesando el cielo.

En su texto «Tu es le fils de quelqu'un», Grotowski habla de las raíces de la «posición primaria»:

*Por qué un cazador africano del Kalahari, un cazador francés de Saintonge, un cazador bengalí o un cazador huichol de México adoptan todos, mientras cazan, una cierta posición del cuerpo en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco flexionadas, posición sostenida en la base del cuerpo por el complejo sacropélvico? ¿Y por qué esta posición solamente puede generar un solo tipo de movimiento rítmico? ¿Y cuál es la utilidad de esta 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 despla-*

*zar la otra pierna no harán ruido; además, se desplazarán 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 a la aparición de la especie humana.*

En «Motions» no se camina. La «posición primaria» en «Motions» implica una manera determinada de estar en pie en momentos precisos durante el curso del ejercicio.

Con excepción de la «posición primaria», «Motions» se compone de una serie de estiramientos. Los estiramientos son simples (se pueden trazar similitudes con el hatha yoga, pero es algo diferente). Hay tres ciclos de estiramientos/ posiciones. Cada ciclo es un estiramiento/posición específico que se ejecuta cuatro veces, cada una de ellas en dirección a cada uno de los cuatro puntos cardinales; el giro de una dirección a la otra se hace estando en el mismo punto. Como separación de cada ciclo hay un estiramiento llamado nadir/cenit, un estiramiento rápido hacia abajo seguido de otro rápido hacia arriba.

Cuando aprendí "Motions" me dijeron que, al llevarlo a cabo al aire libre, en el bosque, por ejemplo, no debía perturbar la vida a mi alrededor. Consecuentemente, al girar de una dirección a otra debía hacerlo silenciosa y lentamente, en un modo que no produjera ningún cambio en el entorno. Me di cuenta de que si hacía ruido al girar, por ejemplo arrastrando los pies, el pájaro que se oía dejaba de cantar; el pájaro, probablemente, había callado para escuchar qué sucedía. En ese momento sabía que había molestado. El giro se debía hacer de manera que *no molestara*, y para saber si estaba molestando o no debía *escuchar*.

En «Motions» existe también una forma específica de mirar. Se nos dijo que no nos «apoderáramos» de las cosas con nuestra mirada: no debíamos mirar como tiradores expertos, fijando los ojos sobre un objeto, sino que debíamos mirar como a través de una gran ventana abierta. Debíamos ver lo que teníamos ante nosotros.

En un primer momento aprendí «Motions» de manera superficial; el taller en Irvine duró sólo dos semanas. Cuando volví a Nueva York para actuar quise, ingenuamente, aplicar en un espectáculo algo de lo que había aprendido con «Motions». De manera que intenté utilizar este tipo de «visión abierta» en el escenario. El resultado, por supuesto, fue catastrófico; intentar aplicar algo de «Motions» fuera de su contexto fue un gran error: no veía nada. Ese «no ver nada» puede ser un problema para los que han hecho «Motions» durante un corto periodo de tiempo. «Motions» es un ejercicio que sólo puede dar resultados si se practica casi cada día, y al practicarlo, uno debe luchar continuamente contra esta «mirada de zombi», los ojos muertos que no ven nada. Debes ver lo que hay ante ti y oír lo que te rodea en cada momento del ejercicio. *Y al mismo tiempo estar presente ante tu propio cuerpo: «ve que estás viendo, oye que estás oyendo».*

Tras haber practicado «Motions» durante algunos años, la estructura se volvió más fácil para

nosotros, de manera que tuvimos que hacerla más exacta para así conseguir que el ejercicio atrapara de nuevo nuestra atención. Empezamos a concentrarnos en la sincronización de los más mínimos detalles, luchando para llegar a un nivel en el que cada uno de los pequeños movimientos de las personas que hacían el ejercicio estuviera en sincronización total: cada pequeña impulsión, los ángulos del cuerpo, el acto de alzar un pie y después bajarlo, etc.

Un error común en «Motions», y contra el que siempre tenemos que luchar, es cuando un estiramiento es sustituido por una posición estática. Grotowski nos corrige enérgicamente cuando «dejamos de estirar»: cada posición debe ser *alcanzada porque estamos estirando*, y no porque estamos «manteniendo la forma», una posición estética, con nuestro cuerpo.

Además de «Motions» y del entrenamiento físico, cada día el «performance team» hacía algo llamado «The River» [El río]. Se trataba de una serie de diferentes canciones haitianas junto con una danza y reacciones improvisadas muy simples. Pero la mayor parte de nuestros esfuerzos iban encaminados a la creación de la «Main Action». Para llegar a ese objetivo, cada uno de nosotros empezó a trabajar en pequeñas «estructuras individuales», basadas en fragmentos de un texto de miles de años de antigüedad encontrado en Egipto. Los miembros del «performance team», no obstante, no recibimos por parte de Grotowski ninguna información precisa sobre el origen de aquel texto, o sobre quién lo había traducido, etc. Grotowski no dejaba de repetir: el texto habla por sí mismo.

El trabajo sobre la «Main Action» se organizaba de la siguiente manera: uno de los asistentes, Jim Slowiak, lideraba el grupo para encontrar y elaborar una estructura. El mismo Grotowski, que a menudo no estaba presente en las primeras fases del trabajo, venía a vernos cuando habíamos preparado un esbozo para mostrárselo o habíamos finalizado una tarea que nos había encomendado. Jim, que desempeñaba la función de ayudante de dirección de Grotowski dentro del Objective Drama Program, conducía el trabajo práctico diario con el «performance team». Jim asumía una gran responsabilidad: nos ayudaba a crear y preparar las estructuras y luego Grotowski venía y hacía comentarios y correcciones. Entonces volvíamos al trabajo con Jim para realizar los cambios necesarios.

Este periodo recuerda el trabajo que Stanislavski realizó al final de su vida, cuando concentraba su atención en un pequeño grupo de actores, no para crear un espectáculo, sino para perfeccionar la técnica de aquellos actores en especial, mientras estaban trabajando en el *Tartufo* de Moliere. En esos ensayos, Kedrov cargaba a sus espaldas mucha responsabilidad, trabajando con el resto de actores en tareas que Stanislavski les había impuesto. De hecho, Stanislavski, por culpa de su estado de salud, a menudo no estaba presente. Cuando los actores llegaban a un estadio determinado en los ensayos, Stanislavski los iba a ver para trabajar directamente con ellos, haciendo todas las correcciones necesarias, orientándolos hacia la dirección correcta, asegurándose de que entendían dónde se habían equivocado. Este proceso lo describió claramente Toporkov en su libro *Stanislavski in Rehearsal*. Nuestro trabajo en el Objective Drama Program era similar. Una gran parte de la responsabilidad recaía sobre Jim,

quien hasta cierto punto tenía como tarea conseguir que la «Main Action» apareciera.

Como «pretexto» para la creación de la estructura empezamos con el ejercicio «Watching» [Observando] descrito más abajo. Partimos de esa base inicial, que con el tiempo fue adaptándose y cambiando a la vez que aparecían y se añadían nuevos elementos, hasta que al final el mismo «Watching» dejó de ser reconocible. Fue desapareciendo gradualmente a medida que la «Main Action» aparecía. Fue un proceso de transformación asombroso.

El «Watching» era como un largo juego de «seguir al líder». Tenía una estructura de secuencias simples, casi juegos físicos, una estructura precisa y al mismo tiempo libre en la que una persona acataba como líder. El resto de participantes debían seguir el tempo del líder, pero cada uno desde su flujo individual. Toda la actividad se debía llevar a cabo en silencio, nada de hacer ruido con los pies en el suelo ni al respirar.

En esa fase del trabajo, el «Watching» se había convertido en una difícil prueba de resistencia, como un juego de guerreros. Podía durar muchísimo tiempo, y a menudo, al final, todo el mundo tenía ampollas en los pies a consecuencia de los movimientos y giros rápidos que el ejercicio implicaba. Durante ese primer año siempre volvía cojeando a casa y, al llegar, reventaba y desinfectaba las ampollas de los pies. Grotowski repetía que era posible llevar a cabo ese ejercicio sin que te salieran ampollas, pero que debíamos descubrir cómo. En ese momento no me lo creí. Un año más tarde, sin embargo, dejaron de salirme ampollas y actualmente, en el trabajo, ya no me sucede. Tenía razón: el cuerpo había encontrado su manera natural de pisar.

En el ejercicio «Watching», mi problema fue descubrir cómo moverme silenciosamente. Especialmente durante la secuencia bailada hacía mucho ruido con los pies. Todavía interesado en los arrebatos físicos y emocionales me lanzaba a bailar a lo loco y golpeaba los pies contra el suelo. Después, Jim me señalaba el ruido que había hecho con los pies y yo me quedaba atónito: no había oído ninguna clase de ruido, creía que me había movido en completo silencio. Me di cuenta de que, para no hacer nada de ruido, tenía que estar *atento*; pero mi atención estaba tan dispersa que durante el «Watching» debía poder escuchar atentamente tan sólo unos segundos, a lo sumo. Justo después de empezar dejaba de estar presente y no podía oír si hacía ruido o no. Mi velocidad de atención era notablemente lenta. ¿Adonde huía mi atención en esos momentos en que hacía ruido pero no lo oía? Eso se convirtió en el tema clave para mí. Cada día que hacíamos el «Watching», Jim se enojaba conmigo por culpa de aquel ruido. Para dejar de hacerlo debía despertar mi atención y estar «vigilando» («Watching», justamente) todo el rato. De ahí, el nombre. Con el «Watching» se podía ver quién estaba atento y quién no, quién tenía una atención y unas reacciones rápidas, quién tenía el cuerpo despierto. El cuerpo, de hecho, debía reaccionar a las propuestas de líder a gran velocidad.

Jim, a menudo, también me acusaba de no ver durante el «Watching». Tardé mucho tiempo en conseguir llegar a ver algo: nos movíamos tan deprisa. A pesar de eso, a menudo bajaba la mirada al suelo y me perdía en «mi propio mundo», que era una de mis maneras de

«bombar». Siempre que quería hacer algo profundo y lleno de intensidad desconectaba del resto de compañeros y bajaba la mirada al suelo. Entonces, Jim siempre reaccionaba de la misma manera: «¡No mires al suelo!». El tema de la mirada también formaba parte del proceso general del despertar que necesitaba. Esos juegos le zarandeaban a uno y le ponían en estado de alerta. Sin embargo, durante mucho tiempo, seguí perdiendo el contacto con el resto y con el líder, sumergiéndome por momentos en mis propios pensamientos. Para cualquier persona que estuviera mirando, mi estado de ausencia era algo evidente, pero en lo que se refiere a mí, al estar perdido en mí mismo, no me daba ni cuenta de cuándo golpeaba el suelo con los pies. Era como si estuviera profundamente dormido. Cuando me daba cuenta y conseguía no hacer ruido y fijarme en los demás, era como si me hubiera despertado por un momento de un estupor interior Jim luchó constantemente para que yo consiguiera despertar y ver.

Cuando llevábamos unos meses trabajando, Grotowski nos invitó a su casa, y nos enseñó una copia mecanografiada del texto antiguo (anteriormente mencionado), dividido en pequeños fragmentos. Uno tras otro, fuimos a una habitación contigua para leer el texto a solas, mientras el resto de nosotros debatía y analizaba con Grotowski algunos detalles de nuestro trabajo. Después de que todos hubiésemos leído el texto, cada uno de nosotros seleccionó los dos pequeños fragmentos que le parecían más significativos. Entonces, Grotowski nos pidió que cada cual se inventara una canción para cada uno de los fragmentos escogidos, y luego que creáramos, a partir de esas dos canciones, dos "estructuras individuales»; algo en la misma línea que las «mystery plays», pero esta vez la canción debía ser de nuestra invención, y debíamos utilizar las palabras de los dos fragmentos escogidos del texto antiguo.

Me asusté. El trabajo que habíamos hecho hasta ese momento se basaba en improvisaciones dentro de una estructura. Sin embargo, sabía que cuando Grotowski empezaba a hablar de «estructura individual», hablaba de algo que debía ser preciso y que se pudiera repetir, como una mini actuación. Y, por supuesto, eso requería oficio y la capacidad de repetir. La cabeza se me llenó de imágenes terroríficas al recordar cómo había fracasado miserablemente en ese campo el verano anterior en Italia.

Para componer las canciones para esos fragmentos escuché algunas viejas canciones de los negros de América, basando mis melodías libremente en aquel estilo de canto. Luego me puse a buscar el tema: de nuevo quería encontrar algo que me resultara cercano, algo que fuera para mí emocionalmente muy importante. Recuerdo que la primera vez que leí todos los fragmentos, uno de ellos, que al final resultó uno de los que escogí, me provocó tras la primera lectura una asociación de ideas con un sueño recurrente que había tenido de niño. Decidí basar mi «estructura individual» en ese sueño.

Llego a una casa de noche. Está oscuro. No entro en la casa, quizás está cerrada con llave. Giro a la derecha y doy unos pocos pasos delante de la casa. Allí, en el suelo, veo una mancha negra increíble. Me agacho a mirar. Es un agujero. Caigo en el agujero. Mi cuerpo va cayendo durante un buen rato, dando vueltas en el aire. Para detener la pesadilla, tenía una caja de comandos

imaginaría en mi mano, con un botón rojo y otro verde. Siempre me llevaba a la cama esa caja de comandos imaginaria. Sí pulsaba el botón verde, me despertaba: caía por el agujero hasta que pulsaba el botón verde. A veces, cuando «despertaba», me descubría a mí mismo tendido en la cama, pero en verdad seguía soñando: soñando justamente que me encontraba en mi habitación. Me giraba hacia la ventana, y el diablo (con una apariencia clásica de diablo, con cuernos en la cabeza y un traje rojo) abría la ventana y entraba en mi habitación desde la escalera de incendios. Si pulsaba el botón rojo lo hacía desaparecer.

Pues bien, yo quería representar este sueño con mi «estructura individual». Estaba decidido a ser preciso. No quería cometer los mismos errores del verano anterior en Italia. Pero entonces, como tenía que hacer una estructura demasiado larga, me fui de manera exagerada hacia el extremo opuesto, haciéndola demasiado corta. Creo que tan sólo duraba treinta segundos. Otra vez volví a trabajar con «símbolos». Cuando construí la «estructura individual», utilicé «símbolos» para los diferentes elementos del sueño. Entonces decidí en qué momentos debía cantar la canción. Todavía no confiaba en hacer las acciones por sí mismas, simples y verdaderas. Seguía «bombeando» emociones de cada símbolo para que así pareciera algo importante. En lugar de ejecutar la «estructura» con honestidad, intentaba transmitir mi profunda involucración personal con el tema, lo que simplemente imposibilitaba a quien me estuviera observando una comprensión mínima de lo que estaba haciendo. De nuevo me olvidé de la verdad que Grotowski había denominado la clave del oficio del actor: «Las emociones son independientes de la voluntad»

No estaba haciendo acciones simplemente; más bien hice una especie de interpretación de ellas porque no confiaba que bastara con la verdad de las acciones simples y claras. Por ejemplo, al principio de mi «estructura individual» estaba tendido en el suelo; eso lo hacía con la intención de indicar que estaba durmiendo. Empezaba a cantar la canción en el suelo y luego me levantaba; eso lo hacía con la intención de enseñar que despertaba en un mundo soñado. Daba unos pocos pasos que querían representar mi acercamiento a la casa oscura. Veía el agujero. Entonces venía el momento más dramático, que era el que me gustaba más: caía dentro del agujero y mientras caía gritaba. No sabía cómo crear físicamente esa caída, de manera que la representé con un símbolo. Soltaba un grito sonoro y me arqueaba hacia atrás hasta conseguir la posición de yoga llamada «el puente», aguantándome sólo con una mano. Entonces me desmoronaba sobre el suelo y me quedaba inmóvil, lo que venía a representar mi vuelta a la cama, profundamente dormido.

Por culpa de que había vuelto a componer mi «estructura individual» con símbolos de acciones y no con acciones en sí mismas, la historia volvía a ser poco clara para los que la presenciaban. También omití algunos de los elementos clave del sueño, olvidándome de utilizarlos en la «estructura individual»: por ejemplo, la caja de comandos especial que llevaba en la mano o la presencia del diablo.

Como no construí la línea lógica de acciones físicas tal y como habían tenido lugar en el

sueño, no me di en ningún momento la oportunidad de creer en lo que estaba haciendo. Y como yo no podía creer en lo *que* estaba haciendo, alguien que lo presenciara como público tampoco podría creérselo nunca. Representaba las acciones, daba signos en su lugar. No las hacía de verdad. Más que recordar con mi cuerpo exactamente cómo había reaccionado mientras caía en el vacío, reencontrando todos los impulsos precisos que mi cuerpo (mi cuerpo en sueños) había tenido durante la caída, representé todo eso con una forma, e intenté verter en esa forma las emociones que había sentido en ese momento. Inventé con mi mente una forma que intentaba representar algo que el cuerpo había experimentado. Luego intenté llevar a cabo esa forma y sonsacar la emoción que había estado presente en el sueño mismo. Pero el cuerpo no disponía de ningún comportamiento lógico en el que poder creer.

Yo tampoco entendía que el cuerpo pudiera llegar a recordar por sí mismo. Si dejaba que mi cuerpo hiciera su trabajo, si dejaba que recordara la manera en que había caído, entonces el cuerpo podría empezar a confiar en la veracidad de su proceso, y por sí mismo recordar la experiencia de la caída. Si eso se hacía con la suficiente veracidad, la emoción fluiría fácilmente, de la misma manera que había sucedido en el sueño, donde existía la realidad de la caída del cuerpo soñado, y por otro lado la reacción de terror específica, provocada por lo que el cuerpo estaba experimentando. Primero era la caída y después, la emoción.

Tras mostrar el ejercicio a Jim y a Grotowski me dijeron que no había entendido nada. Resultó que tampoco se lo habían creído demasiado. La «estructura individual» era demasiado corta, no me había tomado el tiempo necesario para explicar la historia. Me precipitaba. Pero sin embargo, Grotowski fue indulgente conmigo esa vez. A partir de preguntas intentó poco a poco comprender qué era lo que me estaba bloqueando. Me preguntó sobre la historia que yo intentaba contar. Le expliqué el contenido del sueño y recalqué que había recordado el sueño tras haber leído uno de los dos fragmentos del texto antiguo que había acabado escogiendo. «Ah -me dijo-, quizás eso puede funcionar. Quizás haya algo aquí.» Pero yo lo estaba abordando de manera incorrecta.

A partir de nuestra conversación me empezó a quedar claro que no tenía que «bombear». No debía intentar llenar un símbolo con ningún tipo de emoción épica. Debía entender que acción física significa hacer, simplemente hacer sin añadir nada más. No lo hagas más intenso. Toma conciencia de lo que estás haciendo, y hazlo. Me pareció entonces que el tema de mi «estructura individual» tenía algunas posibilidades; el problema estaba en mi enfoque. Simplemente debía recordar las palabras de Stanislavski: «No podemos recordar los sentimientos y fijarlos. Sólo podemos recordar la secuencia de las acciones físicas...»

Estos conceptos me empezaron a quedar claros desde un punto de vista intelectual, pero era muy difícil romper muchos de los malos hábitos que había adquirido. Cuando cantaba, por ejemplo, manipulaba la voz: era mi mente la que cantaba y no el flujo de mi cuerpo. Eso me bloqueaba especialmente cuando trabajábamos con las canciones haitianas, en las que era mi cuerpo el que debía cantar. Esta manipulación mental me llevaba a forzar una voz forzada y me

conducía a un estado de auto-observación que provocaba que la laringe se medio cerrara; en consecuencia, a menudo la voz se me cansaba con facilidad. Otro mal hábito, difícil de romper, era el uso incorrecto que hacía repetidamente de los «símbolos» en mis «estructuras individuales». Sustituía las acciones por «símbolos», en lugar de preguntarme realmente qué hice en esas circunstancias, cuál era el comportamiento de mi cuerpo, el proceso real, sin añadir nada extra. Estaba durmiendo en mi cama, y en lugar de reconstruir las transiciones precisas de las posiciones físicas adquiridas durante el sueño, simplemente me había quedado estirado boca arriba completamente rígido, y con eso pretendía simbolizar que estaba durmiendo.

Al mismo tiempo también debía ponerme a trabajar en la otra «estructura individual» para el segundo fragmento del texto que había escogido. Utilicé como base de esta estructura un recuerdo de infancia en el que la mujer que me cuidaba me cogía en brazos y me paseaba por toda la habitación. Tenía un gran lunar en el cuello que yo no dejaba de explorar visualmente mientras me llevaba por la sala. Tenía un deseo oculto de tocar e incluso de comerme aquel lunar, e incluso lo había llegado a apodar «la pasa».

Aunque esta estructura no llegó a un alto grado de calidad, para mí fue un paso importante en el trabajo con Grotowski. Allí fue donde empecé a romper algunos de los malos hábitos que había adquirido, la mayor parte de ellos en los últimos dos años, haciendo «intenso» teatro de vanguardia. Empecé a luchar para conseguir trabajar de manera simple. Observé que mis reacciones internas ganaban confianza y me seguían el juego sólo cuando mi comportamiento físico era veraz.

Así, para esta «estructura individual» me pasé horas y más horas intentando reconstruir el comportamiento físico a partir de mis recuerdos. Me hice un sinfín de preguntas. ¿Qué músculos de mi cuerpo se tensaban cuando ella me cogía? ¿De qué manera descansaba mi cuerpo sobre sus brazos? ¿Intentaba tocarle el lunar? ¿Qué veía de la habitación mientras me paseaba? Intenté recordar todo lo que había en las paredes, los cuadros, dónde estaban colgados... Cada vez que repetía la estructura me tenía que esforzar para ver esos cuadros, para proyectarlos en el espacio que tenía ante mí y para ver en el ojo de mi mente sus colores y detalles.

Este trabajo era tremendamente cansado y perdía la concentración continuamente. En esos momentos, Jim, que estaba observando, inevitablemente me detenía y me lo hacía repetir una y otra vez, hasta que yo conseguía actuar de manera precisa, él llegaba a creer en lo que yo estaba haciendo y empezaba a haber en mi trabajo un sentido de veracidad sin el más mínimo aditivo.

Tenía muchas dificultades a la hora de visualizar la habitación que recordaba y proyectarla en el espacio en el que trabajábamos. Estaba reconstruyendo que alguien me llevaba en brazos sin que ese alguien existiera en verdad, y eso suponía una gran presión en los músculos del estómago, que aguantaban el resto de mi cuerpo. Cuando llevábamos algún tiempo de ensayo, mi mente empezaba a quejarse de la fatiga física. Entonces, Jim me hacía detener y me decía



que por unos instantes había estado ausente en la realización de la línea de acciones. Había cientos de cosas que me hacían perder la concentración; las quejas de mi mente eran tan sólo una de ellas. Estaba claro que una persona que me observara con ojo atento podía detectar todos los momentos en los que no estaba presente. Por lo tanto, mi serie de acciones y pensamientos debía estar estructurada por completo, para así poder ir de una pequeña acción a la siguiente sin que hubiese vacíos entre ellas. Me di cuenta de inmediato que mi capacidad para concentrarme era muy débil. Casi siempre tenía la cabeza perdida; estar presente y simplemente llevar a cabo la línea de acciones significaba para mí un esfuerzo constante. Recuerdo tener la sensación de que la creación de esa estructura era para mí como intentar avanzar hundido en fango hasta la cintura.

Mientras ensayaba esa «estructura individual» ayudado por Jim, que era muy persistente, empecé a familiarizarme con mi línea de acciones físicas. Llevarlas a cabo con toda la sinceridad, sin embargo, todavía me representaba un gran esfuerzo. A menudo, y sobre todo al cantar, oía una voz dentro de mí que decía que mi trabajo no era lo bastante intenso, una voz negativa que me repetía: «Lo que estás haciendo no es nada». Entonces me forzaba a más, y perdía toda la sinceridad. Jim se daba cuenta de eso inmediatamente. Después de mucho trabajo, sin embargo, esa «estructura individual» ganó en veracidad y Jim llegó incluso a incluirla en un pequeño montaje que enseñó a Grotowski.

Después de verla, Grotowski nos habló sobre lo que Stanislavski llamaba «verdadilla». Grotowski dijo que mi «estructura individual» se estaba volviendo cada vez más verdadera, pero a veces la simple verdad no bastaba. Si, al observar, te decías: «Sí, me lo creo, hay algo de verdad... pero ¿y qué?», entonces estás ante una «verdadilla». Normalmente esta denominación quería decir que el tema de la «estructura individual» no afectaba profundamente al actor. Estaba trabajando alrededor del hecho equivocado. Grotowski me sugirió que lo desechara todo y que empezara de cero, buscando un tema que fuera algo más que una «media verdad». Ese cambio de tema no era «turístico», porque era un cambio hecho a conciencia: había estado cavando en el lugar incorrecto. Me sentía más seguro de mí mismo, tras haber empezado a trabajar de manera más sincera y veraz.

Me puse a construir el bosquejo de una «estructura individual» nueva partiendo de un recuerdo de infancia en el que descubría que mi cabello era diferente, rizado y africano, mientras que el de mi madre era liso. Recuerdo que Grotowski pensó que ese tema podía tener posibilidades, pero nunca llegamos a llevar esta «estructura individual» muy lejos. En ese momento no supe por qué. Unos años más tarde me dijo que habíamos dejado de trabajar en esa «estructura individual» porque el problema ya se había resuelto. Antes, todavía no había aceptado por completo mi aspecto africano, pero después había conseguido aceptarlo por completo, y ya no había ninguna razón para seguir trabajando en esa «estructura»: se había encontrado la solución al problema.

Guiados por Jim, tres miembros del «performance team», yo incluido, empezamos a elaborar

diversos esbozos de vaqueros. Hicimos un esbozo en el que los vaqueros conducen el ganado a través de un río de aguas embravecidas. Con nuestros cuerpos teníamos que descubrir el comportamiento físico de alguien montando un caballo veloz, rodeando las vacas para formar un rebaño y conducir las a través de la corriente. El resultado fue algo parecido a un «baile» de acciones. Nos teníamos que mover casi «bailando el caballo» al mismo tiempo que llevábamos a cabo las acciones típicas de un jinete. También intentamos descubrir las maneras que tenían los vaqueros de llamar al ganado. En otro esbozo, los vaqueros estaban alrededor de una hoguera. Uno de nosotros estaba sentado cerca del fuego, el otro tocaba la armónica y yo interpretaba lo que me imaginaba que era una verdadera danza de vaqueros con la música de la armónica. Para ayudarnos a encontrar a los vaqueros nos pusimos sombreros y ponchos.

Al mismo tiempo que la estructuración de la «Main Action» evolucionaba, se conservaron diferentes momentos de los «esbozos de los vaqueros». Grotowski había visto nuestros borradores y dijo, por ejemplo, que mi baile ante la hoguera tenía ciertas posibilidades. Trabajé en el baile, pues, en solitario. Más tarde, en el montaje de la «Main Action», Grotowski incluyó esa danza en la estructura, en una relación específica con la línea de acciones de otro compañero. Tenía que mantener la misma intención del baile, aunque la situación a mi alrededor hubiese cambiado. Para una persona que observara, mi danza adquiriría un significado específico debido al contexto, debido a las acciones que lo acompañaban y al montaje. Todo eso, sin embargo, no era de mi incumbencia. Debía ceñirme a la danza original y a sus intenciones. Un espectador deduciría del montaje una historia pre-construida y no llegaría a sospechar que la asociación original estaba relacionada con unos vaqueros.

En ese punto de la estructuración de la «Main Action» se mantuvieron dos elementos de los que había trabajado en esos bosquejos: el cabalgar y la danza del vaquero. Algunos de los elementos trabajados por los otros actores como vaqueros también se mantuvieron y se utilizaron en diferentes momentos de esa versión de la «Main Action». Cabe decir que la «Main Action» siempre estuvo en proceso de evolución hasta su versión final. El proceso nos llevó un año, pero a los dos meses de empezar la habíamos estructurado una versión entera sobre la que trabajábamos cada día. Esa estructura fue cambiando y transformándose a lo largo del camino hasta que llegamos a la versión final. Desde una fase inicial del proceso trabajamos dentro de estructuras precisas y no se desechaba nada de esas estructuras hasta que no encontrábamos algo más esencial. No se permitía «marcar»: sí, en algunos momentos trabajábamos de forma técnica, con frialdad (por ejemplo, a la hora de memorizar las posiciones en el espacio), pero normalmente cada vez que trabajábamos en la «Main Action» o en un fragmento de ella debíamos hacerlo implicándonos al cien por cien.

En la versión final de la «Main Action» había una secuencia en la que yo tenía una serie de acciones que se habían creado con el mismo método de trabajo que el utilizado en las «estructuras individuales». Con la ayuda de Jim había construido una «estructura individual» alrededor de un recuerdo de infancia en el que, mientras dormía, oía a mi padre chillar de dolor

en otra habitación de la casa. Fui a verle, le dolía la cadera de una manera insoportable. Le hice un masaje en la cadera. Nunca había visto a mi padre tan indefenso. En esa fase de mi desarrollo ya había comprendido que hacer algo dentro de una «estructura individual» significaba simplemente hacerlo. Recordé todos los comportamientos físicos relacionados con ese recuerdo; ¿cuál era el súbito cambio de posición de mi cuerpo cuando los gritos de mi padre me despertaban? ¿Cuál era mi reacción primera? ¿Con qué rapidez iba a la habitación donde él se encontraba? También intenté recordar luego exactamente de qué manera estaba tendido en la cama, lo que me dijo cuando llegué, el color de su voz, de qué manera escuché sus palabras, y después de qué manera le froté la cadera, acción que en mi «estructura individual» realicé imaginándomelo delante de mí. Todo eso me proporcionó la línea de acciones físicas, la partitura que debía seguir.

Una de las diferencias del uso de las acciones físicas entre Stanislavski y Grotowski se encuentra en la técnica de montaje. Todas mis asociaciones y mis acciones giraban alrededor de ese evento personal, y ése era mi secreto. Alguien que nos viera hacer la «Main Action» no llegaría a saberlo nunca: por medio del montaje global de la pieza percibiría una historia completamente diferente. Mientras yo seguía mi serie de acciones físicas relacionadas con mi padre, a mi lado una actriz seguía otra serie de acciones, completamente diferente: *su propia historia personal*. Pero, debido a la precisa coordinación temporal y rítmica de algunas de nuestras acciones, y debido a nuestra proximidad, un espectador percibiría que nuestras acciones estaban interrelacionadas. Recibiría una historia que tendría que ver con los dos, cuando en realidad estábamos siguiendo dos *líneas de asociaciones y acciones completamente diferente*, alejadas. La actriz no conocía los recuerdos sobre los que yo trabajaba, y yo no conocía los recuerdos sobre los que ella trabajaba.

A partir de los ensayos de esa «estructura individual» descubrí con la práctica que no debía trabajar en absoluto con las emociones. No debían ni preocuparme. La clave de las acciones físicas reside en el proceso corporal. Simplemente debía hacerlo que estaba haciendo y, cada vez que repetía la «estructura individual», recordar de manera más y más precisa la forma en que había hecho lo que había hecho. Dejar que las emociones fluyan por sí solas. Me arrodillé de esa manera. Mi padre yacía en la cama de esa otra. Me incliné hacia él y volteeé las manos de tal forma. Lo toqué. Para hacerle el masaje tengo que apretar con las manos de cierta manera. Si no siento nada, no siento nada. Mis emociones son libres. Intentaba rememorar de nuevo esa *manera de hacer* cada vez que ejecutaba esa «estructura individual» dentro de la «Main Action».

Esa «estructura individual» no fue algo extraordinario, sino más bien avance, un ejercicio. Gracias a la práctica comenzaba a entender que: «La "pequeña verdad" de las acciones físicas sirve de estímulo para la "gran verdad" de los pensamientos, las emociones y las experiencias, y que la "pequeña mentira" de las acciones físicas da como fruto una "gran mentira" en el terreno de las emociones, los pensamientos y la imaginación».

Recuerdo una sesión de trabajo crucial que tuvo lugar en esos momentos. Grotowski estaba presenciando la «Main Action». Había una parte de mi estructura que caminaba y le llevaba un objeto a alguien. De repente, Grotowski nos hizo parar y me dijo: «Sí, hay algo ahí». Me quedé atónito: tan sólo había caminado de la forma más sencilla, nada especial. Pero él dijo: «No, había algo ahí, verdadero. La intención... estabas caminando para alguien». Me pidió que recordara mi asociación relacionada con aquel momento. No debía contársela, sino escribirla en un papel de la forma más exacta posible. Fui a por mi libreta y escribí mi asociación.

Había adoptado esa forma de caminar el día que había ido al hospital a llevarle un regalo a mi padre. Las enfermeras me dijeron que era demasiado pequeño para entrar solo en el hospital, pero yo no me rendí: caminaba en el hospital hacia la habitación de mi padre. Anoté ese recuerdo.

En esa forma de caminar, Grotowski había detectado la semilla de algo que quizás yo todavía no percibía. Me dijo que era la semilla de la «organicidad». Aunque no sabía a qué se refería, comprendí que debía de significar que no había sido algo forzado, sino natural de la misma manera que los movimientos de un gato resultan naturales. Si uno\_ observa un gato, se da cuenta de que todos sus movimientos están en su lugar, su cuerpo piensa por sí mismo. En el gato no existe ninguna mente *discursiva* que bloquee las reacciones orgánicas inmediatas, que se interponga en el camino. La organicidad también se puede encontrar en el hombre, pero casi siempre se ve bloqueada por una mente que se dedica a hacer lo que no debería, una mente que intenta conducir al cuerpo que piensa con rapidez ordena al cuerpo que debe hacer y como. Esta interferencia normalmente se traduce en una forma de moverse brusca y entrecortada. Pero si uno se fija en un gato, se puede ver que todos sus movimientos son fluidos y conectados, incluso los más veloces. Para que un hombre llegue a ese nivel de organicidad, o bien su mente debe aprender la forma correcta de mantenerse en un estado pasivo, o bien debe aprender a ocuparse tan sólo de su propia tarea, dejando de entrometerse para que el cuerpo pueda pensar por sí mismo. Grotowski afirma:

*La organicidad: ése cambien es un término de Stanislavski. ¿Qué es la organicidad? Significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. No estoy diciendo: somos animales; digo: nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el aspecto niño. El niño casi siempre es orgánico. La organicidad es algo que se posee en mayor grado cuando se es joven, en menor grado cuando se envejece. Evidentemente, es posible prolongar la vida deja organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.*

Estaba sorprendido de que Grotowski hubiese detectado posible existencia de organicidad en una forma de camina tan simple. En eso no se escondía ningún upo de revelación, simplemente estaba caminando. Esa acción de caminar acabó formando parte de la «Main Action»: pasaba caminando con dos hombres siguiéndome detrás. Pero cada vez que lo hacía debía recordar cómo había caminado para ir a ver a mi padre en el hospital. No debía recordar lo que sentía, sino la manera en que lo había hecho y para quién lo hacía. En ese momento era esencial que recordara cuál era mi intención: *para quien* caminaba. En fases anteriores había cometido repetidamente el error de concentrarme en mis experiencias emotivas. Creaba un símbolo de lo que había sido el momento y entonces intentaba «bombear» dentro *de* esa forma/símbolo La intensidad emocional original. Pero al reproducir esa manera de caminar debía concentrarme en *cómo lo* hice, en la manera precisa de caminar y en para quién. Llegaba al hospital para llevarle un regajo a mi padre, había conseguido superar el obstáculo de las enfermeras y me ponía a caminar de esa manera... No debía *intentar sentirme orgulloso*. Eso no lo podía hacer, pero sí que debía preguntarme: *en ese momento que me sentí orgulloso de mí mismo, ¿cómo caminaba?* Empecé a entender en la práctica lo que Stanislavski quería decir cuando afirmaba: «No me habléis de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos: sólo podemos fijar las acciones físicas».

La «Main Action» comenzaba a madurar. Grotowski empezó a trabajar por separado con dos de los actores (Jairo Cuesta y Pablo Jiménez). Preparaban una mini estructura que no nos enseñaron hasta pasadas unas semanas. Cuando vi su trabajo por primera vez, me quedé impresionado por su claridad. Me di cuenta de que no estaban «actuando" en absoluto, simplemente llevaban a cabo diferentes tareas. La clave residía en hacerlo de manera veraz. No actúes, haz. Poco tiempo después me uní a Jairo y Pablo y, trabajando a tres, desarrollé el motivo principal de mi papel en la «Main Action».

El argumento de la «Main Action» empezó a mostrarse con claridad a través de su montaje. Se trataba del viaje de un hombre joven (que yo asociaba con un viaje de iniciación o hacia la madurez), en el que se veía cómo superaba ciertas pruebas.

Ahora intentaré analizar qué era lo que funcionaba mal en mi proceso de trabajo» interior un proceso que en este periodo empezó a cambiar. Me parece que una parte de mí mismo siempre estaba intentando hacer el trabajo de otra *parte*: no existía ningún orden interior. Cuando, por ejemplo, intentaba encontrar una manera de bailar, la mente le decía a mi cuerpo lo que debía hacer, interrumpiendo constantemente y diciendo: «No, así no. ¡Así!». No podía surgir ninguna reacción auténtica siempre iba retrasado porque la mente le hacía la zancadilla al cuerpo. Pero mi cuerpo tampoco se comportaba de manera inocente: gastaba una enorme cantidad de energía intentando «bombear» las emociones; es decir, intentaba afectar mi estado emocional cambiando el ritmo de mi respiración o provocando la tensión de ciertos músculos para así estimular «síntomas» que pudieran ser leídos como intensidad emocional. No dejaba que las emociones reaccionaran de manera natural a partir de mi línea de acciones.

Cada uno de los mecanismos intentaba hacer el trabajo del otro, sin hacerlo bien. Toda esta confusión interior, como un inmenso nudo, interrumpía el flujo creativo.

Vi claramente que debía de existir una forma posible de desarrollar una manera correcta de proceder, en la que cada mecanismo, circunscrito a su lugar, ayudara a la labor de conjunto. Por ejemplo, el cuerpo debía dedicarse a recordar su propio proceso, mientras que la mente debía o bien alentar al cuerpo diciéndole «sí» o bien evocar algún recuerdo o imagen precisos que pudieran ayudar al cuerpo en su búsqueda. Entonces, al dejar en paz a las emociones, éstas tendrían menos miedo a reaccionar ante lo que el cuerpo y la mente estuvieran haciendo. Es decir, el cuerpo y la mente se dedicarían a sus tareas respectivas, dejando espacio para que las emociones reaccionasen con naturalidad.

En ese momento, un asomo de orden empezó a despuntar. En mi caso (aunque puede ser diferente en el caso de otros actores de diferentes características), el primer factor de orden fue el cuerpo. Su flujo orgánico me empezó a hablar con suficiente fuerza y logró que la mente dejara de bloquearlo o de interferir tan fácilmente en su camino. La mente, por su parte, también aprendió en qué momento debía ser pasiva o adoptar una actitud positiva, para ayudar a desbloquear el proceso del cuerpo y al mismo tiempo asegurarse de que se mantenía la estructura. En otros términos, la mente empezó a entender que no era el único gobernante, que el cuerpo también tiene su *propia forma de pensar*, cuando la mente deja que el cuerpo haga su trabajo. Cuando mi mente aprendió a ser más pasiva, mi cuerpo se encontró con un campo abierto en el que ser activo; y como hacía tanto tiempo que había estado inmovilizado en una silla, dentro del denominado sistema educativo, cuando encontró el camino abierto avanzó con rapidez. Se moría por tener su campo de acción. Fue en ese momento cuando Grotowski vio que yo tenía posibilidades y comenzó a trabajar conmigo para nutrirlas.

Empezó una nueva etapa en nuestro trabajo. Hasta ese momento había intentado estructurar una pieza basándome únicamente en mi mente. Ahora ya escuchaba a mi cuerpo, dejando que éste descubriera la corriente de acciones que necesitaba. Y el cuerpo, ahora que se había activado, empezó a encontrar su manera natural y no forzada de actuar, su organicidad.

Grotowski señaló que en ese punto no debíamos ponernos a estructurar el trabajo con prisas. Entonces debíamos reconocer que un animal salvaje había entrado en el espacio con su organicidad. No debíamos enjaularlo en la estructura demasiado temprano, o si no, limitaríamos su impulso natural. Se debía dejar que el animal llegara a ese impulso natural, y el director debía saber cuál era el momento preciso en el que tensar la estructura y la manera precisa de acorralar al animal salvaje sin que éste huya espantado.

Grotowski siempre denominaba a esos momentos como momentos de «gracia»; en los que las fuentes se empezaban a activar, los recursos profundos de un individuo, cuando cada uno de sus movimientos parece que esté envuelto en un halo de luz. Cuando la «gracia» te lleva, decía Grotowski, no la interrumpas. Ése no es el momento de estructurar, de trabajar con las

acciones físicas, tampoco es el momento de fijar las acciones, porque si lo haces corres el riesgo de convertir lo desconocido que está surgiendo en lo conocido. Podrías llegar a matar ese algo que nace. Por esa razón empezó a trabajar conmigo personalmente.

Grotowski siempre sabía exactamente cuándo debía intervenir para exigir la estructura. Como un experto cazador, el director debe sentir el proceso interior del actor, a través de su propia intuición, y saber... ¡ahora, estructura! El momento para tensar la estructura es el instante en que lo desconocido se ha mostrado por completo, justo antes de que empiece a perder su fuerza originaria: entonces es la hora de tensar. En esta fase, el oficio se vuelve extremadamente delicado, es como montar un animal salvaje: nenes que saber cuándo tirar de las riendas («la estructura») y cuándo soltarlas, de manera que el animal pueda correr libremente. En un punto determinado., la "Main Action" se convirtió en una estructura en la que los descubrimientos podían fluir con plena libertad..

La estructura de la «Main Action» nunca se acabó de perfeccionar al máximo de sus posibilidades: trabajamos en ella durante un año y llegamos a una «fase en el trabajo» en la que se podía considerar como un esbozo altamente logrado. Cuando, al final de ese año, completamos la versión final, diversas personas vinieron al Objective Drama Program y nos vieron hacer esa «Acción». Supongo que lo que ellos vieron a partir del montaje fue la historia de un hombre joven, un «nativo» (yo) que, en una situación tribal o de comunidad, experimenta un ritual de paso a la madurez. Pero lo que *ellos* podían haber visto no era de mi incumbencia.

A principios de ese año, de repente, de un día para otro comprendí cuáles eran mis errores. Ese momento, de hecho, llegó cuando Jim vino a mí y me dijo que había ciertas cosas que simplemente no debía hacer: no debía hacer ruido al moverme, no debía respirar de forma sonora, no debía perder el contacto con mis compañeros, etc. Elaboró una lista punto por punto de las cosas específicas que no debía hacer. Al día siguiente hicimos la «Main Action». La tarde después Jim me invitó a comer y me dijo que Grotowski le había pedido que me transmitiera que yo había conseguido romper absolutamente todas las reglas. Entonces caí en la cuenta: mi participación en el grupo suponía un problema. En ese momento lo asimilé por completo. Entendí cuál era el tipo de atención activa que debía mantener si quería dejar de cometer lo que ya se empezaba a conocer como los «crímenes de Thomas». Incluso llegaron a hacer una lista de esos crímenes en una hoja de papel, para que así yo pudiera estudiar qué era *lo que no debía hacer*. Pues bien, evidentemente la siguiente vez que hicimos la «Main Action» no rompí las normas. Me ceñí a la línea de acciones físicas con la atención precisa que se me exigía.

En general, la «Main Action» me fue útil como el lugar donde esa organicidad recientemente descubierta se encontró a sí misma. Sí, tal como vería más tarde las exigencias de precisión en el trabajo en ese momento fueron relativamente mínimas. La corriente fluía por sí sola, una fuente había sido alcanzada, y no era aún el momento de hacer que la corriente se estrechara más.

Tras dejar de trabajar en la «Main Action», Grotowski me hizo notar todo lo que, de hecho, tenía

de amateur ese trabajo. Me fue difícil creerle, porque aquélla había sido la estructura de carácter profesional más precisa en la que yo había participado. No fue hasta más tarde que comprendí, gracias a la experiencia, que la «Main *Action*» estaba, de hecho, estructurada a partir de «enlaces anchos», en comparación a lo compacta que puede llegar a ser la estructura de una pieza.

El final de ese año significó un periodo de gran desarrollo en mi trabajo personal con Grotowski. El momento preciso en que se interesó de manera activa por mi evolución me quedó claramente grabado en la memoria. De un día para otro, sin dudar, fue como si Grotowski tomase la decisión consciente de ayudarme. Y como sucede con los colmillos de los elefantes: una vez han salido, no se vuelven a esconder. A partir de ese momento, su interés y su apoyo fueron constantes.

Me pidió que me convirtiera en su asistente y nos trasladamos a Pontedera, Italia, donde al año siguiente (1986) fundaríamos el Workcenter of Jerzy Grotowski.



## En el Workcenter of Jerzy Grotowski

Cuando llegamos a Italia en 1986, yo era uno de los tres asistentes de Grotowski. La responsabilidad era enorme: debíamos formar el grupo, el equipo para el trabajo práctico, desde un principio. En ese momento, Grotowski había empezado a desviar su atención hacia lo que considera ahora la fase final de las investigaciones de su vida. Ese año iniciamos lo que se puede estimar como la preparación para esa eventual fase final. En cierta manera, sus intenciones en esa época coinciden paradójicamente con las que Stanislavski mantuvo en el periodo final de su vida. El mismo Grotowski ha observado:

*Al final de su vida, Stanislavski se dirigió a los actores que se habían reunido a su alrededor para trabajar en el Tartufo con este espíritu:*

*Quiero transmitirlos la técnica de trabajo, sólo la técnica de trabajo. No vamos a estrenar la obra, tan sólo vamos a trabajar para llegar a entender lo que es la técnica de trabajo.*

Nuestra primera tarea fue encontrar a los futuros miembros del grupo. Ingenuamente, supuse que encontraríamos con facilidad artistas con talento, personas con técnicas perfeccionadas de interpretación y, sobre todo, de canto, algo indispensable para el trabajo con Grotowski. Me equivocaba; nos encontramos con grandes dificultades a la hora de encontrar a las personas idóneas.

Nuestro trabajo requería unas condiciones especiales. No teníamos dinero para pagar un sueldo a los participantes; ellos debían correr con los gastos para mantenerse y, con un horario de trabajo de diez a doce horas diarias, los participantes no tendrían tiempo para encontrar un segundo trabajo. Además, no se iba a hacer ningún espectáculo para un público, algo que podía ser difícil de aceptar para algunos. Los candidatos debían estar dispuestos, como los actores que Stanislavski reunió al final de su vida, a trabajar sin que se estrenara ningún espectáculo, por el trabajo en sí mismo. Tan sólo una persona muy especial y comprometida podía ser idónea para un trabajo de ese tipo: alguien que pudiera dejar de lado todos los intereses de la «vida normal» durante un periodo de tiempo considerable. En un taller de corta duración no se podía aprender ni enseñar nada de valor, y de hecho se necesitó un año entero de duro trabajo con alguna gente para ver siquiera si algo era posible. Por esa razón, a la mayoría de personas que participaban en el Workcenter se les pedía que estuvieran dispuestas a quedarse un mínimo de un año.

Al llegar a Italia organizamos unas pruebas de selección entre candidatos de muchos países, y para nosotros, los asistentes de Grotowski, eso significó una intensificación de nuestro aprendizaje. Prácticamente tuvimos que liderarlo todo nosotros mismos. Cada uno de nosotros

tenía que proponer la manera en que se podían realizar las pruebas de selección, exponer lo que creía que podía hacer con los candidatos, y si Grotowski estaba de acuerdo con nuestras ideas, dirigir el trabajo con ellos. Teníamos que construir todo el trabajo, y Grotowski, como un anciano experimentado, nos veía cometer errores y nos ayudaba a salir de todas las trampas en las que caíamos, asegurándose de que entendíamos claramente en qué momento nos habíamos desviado del camino.

En lo que se refiere a lo que cada uno de los asistentes *pensábamos* que podíamos hacer, Grotowski era muy explícito. Atacaba nuestras sugerencias despiadadamente cuando alguien proponía conducir una actividad para la que no estaba calificado. Si alguien proponía encargarse de las canciones, por ejemplo, Grotowski preguntaba al instante: «¿cuál es tu nivel de dominio de esas canciones?». Grotowski estaba intentando encontrar el lugar más adecuado para cada uno de nosotros. Muchas veces repetía una cita de Napoleón en la que decía: El pecado más grande se comete cuando un hombre *no está en su lugar*, cuando un hombre está predestinado a ser general pero en lugar de eso es cabo, o cuando alguien que tiene las habilidades para ser cabo ocupa el rango de general. De nuestras primeras discusiones con Grotowski en Pontadera me quedó claro que, en términos de técnica, no teníamos donde agarrarnos. Él era plenamente consciente de este hecho y a través de esas conversaciones hizo que nosotros también tomáramos conciencia de ello, dejando que lo descubriéramos lógicamente por nosotros mismos.

Grotowski nos dijo que en una situación como ésta tan sólo había un recurso: el kamikaze. Esa estrategia, nos dijo, únicamente funciona una vez, por culpa de su dureza extrema. Pero en ese momento, para poder defender nuestra presencia allí como asistentes, era nuestra única posibilidad. Esta actitud kamikaze provocó mucha tensión en algunas de las personas que participaron en aquellas primeras selecciones. Me pareció que se llevaron la impresión de que estábamos locos, trabajando de manera inflexible, sin compasión. Sin embargo, no sabían que trabajábamos tan duro porque para nosotros también significaba una prueba. La resistencia era la única forma de lucha en ese momento; nos poníamos a prueba hasta el límite.

En el trabajo realizado en Irvine había estado protegido, pero entonces la situación era justamente la opuesta. La primera selección fue una batalla campal, y poco tiempo después llevamos a cabo muchas más selecciones, trabajando con centenares de candidatos. Esperaba que la mayoría de ellos estuvieran altamente capacitados, pero pronto vi que para cualquier tipo de trabajo que quisiera realizar debía empezar a construir desde cero.

Antes de que empezara la selección, los asistentes tuvimos que determinar qué parte del trabajo con los participantes se encargaría de conducir cada cual. Después de probar diferentes combinaciones, llegamos a la siguiente división básica de responsabilidades: yo conduciría el trabajo con los cantos antiguos (en una primera fase haitianos y luego africanos y afrocaribeños); desarrollaría un entrenamiento físico con los participantes; los dirigiría en el ejercicio «Games in movement» [Juegos en movimiento], un ejercicio medio improvisado y

medio estructurado que era una derivación de la versión inicial del «Watching» que hicimos en Irvine, y los introduciría en los conceptos básicos de «Motions». Otro de mis colegas trabajaría principalmente con los participantes en «Acting propositions» [Propuestas actorales] individuales, y el tercero de ellos ayudaría en la tarea relacionada con los «Juegos en movimiento», «Motions» y el entrenamiento físico. Grotowski supervisaba todo el trabajo, analizándolo en privado con los asistentes y cuando era necesario, en público con los candidatos. Cuando llegaba la hora de seleccionar a los candidatos para el grupo, los asistentes le proponíamos a Grotowski, individualmente y votando en secreto, nuestra lista de candidatos o, como solía pasar más a menudo, un solo candidato. Entonces, Grotowski tenía la decisión final; pero raramente escogía a alguien que nosotros no le hubiésemos propuesto.

En esa primera fase de selección no me centré en actividades que exigieran un conocimiento práctico de las acciones físicas. Todavía estaba en un periodo de mi desarrollo en el que Grotowski estaba dejando que mi «caballo» corriera libremente. Conducía las actividades en que podía improvisar espontáneamente *dentro de una estructura*. En esas actividades, como el entrenamiento y los «Juegos en movimiento», la necesidad de una partitura de acciones físicas no entraba en juego. Todavía me concentraba en la fuente misma, trabajando la raíz de donde lo desconocido podía nacer. Los elementos que conduje en ese momento, en consecuencia, no requerían la precisión milimétrica necesaria en la estructuración final de una pieza. En esas primeras pruebas de selección, sin embargo, hubo momentos en los que trabajé con los candidatos en «Acting propositions»; y fue allí donde inmediatamente me encontré cara a cara con la dificultad de estructurar una pieza en tanto que director. Entonces vi claramente la diferencia entre, por un lado, las acciones físicas y, por el otro, las actividades, los movimientos, los síntomas (por ejemplo, ponerse colorado) y los gestos.

Un día estaba trabajando con varios candidatos a la vez: cada uno de ellos trabajaba individualmente, pero, por falta de espacio, todos lo hacían en la misma sala, preparando «Acting propositions» basadas en una canción. Cada uno debía estructurar una pieza individual a partir de una canción antigua que recordara haber escuchado en su infancia. Para mí era fácil ver cuáles de aquellas propuestas funcionaban y cuáles no, pero ¿por qué? Por ejemplo, un actor joven escogió andar en la cuerda floja; en su «Acting propositions» se veía que cantaba una canción haciendo ver que caminaba sobre la cuerda floja. Eso eran actividades, no acciones: eso no tenía ningún *porqué*, no existía nadie *para quién* ni *contra quién* estuviera dirigida esa acción. Grotowski siempre señalaba la diferencia entre, por un lado, las acciones físicas y, por otro lado, las actividades, los movimientos, los gestos y los síntomas; decía que confundir las primeras con los segundos era uno de los errores básicos que todo el mundo cometía al intentar trabajar según el «método de las acciones físicas» de Stanislavski. A menudo caímos en esa confusión al preparar «Acting propositions» para él, tomando por ejemplo *actividades* por acciones. En una conferencia que Grotowski ofreció en Santarcangelo en 1988 afirmó:

*Lo que debemos entender de inmediato es lo que no son las acciones físicas. Por ejemplo: las actividades. Las actividades no son acciones físicas. Actividades en el sentido de fresar el suelo, lavar los platos, fumar en pipa. Éstas no son acciones físicas, son actividades. Y allá donde creen trabajar según el «método de las acciones físicas», continuamente cometen ese error. Los directores que trabajan sobre las acciones físicas a menudo hacen que los actores hagan mucha limpieza de suelos y lavado de platos en escena. Pero una actividad se puede convertir en una acción física. Por ejemplo, usted me hace una pregunta muy embarazosa, como suele ser el caso, pues bien, usted me hace la pregunta y yo intento ganar tiempo. Y empiezo a prepararme la pipa concienzudamente. Entonces, mi actividad se vuelve una acción física, porque se ha convertido para mí en un arma: «Sí, de hecho estoy muy ocupado, debo preparar mi pipa, limpiarla, encenderla, y después le responderé...»*

Aquí, Grotowski señala la diferencia entre actividades y acciones físicas. En nuestras selecciones había muy pocas personas que construyeran inmediatamente una propuesta siguiendo una línea de acciones físicas. La mayor parte de las veces los candidatos cantaban la canción al mismo tiempo que realizaban una actividad. Sin embargo, formulando las preguntas adecuadas y dando la circunstancia específica, incluso algunas de estas actividades se podían convertir en acciones. Pero el actor antes mencionado estaba construyendo su «Acting proposition» como la mayor parte de los otros participantes: con actividades. Cantaba su canción mientras hacía ver que caminaba sobre la cuerda floja. *Las actividades no son acciones.* Grotowski repetía a menudo esta indicación... Al analizar la *diferencia entre acciones físicas y gestos*, Grotowski decía:

*Otro malentendido referido a las acciones físicas es el de creer que las acciones físicas son los gestos. Los actores hacen muchos gestos porque suponen que ése es su oficio.*

Existen gestos profesionales, los gestos de un sacerdote, por ejemplo, como a veces en mi caso... yo soy muy sacramental... Pero son gestos, no son acciones. [...]

Entonces, ¿qué es un gesto, si miramos desde el exterior? ¿Cómo reconocer fácilmente un gesto? Muy a menudo un gesto es un movimiento *periférico* del cuerpo, un gesto no nace de dentro del cuerpo, sino de la periferia (de las manos, de la cara)

Hay una gran diferencia entre el campesino que trabaja con sus manos y el hombre de la ciudad que no ha trabajado nunca con sus manos. Este último tiene la tendencia a hacer más

gestos que acciones. Podemos decir que es un hombre que vive dentro de su cabeza. Pero a menudo no está vivo, no es orgánico. En realidad, es porque hace gestos y no acciones. Observen: el hombre de la ciudad que tiene la tendencia a hacer gestos le da la mano a otra persona así [Grotowski da la mano partiendo de la mano]. Los campesinos parten del interior del cuerpo, así [Grotowski da la mano empezando del interior del cuerpo y a través del brazo]. Hay una grandísima diferencia (esta observación se la he tomado prestada a un actor polaco de origen campesino)

Describiendo la *diferencia entre movimientos y acciones físicas*, Grotowski añadió a su análisis:

*Es fácil confundir las acciones físicas con los movimientos. Si camino hacia una puerta, eso no es una acción, sino un movimiento. Pero si camino hacia la puerta como respuesta a «sus estúpidas preguntas», para amenazar con dejar la conferencia a medias, allí habrá un ciclo de pequeñas acciones y no tan sólo un movimiento. Este ciclo de pequeñas acciones estará en relación con el contacto que tengo con ustedes, mi manera de percibir sus reacciones, y también, al caminar hacia la puerta, todavía les dedicaré una «mirada de control» (o aguzaré el oído) para saber si mi amenaza surte efecto. No se trata solamente de «caminar» (es decir, de un movimiento), sino de algo mucho más complejo alrededor del hecho de caminar. El error de muchos directores y actores es fijar el movimiento en lugar de fijar el ciclo entero de pequeñas acciones (acciones, reacciones, puntos de contacto) que aparecen dentro de la situación del movimiento.*

En esas primeras pruebas de selección había otro actor joven, F. que trabajaba en una «Acting proposición» acercándose al uso correcto de las acciones físicas. La historia que explicaba estaba relacionada con su padre. Una noche su padre había vuelto a casa borracho del bar, había entrado cantando hasta que se derrumbó y se desmayó. F., con su cuerpo, empezó a reconstruir el comportamiento físico de su padre, recordando exactamente qué era lo que su padre había hecho, reconstruyendo la línea lógica de las acciones físicas. Primero, F intentó recordar el comportamiento físico en aquellas circunstancias. Su padre entraba en la casa. ¿De qué manera caminaba? Con un paso pesado. ¿En qué sentido era pesado? ¿Hacia dónde miraba? Miraba hacia el suelo. ¿Por qué miraba al suelo? ¿En qué parte de su cuerpo estaba localizada esa pesadez? ¿Qué canción cantaba? ¿Y por qué justamente esa canción? ¿De qué manera la cantaba? ¿En qué resonador del cuerpo colocaba la voz y por qué? ¿Por qué se había emborrachado?

E, en su «Acting propositions» basada en el recuerdo de su padre, estaba construyendo la

línea real de comportamiento físico recordando exactamente lo que su padre había hecho. Se acercó al descubrimiento de los deseos internos de su padre, ya que las verdaderas acciones físicas siempre están ligadas a deseos o anhelos. Entonces, en el trabajo de E, empecé a ver la figura de su padre. No estaba viendo a F. «interpretar» a su padre, sino que más bien lo veía ejecutar las acciones de su padre, simplemente. Empecé a ver, a través de él, a otra persona: E seguía allí, pero era como si otra persona apareciera a través de él.

No se trata de lo mismo que el trabajo de Stanislavski sobre el personaje. Stanislavski centró su investigación en *construir un personaje* dentro de la historia y de las circunstancias dadas por un texto teatral. El actor se debía preguntar: ¿cuál es la línea lógica de acciones físicas que haría si estuviese en las circunstancias de *este personaje*? Sin embargo, en el trabajo de Grotowski (por ejemplo, en su labor con el Teatro Laboratorio) los actores no *buscaban* el personaje. Los personajes aparecían más bien en la mente del espectador gracias al montaje (dentro del espectáculo y dentro del papel). Grotowski hacía hincapié en este aspecto al hablar del trabajo de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*. Cieslak básicamente no trabajó a partir del personaje de la tragedia de Calderón, sino a partir de recuerdos personales relacionados con un momento crucial de su vida.

En este periodo de nuestro trabajo con Grotowski también creamos acciones ligadas directamente a recuerdos personales. A través de la actuación podías rememorar algún momento de tu vida, o a alguien cercano, o un hecho concreto fruto de tu fantasía, que nunca ocurrió en verdad, pero que te hubiese gustado que ocurriera. Entonces, debías construir la estructura a partir de acciones físicas. Te debías preguntar: «¿Qué hice yo en las circunstancias de ese recuerdo?». O si no: «¿Cuál sería precisamente mi línea de comportamiento físico si esa fantasía hubiese tenido lugar de veras?». El énfasis no se debía encontrar en la creación del personaje, sino en la formación de una estructura personal en la que el individuo podía acercarse a un eje de descubrimiento. Luego, todo eso debía ser estructurado y repetible. Cuando trabajamos con Grotowski en Irvine, y más tarde en Italia, no buscamos el personaje ni tampoco el *no-personaje*. Grotowski describe un aspecto de nuestro trabajo de la manera siguiente:

*Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporalidad 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, a la madre- Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite re-construir una corporalidad. Al comienzo, Una corporalidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporalidad 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 sí -oso decirlo- al origen?*

Con Stanislavski, el «método de las acciones físicas» era un medio para que sus actores recrearan con su interpretación «una vida real», una vida «realista» en un espectáculo. Pero para Grotowski el trabajo sobre las acciones físicas era más bien un instrumento para encontrar ese «algo» en el que la persona que hacía alcanzaba un descubrimiento personal. Tanto para Stanislavski como para Grotowski, las acciones físicas eran un medio, pero sus objetivos eran diferentes.

Tras las primeras pruebas de selección decidimos escoger un grupo provisional para llevar a cabo un taller durante un periodo de tiempo más largo antes de decidir quién se quedaría en el grupo. En ese taller empecé a trabajar en una «Acting propositions» con un joven, B., que más tarde se convertiría en un miembro clave de un grupo que dirijo actualmente, el «Downstairs Group».

B. intentó realizar una «Acting propositions» en la que cantaba una vieja canción italiana. Cuando la letra de la canción hablaba de una vaca, B. imitaba a una vaca con su cuerpo. Cuando la canción hablaba de la luna, B. miraba hacia el cielo buscando la luna. Cometía el error de ilustrar la canción. Su «Acting propositions» se convirtió en una serie de señales que copiaban lo que decía la canción. De esa manera la propuesta no podría llegar nunca a funcionar. Era como pintar blanco sobre blanco; no había contraste.

Trabajé con B. desde lo que se podía considerar la posición del director, ayudándole desde el exterior. Le pregunté qué recuerdos le evocaba esa canción y me dijo que era una melodía que había cantado de pequeño. Le pregunté dónde la había cantado y en qué circunstancias. Empezamos a construir su «Acting propositions» a partir de un recuerdo de infancia, a la edad de siete años. Una de las primeras cosas de las que hablamos fueron sus zapatos. Debía encontrar la corporalidad de un niño de siete años y nos pareció que era algo importante encontrar los zapatos correctos. Le tenían que venir algo grandes. Pensaba que unos zapatos como aquéllos le anidarían a redescubrir la manera de caminar que tenía de pequeño. Una vez que encontró los zapatos empezó a experimentar, buscando las diferentes formas que tenía de caminar. Se sumergió en un juego de recuerdos. Yo tomaba notas de todo lo que le venía. Estaba muy atento para detectar los momentos en que algo sutil cambiaba en él. Tan pronto como su cuerpo recordaba exactamente su manera de caminar de cuando era niño, algo reaccionaba en él: se volvía más ligero, más joven, se convertía de hecho en un niño jugando. Con este método capturamos sus diferentes maneras de caminar para después estructurarlas. Las tuvimos que reelaborar técnicamente hasta que su cuerpo pudo memorizarlas. Entonces

recordó que cuando, de pequeño, había cantado esa canción había sido estando solo, jugando en un silo de grano. Le pedí que recordara de qué manera había jugado allí y que intentara reproducirlo. Realizó una improvisación para recordar físicamente los juegos a que solía jugar. Tomé nota de los juegos que tenían en él un efecto particularmente fuerte: en uno de ellos cantaba la canción a través de un tubo para crear un eco; en otro entraba en el silo, que era para él un lugar mágico, de una manera especial. Descubría una caja llena de objetos antiguos. Giraba sobre los tacones de los zapatos y ese movimiento lo llevaba a clavar el dedo en alguna sustancia desconocida.

Trabajé con B. hasta que encontró la línea de acciones que parecía que le afectaba más. A partir de esos juegos y descubrimientos en aquel lugar mágico creamos una pieza breve, su «Acting propositions». Trabajamos en ella por algún tiempo y yo me sentía satisfecho porque habíamos encontrado la manera de estructurar acciones, y no actividades. Habíamos construido su secuencia de acciones físicas alrededor de un recuerdo de infancia específico. Grotowski consideró que el trabajo era positivo, pero finalmente dijo que habíamos llegado al punto de saturación de aquel material. De manera que dejamos de trabajar en esa propuesta y nos dedicamos a elaborar otras piezas. Esa «Acting propositions», sin embargo, significó para mí y para B. un paso adelante en la comprensión del trabajo sobre las acciones físicas. B. tuvo la posibilidad práctica de ver que trabajar con las acciones físicas no quería decir ilustrar las actividades de las que hablaba la canción, y en lo que a mí se refiere, empecé a ver de qué manera una *línea* de acciones se podía construir enlazando diferentes series más cortas, todas ellas compuestas de acciones físicas previamente encontradas, con la intención de crear un montaje que fuera comprensible y simple, y que pudiera ofrecer a la persona que hacía un cierto potencial de descubrimiento.

Había una actriz que trabajó con nosotros en ese primer taller de la que Grotowski dijo: «Esa chica entiende las acciones físicas». Después de haber presenciado una de sus «Acting propositions», Grotowski me dijo que la actriz tenía oficio: había estructurado su línea de acciones físicas tan claramente que él podía seguir cada una de sus asociaciones. En aquel momento, su «Acting propositions» no me impresionó; parecía demasiado simple. Grotowski estaba impresionado, según me pareció, por su claridad y habilidad para componer. Esa joven estaba altamente dotada en el campo de la composición.

Ha llegado el momento de que en mi discurso hable un poco de las diferentes clases de actores y las diferentes maneras en que las acciones físicas pueden funcionar para cada uno de ellos.

Cuando conocí a esa joven, comencé a entender que existían diferentes tipos de actores. Hay un tipo de actor, en el que incluyo a esa joven actriz, que está más centrado en la mente, como si tuviera el dominio de las cosas totalmente localizado en la mente lógica. A menudo, esta clase de actor trabaja cómodamente con las acciones físicas cuando, *como primer paso*, construyen su propuesta. Abordan el trabajo del actor desde la mente lógica, primero



haciéndose preguntas: qué hicieron o qué harían en esas circunstancias. A menudo construyen una partitura y memorizan la secuencia lógica de las acciones incluso antes de llegar a hacer ninguna acción física. El peligro de esta clase de actor reside en que a veces su arte, a pesar de tener lógica, resulta frío y nunca llega a conmover; aunque no cabe ninguna duda de que algunos actores dentro de esta clasificación llegan a un alto nivel de calidad en su arte.

Otro tipo de actor es el que construye su línea de acciones sin que la mente intervenga primero. La línea de acciones, cuando llegan a ella, es más bien una serie de pequeños impulsos orgánicos surgidos de dentro del cuerpo. El cuerpo dictará la secuencia de acciones como algo que necesita hacer, algo que le es profundamente natural. Este tipo de actor está más centrado en la organicidad. Y si la mente de esa persona aprende a permanecer pasiva de la forma correcta, entonces el flujo de impulsos corporales le conducirá hacia un proceso profundo. Para este tipo de actor, la estructura debe tomar forma más tarde. Su mente tan sólo conseguirá entender cuál es el recuerdo con el que trabaja *después de* que su línea de acciones haya nacido. En este caso, el cuerpo es el que recuerda primero y después la mente dice: «Ah, eso es lo que hacía en ese momento determinado»; pero sólo después de que el cuerpo haya recordado. Entonces, la corriente de impulsos se debe enlazar con la corriente de asociaciones a la que se ha llegado. El peligro en esta clase de actores es que pueden quedarse anclados en el diletantismo, y aunque su trabajo en el momento de la improvisación sea caluroso y espontáneo, puede que nunca lleguen a dominar la habilidad de trabajar dentro de las coordenadas de una estructura precisa y repetir una secuencia de acciones con gran precisión.

En estos dos ejemplos de diferentes clases de actores se consigue llegar a una partitura lógica de acciones físicas, pero el camino que se ha tomado y los peligros encontrados a lo largo de éste son diferentes. En realidad, el actor más centrado en la mente llega a la organicidad a través de la composición, mientras que el actor más centrado en el cuerpo llega a la composición a través de la organicidad; y en ambos casos trabajando con las acciones físicas.

Ésas son tan sólo un par de las muchas posibilidades; por supuesto, existen muchas más.

Un peligro para los dos tipos de actor es que las acciones, después de ser estructuradas, «mueren», y lo que una vez fueron acciones físicas se convierten en movimientos y gestos vacíos. Ése es el peligro más grande contra el que se debe luchar activamente a lo largo de todo el proceso. Uno debe recordar: ¿qué estaba haciendo y en relación con quién? O incluso, ¿para quién? Los puntos de vista de en relación *con quién y para quién* son algo clave.

Cuando una secuencia de acciones físicas «muere», una de las causas posibles es que el actor se haya olvidado del contacto con su compañero. Tras muchas repeticiones, el actor se siente seguro de lo que hará su compañero en escena, de manera que deja de atender a lo que el otro hace. Simplemente repite su propia partitura ciegamente, y sus acciones pierden la vida que tenían al principio. Este problema se puede superar si el actor recuerda de qué manera intenta influir en su compañero. Éste cada día actuará de manera ligeramente diferente, y si verdaderamente estás atento a tu compañero, tendrás que ajustarte cada vez a las diferencias

sutiles en su hacer, sin romper tu propia línea de acciones físicas. Es gracias a esta adaptación sutil al otro que un momento dado dentro de una acción se llena de vida y de frescor. Según Grotowski, ésa es la estrategia *principal* para conseguir que una línea de acciones no caiga en lo «general». Debemos *estar siempre en contacto con nuestro compañero*.

Esta adaptación al compañero dentro de una línea de acciones fijada con anterioridad es lo que Stanislavski y Grotowski consideraban la verdadera espontaneidad. La espontaneidad de alto nivel puede llegar *sólo dentro de una pieza que esté estructurada*. En ese momento, los actores pueden encontrar libertad dentro de su estructura, libertad no para cambiar su línea de acciones, sino para adaptarse sutilmente reaccionando el uno al otro (y en relación con todo lo que los rodea), manteniendo todavía las mismas intenciones y la misma *línea de acciones*. Se trata, entonces, de un tipo de improvisación sutil en el que la estructura debe estar bien tensada y, por supuesto, perfectamente memorizada. Grotowski afirmaba: «La espontaneidad es imposible sin estructura. Se necesita rigor para tener espontaneidad.» Y seguía diciendo: «Según Stanislavski, cuando la acción ha sido completamente absorbida (aprendida, memorizada) sólo entonces se vuelve libre. [...] Hay una regla: "¿Qué hacer ahora? es la parálisis. "¿Qué hacer ahora?" es la pregunta que imposibilita cualquier espontaneidad».

Cuando vi trabajar a esa actriz joven, me di cuenta de que había diferentes clases de actores. Ella tenía una forma ríe abordar el trabajo y yo tenía otra. Al trabajar con ella no podía repetir la manera con la que trabajaba conmigo mismo, ni tampoco podía llegar a detectar en ella mi propio proceso. Era como un animal diferente por completo que pedía una estrategia completamente diferente. Grotowski era consciente de ese hecho y la alabó por sus cualidades especiales. Ella justamente poseía lo que a nosotros, sus asistentes, nos faltaba: la técnica de composición. Grotowski dijo que, de entre todos los que estábamos trabajando con él en el Workcenter, esa actriz era la única que sabía cómo estructurar una pieza y nos sugirió a los asistentes que intentásemos robarle el secreto. Un año más tarde, en 1987, en una conferencia que tuvo lugar en Florencia sobre el Workcenter of Jerzy Grotowski, Peter Brook dijo:

*... el hombre que sueña en un papel en la vida, en convertirse en actor, puede sentir de manera perfectamente natural que su deber es dirigirse directamente hacia el mundo del teatro. Pero también puede sentir otra cosa, puede sentir que todo ese don, que todo ese amor es una apertura hacia otra comprensión, y que no puede encontrar esta comprensión sino a través de un trabajo personal con un maestro...*

Cuando llegó el momento de decidir si se aceptaba o no a esa actriz, Grotowski dijo que *no debía* ser aceptada y utilizó un argumento similar al que se deduce de las palabras de Peter Brook arriba citadas. Esa actriz, según dijo Grotowski, no estaba destinada a utilizar directamente su trabajo interpretativo para buscar algún tipo de descubrimiento interior, sino

para saltar desde aquel momento al gran mundo del teatro, con los focos iluminando el escenario y toda la vida que lo rodea..«Si se queda con nosotros -dijo-, no será de provecho ni para ella ni para nosotros.»

## Fases iniciales

Por aquel entonces ya se habían terminado las pruebas de selección, aunque en el futuro acabaríamos llevando a cabo selecciones similares casi cada año. En ese momento trabajamos con un grupo estable preliminar, tomándonos tiempo para ver cuáles eran las personas adecuadas para ese tipo de trabajo.

Durante ese periodo, en un intento de robarle a esa actriz su talento para la composición, estructuré una pieza de forma muy diferente. Intenté utilizar una técnica de composición similar a la que se usa en la música occidental. Grotowski nos había propuesto que creásemos una «tormenta de síntomas humanos». Yo no sabía realmente qué eran los «síntomas». Sólo sabía que por esa vez no buscaríamos acciones físicas, sino algo diferente. Después de muchas pruebas y fracasos, los «síntomas» resultaron ser sonidos personales y distintivos de reacciones humanas. Esos «síntomas», cuando funcionaban, estaban siempre ligados a un recuerdo importante de la persona que los reproducía. Por ejemplo, una persona recordaba una vez en que había oído reír a un amigo de una manera chocante, o el sonido de una enfermedad que padecía una persona allegada, o el sonido que había exhalado alguien al morir, o el sonido que profería alguien como respuesta a esa muerte. Con esos «síntomas», yo debía estructurar una partitura en la que los «síntomas» pareciera que se acercaban desde lejos, crecieran poco a poco en intensidad, llegaran a un punto climático para luego desaparecer; como una tormenta que se avecina, se desencadena y después se va.

Primero trabajé con los actores, cinco de ellos, en turnos individuales. Cada uno debía descubrir algunos «síntomas-personales. ¡No acciones! El proceso corporal era siempre algo clave en la reproducción viva del sonido. A menudo un actor tenía una manera de moverse específica que le servía de ayuda para redescubrir los sonidos. Tras haber encontrado todos los «síntomas», y habiéndolos aprobado Grotowski, trabajé como si fuera un compositor de música, orquestándolos en una partitura para crear el efecto de que se iban acercando despacio desde la lejanía, culminaban encima de nosotros y después se alejaban. Escribí una complicada partitura en la que los «síntomas» se superponían los unos a los otros. Luego hice que los actores se aprendieran la partitura, de manera que supieran exactamente cuándo debía entrar cada «síntoma». Al final, si todo funcionaba como estaba previsto, se conseguiría el efecto de que una tormenta de diferentes «síntomas» humanos se acercaba. Desechamos síntomas demasiado típicos como por ejemplo el sonido de alguien que se rasca o los eructos, buscábamos sonidos específicos que las personas recordaran claramente. Muy a menudo era importante para el actor no sólo recordar el sonido exacto y su entonación, sino también el momento en que tuvo lugar: en otras palabras, su recuerdo exacto. Un elemento que también podía ayudar al actor era rememorar las reacciones corporales que habían producido ese sonido.

A menudo, los «síntomas» dejaban de estar vivos al haber perdido su especificidad. En esos

momentos debíamos luchar contra la embestida de lo «general». Ayudaba al actor a encontrar su recuerdo y a buscar el modo en que pudiese acordarse del proceso implicado en la producción del «síntoma». A veces, sin embargo, ese método no funcionaba. En esos casos, Grotowski solía decir que faltaba algo del «élan» original.

Élan: entendí lo que quería decir ese término más por la manera en que Grotowski lo pronunciaba que por ninguna explicación verbal. Cuando Grotowski decía «élan», la pala-bra contenía una calidad sonora muy específica, vibratoria, que en sí mismo ya era la definición. Empezaba con un ataque fuerte sobre la primera sílaba (sin ser de volumen alto), a mitad de la palabra podías sentir cómo crecía en impulso, como una especie de explosión interna, y entonces moría en un medio gruñido. Justo ahora, comprobando si mi descripción de ja manera que tenía Grotowski de pronunciar la palabra es precisa, la he repetido para mí intentando recrear la vibración de su voz, y el perro del patio, a unos treinta metros de donde me encuentro, ha reaccionado poniéndose a ladrar. Éste era el efecto del élan. Yo no tengo ninguna palabra para definirlo con precisión, pero es algo cercano a «impulso», un «impulso continuo».

El élan era algo con lo que debías abordar tu línea de acciones físicas. Por ejemplo, cuando una acción empezaba a tomar forma, el élan estaba lleno porque la acción fluía con la fuerza y el ímpetu del descubrimiento. Pero tras diversas repeticiones, la acción podía perder algo. En aquel momento, yo podía caer en el error de pensar en la intensidad emocional. ¡Pero no! Eso sería una gran falta. Cuando Grotowski trabajaba en una acción que estaba en ese estado de decadencia, a menudo nos dirigía para que volviésemos a encontrar el élan original de la línea de acciones. Era eso lo que se había perdido. Si se podía encontrar de nuevo ese impulso, las cosas solían volver a encajar en su lugar, la línea de acciones empezaba a fluir con su fuerza original.

Recuerdo un día que Grotowski estaba trabajando individualmente con una actriz francesa, N., que participaba en una prueba de selección. Normalmente, en esas pruebas no solía trabajar individualmente con los candidatos, pero esa vez sí lo hizo. Supongo que debió de detectar en ella algún gran potencial y, en efecto, después acabó convirtiéndose en un importante miembro de nuestro grupo. Grotowski intentó que rápidamente se pusiera a estructurar y fijar con precisión una línea de pequeñas acciones que había improvisado. Ese trabajo fue como una batalla: N. se resistía diciendo que no podía entender el francés de Grotowski. Él le dijo que el problema no estaba en su francés, e inmediatamente cambió de lengua y empezó a darle instrucciones en polaco, ¡una lengua de la que la chica no podía entender nada en absoluto! Me quedé pasmado. En su manera de hablar polaco había tanto élan y demostraba una tal decisión, que la actriz no tuvo otro remedio que entender. Luchó por llevar a cabo de inmediato todas las instrucciones que le daba. La sesión continuó mucho mejor que antes, a pesar de que Grotowski seguía dando sus directrices en polaco. Sin ninguna duda, la clave residía en el élan.

Nuestro trabajo con «la tormenta de síntomas» prácticamente había finalizado, y estaba

ofreciendo resultados interesantes. Yo había intentado apoderarme de la manera de trabajar que empezaba por la construcción. Grotowski dijo que habíamos logrado nuestro propósito, y luego dirigió nuestra atención hacia otra labor. Grotowski nos pidió que creásemos «Acting propositions» a partir de fragmentos del mismo texto antiguo con el que trabajamos en Irvine. Escogí un fragmento y lo primero que hice fue componer la canción, que esta vez me vino sorprendentemente con facilidad. Estaba tan entusiasmado por la melodía que durante los ensayos de aquella noche me encerré a solas en una habitación para cantarla una vez tras otra. Grotowski me había estado oyendo desde otra habitación, y después me hizo un comentario muy importante sobre *cantar mecánicamente*. Me dijo que las primeras veces que canté la canción, todavía inseguro de la melodía, mi manera de cantar estaba llena de vida; era modesta y viva porque en ella había una acción verdadera: estaba *buscando* la canción. Pero desde el momento en que pensé que ya sabía la canción, empecé a cantar *como si ya la supiera*, y ya no hubo acción, sólo repetición mecánica. Entonces, la canción estaba muerta, había dejado de funcionar. Como pensaba que me sabía la canción, ya no me implicaba en la búsqueda viva.

«Sí -le dije-. Lo que dice es verdad, pero la búsqueda estaba viva al principio porque yo estaba realmente en el proceso de creación de la melodía; pero ahora que ya me sé la melodía, la búsqueda se ha acabado.» Grotowski me dijo que había una manera de cantar en la que la búsqueda nunca moría. Incluso sabiéndose la melodía a la perfección y sin tener que alterarla, siempre se puede abordar la canción como un amigo que no acabas nunca de conocer por completo: otro ser vivo. Avanzas dentro de la canción y le pides que te revele su secreto. Incluso cuando te sabes la melodía al dedillo, siempre debe haber una búsqueda, como si desearas encontrar a alguien. No trates la canción como si ya la conocieras.

Recuerdo otra ocasión en que Grotowski nos habló de un fenómeno similar: conocemos a alguien que se convierte en nuestro amigo y creemos conocerlo. Tras un tiempo de amistad lo dejamos de *ver*, tan sólo lo miramos; lo tenemos cada día ante nosotros pero en realidad lo hemos dejado de ver. Eso es porque ya *pensamos* que lo conocemos. Al haber dejado de ver, nuestro contacto con esa persona se vuelve mecánico. Pero mira a tu amigo y ve, ahora. No solamente su rostro es diferente cada día, sino que él mismo será una persona ligeramente diferente día a día.

Grotowski me pedía que abordara la canción como si fuera alguien que no conociera, o alguien con quien estuviéramos en proceso de conocernos. Entonces, en la canción habría una búsqueda activa que bloquearía la repetición mecánica. En ese momento le entendí y abordé esa canción con mucho más cuidado.

- En aquellos días tuve un sueño importante en el que jugaba en la casa donde había vivido de niño. Decidí estructurar mi «Acting propositions» en torno a ese sueño. Construí la línea de acciones partiendo del sueño y las memoricé. Decidí en qué secuencias de acciones físicas incluiría la canción. Tras memorizar la línea de acciones, me puse a trabajar físicamente para así mantener fresco en mi memoria el proceso del sueño.

Perfeccioné la estructura en una forma nueva, que se convirtió para mí en una forma natural de trabajo: no me detenía, sino que repetía la estructura una y otra vez, ora haciendo un cambio aquí, ora poniendo una de las acciones en un sitio diferente; trabajaba en un flujo ininterrumpido, intentando que el cuerpo recordara la línea del sueño. Entonces detectaba qué elementos del sueño eran más importantes que el resto, y así inmediatamente volvía a intentarlo de nuevo, eliminando una pequeña acción, o cambiando el orden de algunas acciones, o incluso de algunas asociaciones, para ver qué funcionaba mejor. Así, poco a poco iba eliminando todo el material sobrante y llegaba a la versión final.

Mientras estaba trabajando en esa propuesta ocurrió algo especial. Mi colega B. trabajaba en el mismo espacio en su «Acting proposition». No debía trabajar en mis propias acciones y llevarlas a cabo, sino que al mismo tiempo debía tener en cuenta cuándo B. quería cantar y dejarle espacio. Yo no debía cambiar mi melodía, sino acoplar mi tono al suyo para que mi canción estuviera en armonía natural con la suya. Mientras trabajábamos en nuestras respectivas «Acting propositions» se estableció una fuerte atención mutua entre los dos. Él me daba espacio en los momentos precisos, y viceversa. Fue como si una nueva forma de atención, que se preocupaba de ajustarse a B. y de no molestarlo, despertara en mí. Me empecé a sentir como si volara; nuestras canciones unidas producían un efecto armónico extraordinario. Con la parte principal de mi atención centrada en mi línea de acciones físicas y mi canción y mi atención secundaria en B. surgió en medio de esa larga sesión de trabajo un sentimiento de reposo increíblemente ligero, a pesar de que mi estructura era bastante dinámica. El ajustamiento se producía a un alto nivel: sentía que B. necesitaba algo más de silencio en un momento determinado, y puesto que no podía romper mi flujo de acciones físicas, iba ligeramente más despacio para que así él tuviera el tiempo necesario.

Ese nivel de coordinación era algo nuevo para mí. Exigía una atención muy ligera y ágil. En esa fase de nuestro trabajo, una coordinación de ese tipo no se daba a menudo, pero cuando tenía lugar, te dejaba con un insólito sentimiento de paz interior.

Otro actor, R., se unió al grupo. Al principio yo me encargué de ayudarlo a elaborar una «Acting proposition» para que ambos tuviésemos la oportunidad de trabajar con acciones físicas. El trabajo con P. resultó ser a la vez eficaz y difícil. P. era dilettante de un modo particular: lo que podía hacer en una improvisación te asombraba y te abría el corazón, su presencia era fantásticamente ligera y llena de vida. Pero en el momento en que intentábamos estructurar su improvisación para crear una «Acting proposition», la vida desaparecía.

Una vez recuerdo que P. se puso a improvisar e hizo algo extraordinario; yo no podía dejar de reír. Hacía un viejo tocando el acordeón que había visto en su pueblo. P. no tenía nociones de acordeón, pero canturreaba la parte del acordeón y recordaba la manera con que el cuerpo del viejo estaba en contacto con el instrumento. Cuando vi por primera vez su propuesta, ¡era algo tan ligero! Podía ver cómo a través de él relucía el viejo. Entonces, cuando le pedí que lo repitiera, su línea de acciones físicas se volvió inmediatamente mecánica. Cantó la misma

melodía del acordeón, pero la canción no sonó como antes. Todo se volvió más «general». La línea de acciones, cuando la hizo por primera vez, había sido rica y específica, pero cuando intentó reproducirla de nuevo, esa especificidad se había evaporado.

Nos enfrentábamos a una de nuestras debilidades humanas más comunes: el declive debido a la pereza interior. En la primera improvisación no había ningún esfuerzo, el impacto inicial del recuerdo era lo que impulsaba a P. Pero cuando intentó repetirlo, el freno de la pereza hizo que sus acciones se volvieran cada vez más y más generales. Ese fenómeno tan sólo se puede combatir a través de esfuerzos persistentes. Para llegar a dominar una técnica se debe desarrollar una capacidad para superar y romper con la pereza interior. P. repetía su «Acting propositions», y allí donde habían concurrido seis acciones diferentes, ahora sólo había una, más ancha y más «general». En un principio había cantado la canción con muchos altos y bajos, como si tuviera ondas internas, pero después eso había desaparecido, la calidad vibratoria se había vuelto plana.

Grotowski me explicó que cuando Stanislavski había analizado ese peligro se había dado cuenta de que cuando un actor se sabe muy bien una partitura de acciones físicas, para que no vaya perdiendo fuerza, con el paso del tiempo se debe ir dividiendo la partitura en acciones más pequeñas. En lugar de dejar que se simplifique y se vuelva más general se debe trabajar en la dirección opuesta: la línea de acciones debe hacerse más detallada. Cuantas más veces repite un actor una línea de acciones físicas más debe dividir cada acción en acciones más pequeñas; de manera que cada acción se vuelva más compleja. No se trata de que el actor cambie su línea de acciones, sino más bien de que descubra los elementos más pequeños que se esconden en la misma línea de acciones, de manera que la línea de acciones original se vuelva más detallada. Grotowski hizo una demostración. Dijo: si, por ejemplo, al principio mi acción es esperar a que suene el teléfono, entonces, después de algunas repeticiones, debo dividir esa acción en dos acciones: una, inclinarme hacia el teléfono esperando a que suene, y dos, un pequeño impulso hacia el teléfono porque he oído un sonido del exterior que podría haber sido el del aparato. La acción original de esperar a que el teléfono suene todavía está presente, pero en lugar de ser una sola acción, como al principio, se ha dividido en dos acciones. Lo que era una acción se ha convertido en dos, más detalladas, pero la acción sigue siendo esperar a que el teléfono suene. Entonces, después de repetir esta partitura más detallada, antes de que empiece a perder fuerza, el actor deberá encontrar detalles todavía más pequeños dentro de la misma línea de acción original, y después quizás detalles incluso más pequeños, y así en adelante. De esa manera, haciendo más detallada la línea de acción, más rica en elementos más pequeños el actor puede combatir el declive, que es el adversario inevitable contra el que se enfrenta cuando repite *un* espectáculo durante un año, dos o más...

Tuvimos que trabajar para reconstruir los elementos de la «Acting propositions» de P. en el mismo orden que habían aparecido originariamente, para después ir a buscar elementos todavía más pequeños. Hicimos preguntas. ¿De qué manera exacta el viejo cogía el acordeón?



¿Cómo eran sus impulsos mientras tocaba? ¿De qué manera precisa «bailaba» su cuerpo? Cuando P. se implicaba en la búsqueda activa para recordar los diversos elementos, inmediatamente sus acciones volvían a cobrar vida. Y ésa es la clave: estaba implicado en una búsqueda, estaba luchando, estaba buscando algo, estaba intentando recordar, se estaba preguntando cómo había sido. ¿Fue así? Y entonces mi atención como espectador volvía a interesarse por él, porque veía que estaba verdaderamente y simplemente *haciendo algo*.

Muchas veces me encargaba de recordarle desde mi postura externa cómo había hecho originariamente algunos elementos determinados. El peligro de trabajar de esa manera es que le hacía recordar la forma exterior y eso podía empujar al actor a fijar su «Acting propositions» a partir de formas y no de acciones. Pero una estrategia de este tipo también puede ayudarle a *recordarla* línea de acciones inicial. Por ejemplo, le digo que su brazo estaba doblado en un ángulo algo diferente; al decirle eso soy consciente de que lo hago con la esperanza de que su cuerpo empiece a recordar por sí mismo lo que había hecho al principio. Pongo énfasis en la forma para que esa información funcione como el detonante para que el cuerpo recuerde. Es posible que esa estrategia funcione en algunas situaciones específicas y en otras no. Muchas veces, Grotowski ha subrayado el hecho de que *no hay método*, hay sólo lo que funciona y lo que no funciona en cada caso individual. Si una estrategia no funcionaba, no debíamos aferrarnos beatamente a ella, sino que debíamos cambiarla para encontrar algo que sí funcionase.

Ese tipo de información sobre la forma exterior que debe adoptar el cuerpo, aunque es un método peligroso, funcionó en el caso de P.; y fue así porque su cuerpo, al recobrar la posición que había olvidado, se encarriló en la dirección correcta para recordar de qué manera lo había hecho originariamente. A menudo, un artista sustituirá su línea de acciones inicial por la forma superficial en un intento de buscar una postura más cómoda. Desde el exterior se ve que ha corregido una posición de su cuerpo difícil de mantener. Al principio, cuando la línea de acciones estaba articulada por completo, en su nivel de calidad máximo, su cuerpo había adoptado la posición original, más exigente. Deberá, pues, eliminar la posición defectuosa, la posición *más fácil* para el cuerpo.

Me gustaría destacar que la corrección de la forma exterior puede funcionar, y cuando funciona, la indicación es útil. Pero se debe ir con cuidado: para el actor que tiene una tendencia a hacer muchos gestos (es decir, un actor que fácilmente pierde la intención original), este tipo de instrucciones puede resultar desastroso. Al desviar su atención a la forma, simplemente se le empuja hacia su debilidad: él ya está formalizando el trabajo. Grotowski afirma: «Lo fundamental, a mi entender, es hacer preceder siempre a la forma lo que debe precederle, el proceso que conduce a la forma».

Este principio estaba presente en todos los aspectos de nuestro trabajo: se debe *llegar* a una forma (en tanto que está ligada a la estructura y es un elemento necesario), pero hay un llegar a ella, un proceso viviente que no debe perderse. En realidad, en un alto nivel, la forma y el

proceso no son dos, sino uno solo: cuando el proceso se vive totalmente, la forma también se evidencia. Pero en apariencia, y también hasta cierto punto en la práctica, podemos hablar de dos aspectos: a través del proceso se llega a una forma articulada. Sin un proceso viviente, sólo queda la estética; y el proceso viviente que no se traduce en una forma articulada es una «sopa».

Con todo, el peligro de P. como actor no era la pérdida de atención. Su peligro era justamente el contrario, el de perder la forma. Por lo tanto, a menudo le tenía que indicar la posición original de su cuerpo. Muchas veces, recordar la forma a la que una acción física había llegado le ayudaba a recordar de manera incluso más precisa la acción física original.

En un punto del trabajo en su «Acting propositions», P. se acercaba a un río y se metía en el agua. En este caso su improvisación volvió a ser clara y a estar llena de vida: yo podía ver el río y sentir sus aguas frías. Pero al repetir diversas veces su línea de acciones, ese momento declinó hacia algo pseudo espontáneo. Tuvimos que dedicar mucho tiempo a trabajar en los detalles, preguntándonos: «¿Cómo tocaste el agua?, ¿inclinaste el cuerpo?, ¿de qué manera?, no, creo que no. antes lo hiciste algo diferente, ¿cuál fue tu reacción física cuando tu pie entró en contacto con el agua fría?, no, no te creo. Estás exagerando, ¿qué, cuál fue en verdad?, otra vez, ¿cuál es el ancho del río?, ¿su profundidad?, ¿te subiste los bajos de los pantalones antes de meterte en el río?, ah, sí que te los subiste, ¿de qué manera?». Trabajar todos esos detalles es absolutamente esencial, y sólo a través de eso se puede llegar a un resultado verdaderamente logrado. El actor no debe dejarse de hacer esas preguntas. En el momento en que P. pensaba «ah, ahora ya sé cómo lo hice», de inmediato su actuación se volvía mecánica. Algo en su manera de hacer, en su atención, se asentaba y yo, como testigo, perdía todo interés en mirarlo.

Ese trabajo de los detalles me fatigaba tremendamente. A menudo me sentía como si me invadiera una oleada de sueño. Eso es algo que se debe combatir a toda costa, si no, como director, simplemente cedes a *tu propia* pereza. Y lo que esa pereza quiere realmente es impedir que finalices tu trabajo: prefiere que pases a otra cosa, más fácil y «al lado». Repetí con P. una y otra vez su «Acting propositions» luchando para que no bajara la guardia en su búsqueda de detalles articulados y vivos. Cuando hablo de «búsqueda de detalles articulados», no me refiero a improvisar nuevos detalles cada vez, sino a mantener viva la búsqueda de detalles incluso más pequeños. En su «Acting propositions», P. no debía repetir simplemente algo que ya sabía, sino cada vez recordar cómo sonaba el acordeón, cómo se movía el viejo... ¿Era exactamente así? No. ¿No era más bien así? Ah, sí. ¡Eso es! Ahora la vibración de la voz... ¿cómo era? No, era más... ¡sí, así! De esta manera cada elemento mínimo de su «Acting proposition» significaría una búsqueda viva y no sólo una repetición muerta.

A través de este trabajo con P. empecé a darme cuenta de la diferencia sutil entre las acciones físicas que tienen vida y las acciones físicas que han caído en la repetición mecánica. P. mejoró considerablemente en su lucha consciente contra la posibilidad de caer en lo «general».

Grotowski había hablado con P. sobre el envejecimiento, y le dijo que se encontraba en el último momento de su vida en que todavía podía retrasar ese envejecimiento a través de un entrenamiento físico intenso. El entrenamiento orgánico era la única medida, porque P. estaba en la frontera de envejecer en lo que al físico se refiere. A partir de ese momento algo cambió en la estrategia de P., y a través de su nueva lucha sus capacidades aumentaron considerablemente.

Por esa época, aparte del trabajo con el grupo, empecé a trabajar estrechamente con Grotowski en la «*Song Action*» [*Acción de la canción*]. Trabajé a solas con él en esta «*Song Action*» aproximadamente durante un año, antes de que se escogieran otras personas para unirse a mí. Cuando ellos se incorporaron a esa «*Acción*», mi partitura ya estaba totalmente lista. En el trabajo con la «*Song Action*», Grotowski intentaba hacerme redescubrir el proceso escondido en el trabajo con los antiguos cantos afro caribeños y africanos. Ya no era un trabajo ligado al nivel de las acciones realistas de la «*vida cotidiana*».

El periodo que va de los primeros talleres que hice con Grotowski, pasando por el año en el Objective Drama Program hasta la primera fase en Workcenter of Jerzy Grotowski, se puede considerar como un bloque de mi trabajo. Después de ese periodo seguí utilizando lo que había aprendido en el primer bloque, pero mi trabajo entró en *una fase completamente nueva*, en la que todos los elementos principales cambiaron. El trabajo de ese nuevo bloque todavía está en desarrollo y no es el tema de este texto.

## Grotowski frente a Stanislavski: los impulsos

Ahora me querría centrar en las diferencias entre el «método de las acciones físicas» de Stanislavski y el trabajo de Grotowski en torno a las acciones físicas. Grotowski no utilizó simplemente una técnica creada por Stanislavski, la cuestión es algo más compleja. Grotowski retomó las «acciones físicas» en el punto donde Stanislavski dejó de trabajar en ellas a causa de su muerte. Un día, hablándome acerca de su trabajo sobre las acciones físicas, Grotowski me dijo: «No se trata realmente del "método de las acciones físicas" de Stanislavski, sino de lo que viene después». Es más bien una continuación.

En su trabajo, Grotowski redefine la noción de *organicidad*. Para Stanislavski, «organicidad» significaba las leyes naturales de vida «normal», las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte; mientras que para Grotowski, *organicidad* significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de «dentro de uno» y tiene como fin la realización de una acción precisa.

En lo que se refiere al tema del *impulso* existe también una diferencia entre Stanislavski y Grotowski. En su libro *El trabajo del actor sobre el personaje (Rabota aktera nad rolju)*, en el capítulo dedicado a *El inspector general* de Gógol, Stanislavski habla sobre los impulsos:

*Ahora repito todas las acciones anotadas en estos apuntes v, para evitar estereotipos (dado que por ahora todavía no se han consolidado en mí acciones auténticas y productivas), pasaré de una tarea a la siguiente sin ejecutarlas físicamente. Por ahora me limitaré a estimular y reforzar los impulsos que hay dentro de la acción. En lo que se refiere a las acciones auténticas y productivas, éstas nacen por sí mismas, la naturaleza ya se encargará de ello.*

*Arkadij Nikolaievic intenta no moverse para nada, pero comunicarse con los ojos y el rostro.*

En estas palabras parece que Stanislavski sugiera que el trabajo con los impulsos está ligado a «los ojos y el rostro»: la *periferia* del cuerpo.

Grotowski, sin embargo, al hablar de los impulsos diré:

*Antes de una pequeña acción física, hay el impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal.*

En su conferencia de Lieja (1986), Grotowski analizó la cuestión de la manera siguiente:

*Y ahora, ¿qué es el impulso? «In-pulso»: empujar desde dentro. Los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Es eso, el impulso. Si sabes eso, al preparar un papel, puedes trabajar a solas sobre las acciones físicas. Por ejemplo, cuando estás en el autobús o cuando esperas en el camerino antes de salir a escena. Cuando trabajas en el cine pierdes mucho tiempo esperando; los actores siempre esperan. Pero puedes utilizar todo ese tiempo. Sin que el resto de la gente se dé cuenta, puedes entrenarte con las acciones físicas, e intentar hacer una composición de acciones físicas manteniéndote al nivel de los impulsos. Eso quiere decir que las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están «in-pulso». Por ejemplo: en un fragmento de mi papel, estoy en un jardín, en un banco, una desconocida está sentada cerca de mí, la miro. Ahora supongamos que trabajo en este fragmento, solo pero con una compañera imaginaria. Exteriormente, no miro a esta persona, que me imagino, llevo a cabo sólo el punto de partida: el impulso de mirarla. De la misma manera llevo a cabo el siguiente «punto de parada»: el impulso de inclinarme, de tocar su mano [Grotowski lo hace de manera casi imperceptible], pero no dejo que eso aparezca plenamente como una acción, sólo lo apunto... Veis, me muevo muy poco, porque es solamente la pulsión de tocarla. Pero sin exteriorizar. Ahora, camino, camino... pero sigo sentado. De este modo es posible entrenarse con las acciones físicas. Por otra parte, vuestras acciones físicas pueden enraizarse mejor en vuestra naturaleza si os entrenáis aun más con vuestros impulsos que con las acciones. Se puede decir que la acción física ha casi nacido, pero aún está retenida, y de esta manera, en nuestro cuerpo, «colocamos» la reacción justa (de la misma manera que «se coloca la voz»). Antes de la acción física hay el impulso, que empuja desde dentro del cuerpo, y podemos trabajar sobre eso: podemos incluso estar en un autobús público y, sin que nadie se dé cuenta, hacer esta preparación. En realidad, si una acción física no está precedida por un impulso, se convierte en algo convencional, casi como un gesto. Cuando trabajamos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.*

Para Grotowski, los impulsos son algo que empuja desde «dentro» del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil, nacido «dentro del cuerpo», y que no procede únicamente del dominio de lo corporal.

En referencia a esta cuestión, Grotowski me decía que los impulsos son los morfemas de la interpretación. Cuando lo interrumpí para preguntarle qué era un morfema, me dijo que lo

fuera a consultar en un diccionario. Sin embargo, continuó explicándome que un morfema es una pequeña porción de algo, una porción que es elemental. Es como la medida de base de algo. Y las medidas de base de la interpretación son los impulsos que se prolongan en acciones.

Al final de su vida, Stanislavski era consciente de la importancia del tema de los impulsos. Hablaba de la posibilidad que el actor tiene de «estimular y reforzar los impulsos que hay dentro de la acción», pero los asociaba con la periferia del cuerpo («los ojos y el rostro»), cosa que se contradice con las indicaciones de Grotowski. El punto de vista de Grotowski es que el actor busca una *corriente esencial de vida*; los impulsos están enraizados *profundamente "dentro" del cuerpo* y después se extienden hacia fuera. Esta evolución del trabajo sobre los impulsos es lógica si tenemos en cuenta que Grotowski busca los impulsos orgánicos en un cuerpo desbloqueado yendo hacia una plenitud que *no* es la de la vida cotidiana.

Grotowski dijo una vez que hay indicios que señalan que Stanislavski consideraba el trabajo sobre los impulsos como un terreno para nuevas investigaciones. Cuando estudió en Moscú, siendo un director joven, Grotowski oyó hablar sobre un ejercicio en el que Stanislavski, ya viejo, se había transformado en un tigre sólo a partir de impulsos. Stanislavski casi no se movió, solamente llevó a cabo los *impulsos* de las acciones del tigre: buscar la presa, prepararse para saltar sobre ella, atacar, etc. Casi sin movimiento alguno, únicamente a través de impulsos, Stanislavski se había transformado en un tigre. Pero Stanislavski, según explicaba Grotowski, no tuvo tiempo suficiente para trabajar en esa dirección con los impulsos porque murió.

Según Grotowski, los impulsos están ligados a la tensión *adecuada*. Un impulso aparece en tensión: Cuando tenemos la in-tención de hacer algo, tenemos dentro la tensión *adecuada*, dirigida hacia el exterior. Grotowski abordó el tema de la intención en su conferencia en Lieja en 1986:

*En/tensión: intención. No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros.*

*A finales del siglo XIX, un gran psicólogo polaco, Ochorowicz, que se ocupaba de «fenómenos paranormales», realizó unos estudios sobre «la fuerza de la telequinesis», es decir, sobre el fenómeno que da la impresión de que un objeto se mueve por cuenta propia. Ochorowicz probó que puede que no se trate de eso en absoluto. Es debido a que existe «in/tensión» en el cuerpo. Tomemos el ejemplo de un oficial que hace que sus soldados se ejerciten durante un largo período, y lo hace casi como si los estuviera domando. Al final, les pide que se reúnan alrededor de una mesa y pongan los dedos justo debajo del borde de la mesa. Y luego le da una orden a la mesa: «¡Mesa, baila!». Y la mesa se pone a bailar. Lo que sucede es «en/tensión»*

*en los soldados; como esperan ver la mesa bailar, se crea una movilización muscular en sus cuerpos y en sus manos que hace que la mesa se mueva de la forma ordenada. Este ejemplo es muy importante; en este caso nos enfrentamos a un solo aspecto de la intención. Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, ' cree que significa «bombar» un estado emocional. No se trata de eso. Las intenciones están relacionadas con los "recuerdos del cuerpo», las asociaciones, los deseos, el contacto con los otros, pero también con las en/tensiones musculares.*

Veo un posible malentendido: uno puede entender que los impulsos existen simplemente a nivel de las contracciones musculares, es decir, entrar en escena y empezar a exhibir una pseudo-intensidad a través de contracciones musculares. Para evitar este posible malentendido cito otro fragmento en el que Grotowski habla de la contracción muscular y la relajación:

*No es en absoluto cierto que el actor deba solamente estar bien relajado. Muchos actores realizan una cantidad enorme de ejercicios de «relajación». Pero cuando están en escena hay dos resultados fatales. Un resultado es que enseguida se encuentran completamente contraídos. Antes de empezar se relajan, pero cuando se encuentran ante una dificultad se contraen. Para otros, el resultado es que en escena se vuelven como un pañuelo, asténicos, psicasténicos. El proceso de la vida es una alternación de contracciones y decontracciones. De manera que no se trata tan sólo de contraer o decontraer, sino de encontrar ese río, ese flujo, donde lo que es necesario está contraído y lo que no es necesario está relajado.*

*Tomemos un ejercicio de Stanislavski: le pidió al actor que adoptara una posición precisa sobre una silla y relajara los músculos que no eran necesarios para mantener esa posición. Eso quiere decir que los músculos que intervienen en esa posición deben estar contraídos. pero los que no son necesarios deben estar relajados. Esto es verdaderamente importante. Utilizando el término de «élan»: en las contracciones inútiles se pierde una cantidad enorme de «élan». El actor que sabe eliminar las contracciones inútiles puede soportar grandes esfuerzos sin agotarse. Moviliza la contracción muscular justamente allí donde es necesaria. Como el viejo artesano que trabaja de manera continua, sin pausa. Todo el tiempo hace algo, pero despacio. Imaginad que vuestro trabajo es una cuerda: no hacéis movimientos stacca-to, sino que dejáis que «esa cuerda de vuestros esfuerzos» surja, lentamente, todo el tiempo; porque empezar un esfuerzo come mucha más energía que continuar un esfuerzo. Esto también está relacionado con la decontracción de los músculos que no son necesarios para una acción.*

*Por otro lado, Stanislavski dijo que el actor, por culpa de su miedo escénico, tiene un punto en el cuerpo donde las contracciones inútiles comienzan. Por ejemplo, ciertos actores contraen el músculo de la frente; otro contrae los hombros; otro, el cuello; otro, algún punto más abajo, en la espalda, otro las piernas. Y sí podéis relajar vuestro punto de partida de las contracciones artificiales, puede que el resto de contracciones inútiles también se relaje. Por ejemplo, si en ti (cuando te viene el miedo escénico) las contracciones empiezan aquí, en la frente, entonces, si la relajas, las contracciones superfluas en todo el cuerpo desaparecen por un momento. Esto es el aspecto de decontracción. Tomemos ahora el aspecto de contracción. ¡Ella! [Grotowski señala con determinación a alguien entre el público]. ¿Ves?, esto requiere que yo contraiga el brazo y la mano. No se puede hacer de modo relajado. Es una contracción dinámica que indica, pero esta contracción empieza dentro del cuerpo y tiene su objetivo fuera de él.*

Otra diferencia entre el trabajo de Stanislavski y el de Grotowski, ya mencionada, se refiere al «personaje». En el trabajo de Stanislavski, el «personaje» es un ser completamente nuevo, nacido de la combinación entre el personaje escrito por el autor y el actor mismo. El actor, a partir de su «yo soy», se dispone a buscar las circunstancias del personaje propuesto por el autor, hasta llegar a un estado de casi identificación con el personaje, un ser nuevo. Toporkov, en *Stanislavski in Rehearsal*, dice: «La creación de una persona viviente, *realmente* mente, ése es el objetivo del gran arte. El artista que consigue, ni que sea una sola vez, identificarse con el personaje escénico que ha creado se da cuenta de que ha logrado algo grande y experimenta una inmensa alegría».

En los espectáculos de Grotowski, sin embargo, el «personaje» existía más bien como una pantalla pública que protegía al actor. El actor *no se identificaba* con el «personaje». Eso se puede ver claramente en el caso del príncipe constante que creó Ryszard Cieslak. El «personaje» estaba construido a través del *montaje* y estaba destinado principalmente a la mente del espectador; el actor, tras esa pantalla, mantenía su intimidad, su seguridad. Además, la pantalla del «personaje» mantenía ocupada la mente del espectador de tal manera que podía percibir, con una parte de él mismo adaptada a esa tarea, el proceso escondido del actor.

Grotowski me dijo que, a pesar de todo, la diferencia fundamental entre el "método de las acciones físicas" de Stanislavski y su trabajo se encuentra en el tema de los impulsos. ¿Por qué en la obra de Grotowski el impulso es tan importante y por qué en el trabajo de Stanislavski no mereció el mismo énfasis? Porque Stanislavski trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de la vida común de las relaciones: personas en circunstancias «realistas» del quehacer cotidiano, dentro de una convención social. Grotowski, en cambio, busca las acciones físicas dentro de una corriente básica de vida y no en las situaciones sociales o de la vida cotidiana. En una corriente de vida como ésa, los impulsos son de gran importancia. Grotowski afirma que ésa es la diferencia entre su trabajo y el de Stanislavski.



## Acciones «realistas» en la vida cotidiana

El arte del actor *no* está limitado necesariamente a las situaciones realistas, los juegos sociales, la vida cotidiana. A veces, cuanto más altos son el nivel y la calidad de este arte, más se distancia de esta base realista y entra en el terreno de la excepcionalidad: la corriente viviente de los impulsos puros. Es precisamente eso lo que realmente *siempre ha* interesado a Grotowski en su trabajo con el actor. Pero para alejar el arte del actor de esa base realista, tan querida por Stanislavski, y llegar a un nivel más elevado es absolutamente necesario conocer esa base.

Cuando era un actor joven me preguntaba: ¿es necesario todo ese «trabajo realista»? Acababa de leer por primera vez algunos de los libros de Stanislavski, y los había encontrado aburridos. Estaba ansioso de poder probar la verdadera «sustancia» de la interpretación; quería experimentar el entusiasmo de la revelación emocional. Tengo la esperanza de que a estas alturas del libro haya quedado claro que esta forma de pensar es la propia de un diletante. Cualquier artista verdadero necesitará años de práctica diaria para llegar a un cierto nivel en su trabajo. Pero si todavía no ha quedado claro por qué es necesario tanto trabajo, y cómo a un actor le puede ayudar la comprensión práctica de las acciones físicas, dejadme hacer una observación de mi comportamiento inmediato para ver si puedo clarificar las razones. Os recuerdo que ahora estoy hablando sólo de situaciones realistas: la vida cotidiana y el juego social.

Estoy sentado en un café escribiendo este texto. Levanto los ojos en dirección a la ventana, concentrado en mis pensamientos. Una joven entra en mi campo de visión. En ese momento suelto un suspiro brusco, mi columna vertebral se mueve hacia el respaldo de la silla y vuelvo a clavar los ojos en la página que hay encima de la mesa. Ese suspiro brusco, el movimiento de la columna, la mirada volviendo a posarse de nuevo sobre el papel, todo pasa casi simultáneamente (hay también una forma específica de réplica interna: «¡Ah! Thomas, estás trabajando ahora...»). Todo esto está relacionado con una acción física, de alguna manera todo esto en conjunto es una acción física, pero por mi descripción no queda claro todavía... Hasta ahora tan sólo he hablado principalmente de una serie de síntomas. Pero ¿qué es la acción?

Si alguien en el café me estuviera observando atentamente en ese momento, sería capaz de leer la lógica de mi comportamiento, y podría ver a través de él, como al mirar a través de una ventana, algunos detalles de mi historia. Esa persona habría hecho la observación siguiente: ese hombre ha visto algo fuera que ha captado su atención, pero ha decidido obviarlo porque lo distraía de su trabajo. Para dejar de «prestar esa atención», *¿qué es lo que ha hecho?*

Un actor no puede «actuar» directamente este momento de «auto insatisfacción», porque *la voluntad no es capaz de conducir las emociones*. Pero puede bajar la mirada hacia los papeles para ponerse de nuevo a trabajar, inclinar hacia atrás la columna vertebral para poner más distancia entre él y la razón de su distracción, con el ritmo de alguien que de manera decisiva

decide cortar con algo, y pronunciar claramente para dentro de sí unas palabras de auto-control. De esa manera, concentrándose en las acciones (entre las cuales el pensamiento también está incluido), el actor deja libre su vida psicológica para que reaccione con naturalidad *a lo que ha hecho*.

Alguien que me observe atentamente puede ver los secretos de mi vida. Incluso puede llegar a ver algo de lo que yo quizás no soy consciente. En ese momento, si es observador, puede llegar a conocerme mejor que yo. Eso suponiendo que alguien en el café me esté observando atentamente, cosa que puede no ser el caso. Pero supongamos que en lugar de ese café nos encontramos en un teatro, y que yo soy un actor. Entonces podemos esperar que la audiencia esté presente con sus sentidos despiertos al máximo, para ver y observar, a la espera de recibir algo del espectáculo en cuestión. Entonces hay muchas posibilidades de que esos detalles, esas acciones, sean percibidas.

Sin ninguna duda, los espectadores desean ver algo de cierta calidad, desean que algo escondido les sea revelado, incluso tienen la esperanza inconsciente de poder descubrir «algo» desconocido sobre ellos mismos. El deber del actor es revelarles ese «algo», eso que pasó desapercibido o fue olvidado, Si ¿Tactor ejecuta en verdad la línea de acciones físicas, vivirá de manera genuina en escena, y eso, a su vez, será percibido por el espectador.

Las acciones físicas en la vida real fluyen con rapidez, a menudo inconscientemente. Puedo entender lo que me pasó en el café en ese momento solamente si hago un esfuerzo para ver, observar y analizar de forma detallada. ¿Cómo puede un actor hacer algo al actuar si no es consciente de lo que hace en su vida? ¿A través de la inspiración? La inspiración sólo llega una vez, lo que queda es la construcción, y eso significa simplemente trabajo duro. El actor debe, ante todo, *ver sus propias formas de hacer* (en la vida cotidiana), de manera que después pueda *construir* esos «hace-res» (las acciones) conscientemente en escena. Todo eso lo utiliza como un trampolín para llegar a una experiencia genuina en la que sus emociones reaccionan de manera natural] (sin «bombar») a lo que *hace* en el escenario. La totalidad de lo que *hace* un actor, con todos sus detalles conscientemente ejecutados y toda la verdad llena de espontaneidad, revela al espectador algo específico sobre la condición humana.

Si salgo a escena para «hacer el retrato» de ese momento en el café y pruebo a interpretar la «auto insatisfacción», acabaré por sentarme en la silla e intentar «bombar» mi vida psicológica, haciéndole una injusticia. Un espectador se da cuenta enseguida cuándo un actor actúa de forma forzada. Incluso si todos tus amigos te dicen después de la función lo bueno que eres, tanto tú como ellos sabéis, en algún rincón recóndito, en qué momentos has forzado. Uno se puede dar cuenta claramente de esos momentos si observa sus propias reacciones con ojos de espectador. Llegará un momento en que, por ejemplo, un actor esté intentando llegar a un clímax emocional de manera falsa. Entonces, tú, como espectador, empiezas a sentir una especie de vergüenza ajena, por un instante, apartas la mirada, como si una voz en tu interior te dijera: «Prefiero no verlo, prefiero que eso no se me quede grabado en la cabeza». De

manera que apartas los ojos para evitar asimilar esa imagen. Tanto el espectador como el actor leen instintivamente ese exceso de emoción como algo antinatural. Y eso lo rio claramente Stanislavski al final de su vida, y lo ve claramente Grotowski: las emociones no están sujetas a nuestra voluntad. No te ocupes de ellas. Lo que *hacemos*, eso, está sujeto a nuestra voluntad. Así pues, sólo un actor que puede *dominar lo que hace* en escena será capaz de crear una vida *en escena*. Y para poder dominar lo que hace, debe ver qué afecta a su comportamiento en la vida diaria. ¿Cómo puede un actor hacer algo claro encima del escenario si está ciego ante cómo se comporta en la vida? Para dominar su oficio debe investigarse a sí mismo y a los otros, de manera que en el escenario pueda revelar algún secreto de valor que haya percibido en sí mismo y en los otros. Esas investigaciones serán como un dedo en la llaga del espectador, ya que se verá a sí mismo reflejado en el espejo de las acciones del actor.

¡Cómo retoza en sus butacas la gente de la profesión cuando ve teatro malo! En realidad no importa lo que nos quejemos, una parte de nosotros está contenta cuando ve mal teatro. Después de la función, podemos charlar todos cómodamente sobre lo mala que ha sido la función, y cuando vamos a saludar a los amigos que actuaban en la obra, podemos mentir con la misma comodidad diciendo lo buena que ha sido. Se preserva la máscara social, nada se ha movido del lugar que le corresponde; volvemos a casa y dormimos plácidamente, tranquilizados de nuevo ante la confirmación de que los juegos no han sido capaces de mostrarnos algo de lo que carecemos, de provocarnos el shock que padecemos cuando se nos enfrenta con la verdad.

Stanislavski construyó sus métodos de trabajo a través de la observación de la vida cotidiana y los juegos sociales. Eso se puede ver perfectamente en el libro de Nikolai Gorchakov *Stanislavsky Directs*, en el que Stanislavski habla de cómo es posible comprender, al mirar a través de una ventana cerrada, la conversación de una pareja que está fuera, en la calle, sin tan siquiera oír lo que dicen; simplemente *observando su comportamiento*.

Grotowski, al contrario, al trabajar con las acciones físicas, no retrataba los juegos sociales habituales ni los detalles realistas de la vida cotidiana. En su texto de base, *Hacia un teatro pobre*, dice:

*El ser humano, en un momento de shock, de terror, de peligro mortal o de alegría inconmensurable, no se comporta «cotidianamente». El ser humano, en este tipo de máximo interior, hace signos, articula rítmicamente, empieza a «bailar», a «cantar». A nuestra expresión primaria no le son propios ni el gesto ordinario ni lo "natural" cotidiano, sino un signo. Pero en términos de técnica formal no se trata de una multiplicación de signos, ni tampoco de su acumulación (como en el teatro oriental, donde los mismos signos se repiten). En nuestro trabajo buscamos una destilación de signos, eliminando aquellos elementos del comportamiento «ordinario» que oscurecen las impulsiones puras.*

Según la versión de Grotowski, el trabajo sobre las acciones físicas es tan sólo la puerta para entrar en una corriente viviente de impulsos y no una simple reconstrucción de la vida cotidiana. Cuando analizamos las «acciones realistas», debemos entrever la existencia del *otro nivel de este trabajo*, que está mucho más relacionado con *la corriente de impulsos*. También debemos recordar que, a pesar de investigar nuestro propio comportamiento y el de los demás en la vida cotidiana, *no debemos instalar en nosotros un observador interior cuando estamos sobre un escenario. Durante los ensayos o los espectáculos, la auto-observación es un peligroso adversario del actor*, y bloquea sus reacciones naturales.

## Conclusiones sobre las acciones «realistas»

Un día Grotowski me dijo: «Después del "Sistema" de Stanislavski, vino su "método de las acciones físicas". ¿Crees que Stanislavski se habría detenido en ese punto? No, se murió. *Es por eso que se detuvo*. Y yo simplemente he *continuado sus investigaciones*. Es por eso que algunos rusos dicen que "Grotowski es Stanislavski": porque yo he *continuado* su trabajo y *no he repetido únicamente* lo que él ya había descubierto». Para poder continuar la investigación de alguien debemos conocer en la práctica lo que esa persona ya descubrió.

Me pregunto cuál fue la fuente de donde Stanislavski extrajo todo su saber sobre las pequeñas acciones «realistas». Seguro que fue consecuencia de su manera meticulosa de observar la vida cotidiana. Así que, otra vez sentado en el café, intentaré, a través de la observación, impulsar mi comprensión de las acciones físicas un paso más allá, al mismo tiempo que llevo a su fin el presente texto.

Un joven entra en un café. Saluda a los presentes con una sonrisa, silbando una melodía suave; el tempo-ritmo de su caminar es enérgico. Con paso ligero. Se sienta a una mesa con el café, el periódico está sobre la mesa. Inclina el cuerpo para leer la portada. Pero no [...], ahora su cuerpo, todavía sentado, se encorva, la columna se le dobla, adoptando la forma de una letra «C», la espalda recostada en el respaldo de la silla. Sus ojos divergen ligeramente, el ojo izquierdo se desvía un poco hacia la izquierda y el derecho hacia la derecha. Suspira. Es como si hubiese dejado de ver lo que tiene delante. Se queda en esa posición sin moverse durante casi veinte segundos. Parece que se ha olvidado del periódico, que se ha olvidado del café. Su entrecejo ahora está fruncido. Ha dejado de sonreír. De repente vuelve a ver todo lo que le rodea. Echa un vistazo a su alrededor, con movimientos de los ojos, rápidos y sincopados, para ver si alguien le ha visto en los últimos veinte segundos. Luego dirige la mirada al café, da un par de sorbos para comprobar si está caliente y acto seguido se lo bebe de un trago. Deja la taza encima del platito y provoca ruido sin querer, porque ha vuelto a bajar la mirada, y de nuevo parece que no ve lo que tiene delante. Tiene la columna todavía en forma de «C». Lento, se levanta. Ahora, con el costado de su índice derecho golpea despacio sus labios. Luego, una mano toca la cara, con un dedo entrando en su boca, mientras avanza lentamente hacia la puerta. Todavía tiene el entrecejo fruncido. Entonces, se detiene de repente a medio camino de la puerta y vuelve sobre sus pasos. Se ha olvidado de pagar el café. Ha dejado de palparse la cara y camina hacia el mostrador con un paso marcado. Sus movimientos, mientras paga, son bruscos y secos. Al salir del café vuelve a bajar la mirada, con los labios fuertemente apretados; su paso es rápido, marcado y ruidoso.

Lo que acabo de describir *no* es la línea de las acciones físicas, sino la *imagen exterior* del comportamiento (y los *síntomas*) tal como uno la puede observar desde fuera: un momento en la vida de ese joven. Él mismo no era consciente de la complejidad de lo que le sucedía en esos momentos. No era consciente, por ejemplo, de que entró en el café en un estado y lo

abandonó en otro completamente diferente. Podemos decir que, para el joven, esa transición de un estado «positivo» a otro «negativo» fue algo más o menos inconsciente. Quizás el mismo día, más tarde, se dé cuenta de que está de mal humor, pero le será muy difícil reconstruir con exactitud por qué está malhumorado y cómo se ha sumido en ese estado.

Supongamos ahora que un actor debe interpretar este mismo suceso realista. Mientras que el comportamiento del joven era casi inconsciente, la preparación del actor debe ser *consciente*, porque su deber es construir el papel. El actor, pues, debe estar atento a las partículas de vida con una atención que el resto de la gente no tiene. Para *hacer esa* realidad, el actor debe ser capaz de *verla* en todos sus detalles, después *construirla* y luego *vivirla en escena sin auto-observación*. Debe ver que el estado psicológico de ese joven está directamente relacionado con (e incluso afectado por) su comportamiento físico; que el «tempo» original con que entró en el bar era *ligero y rápido*, mientras que el «tempo» al irse era *pesado y rápido*. El actor sabrá cuál es el recuerdo preciso que le viene a la cabeza cuando está sentado a la mesa sin ver lo que tiene delante. El actor sabrá que hay una relación directa entre la curvatura de la columna mientras está sentado y el hecho de que ese joven llegue a un estado psicológico negativo. Pero el actor no se preocupará del estado emocional porque sabe que es algo que no puede controlar con su voluntad. Se preocupará de la manera de sentarse, de la forma precisa en que debe mantener el cuerpo. *Quizás esta forma de sentarse es la que tenía el joven, por ejemplo, la noche anterior cuando su novia le chillaba*, acusándole de que no le daba lo suficiente. Al día siguiente, por la mañana, está sentado en el café. Hasta ese momento no se había acordado de la pelea de la noche anterior. Pero en ese instante, la manera de sentarse, similar a la de la noche anterior, hace que le vuelva a la cabeza el recuerdo de la cara enrojecida de la chica. Empieza a visualizarla, vuelve a oír el tono duro de su voz. Vuelve a sentir la manera con que la entonación de esa voz le dio el impulso de pegarle (en ese momento ya no ve nada del café, no oye nada de lo que le rodea, está completamente absorto por el recuerdo). Recuerda cómo únicamente estuvo sentado delante de ella y no hizo nada. Quizás en ese momento su mente dice algo: «Yo no hice nada, no hice nada [...]». Entonces, el actor debe saber por qué él (al igual que el joven) se olvida de pagar el café: porque se va del café de la misma manera que se fue de casa de su novia la noche anterior. Para él, en ese momento preciso, el café es la casa de su novia. Eso es lo único que ve, oye los gritos de ella, y huye... olvidándose de pagar el café. Todo esto debe formar parte claramente de la línea de acciones del actor; tan claramente como el tempo-ritmo de su entrada (diferente del de su salida); tan claramente como la manera en que se le frunce el entrecejo cuando recuerda los azotes de la voz de su novia, «imposibles de escuchar».

## ***De la compañía teatral al arte como vehículo, de Jerzy Grotowski***

Este texto está basado en la transcripción de dos conferencias que Jerzy Grotowski pronunció respectivamente en octubre de 1989 en Módena, Italia, y en mayo de 1990 en la Universidad de California, en Irvine.

La presente traducción al castellano de «De la compañía teatral al arte como vehículo» ha sido hecha a partir de la versión francesa, que es considerada por su autor, junto con la versión inglesa, como la redacción definitiva del texto.

I

Cuando hablo de «compañía teatral» me refiero al teatro de grupo, al trabajo a largo plazo de un grupo. A un trabajo que no se relaciona en particular con ningún concepto de vanguardia y que constituye la base del teatro profesional de nuestro siglo, que comenzó a finales del siglo XIX. Pero también podemos decir que fue Stanislavski quien desarrolló esta noción moderna de la compañía como base del trabajo profesional. Pienso que empezar con Stanislavski es correcto porque, cualquiera que sea nuestra orientación estética en el ámbito del teatro, entendemos de alguna manera quién fue Stanislavski. No se ocupaba con un teatro experimental ni de vanguardia; conducía un trabajo sólido y sistemático sobre el oficio.

No obstante, ¿qué había antes del teatro de grupo? Podemos imaginarnos, en el siglo XIX, sobre todo en Europa central y del este, familias de actores en las que, por ejemplo, el padre y la madre eran actores, y el viejo tío, director, aunque su función se limitara de hecho a indicar a los actores: «Debes entrar por esta puerta y sentarte en esta silla»; si era necesario, supervisaba también la elección del vestuario y los accesorios. El nieto también era actor, y cuando se casaba, su mujer se hacía actriz. Si se daba el caso de que llegaba un amigo, se unía eventualmente a la familia de actores.

Estas familias tenían un tiempo cortísimo de ensayos, unos cinco días, para preparar un nuevo estreno. Los actores de ese tiempo desarrollaban una memoria prodigiosa: se aprendían un texto con gran rapidez y en pocos días eran capaces de decirlo de memoria. Pero como a veces titubeaban, necesitaban un apuntador.

Cuando observo este periodo desde una distancia, pienso que no era tan malo el trabajo de aquellas gentes. Ellos no podían elaborar cada detalle del espectáculo, pero sabían que los detalles no podían faltar. Además, conocían las situaciones dramáticas que se requerían y, ante todo, sabían que hay que conseguir siempre estar *vivo* mediante el propio comportamiento. Desde este punto de vista considero que lo que hacían era mucho mejor que ensayar cuatro o cinco semanas, porque cuatro o cinco semanas es muy poco tiempo para preparar la verdadera

partitura de la actuación y demasiado para tratar de captar la vida únicamente improvisando. ¿Y durante cuánto tiempo hay que ensayar?

Depende. Stanislavski frecuentemente ensayaba una obra durante un año y hasta llegó a ensayar durante tres años. También Brecht ensayaba durante periodos largos. Pero existe así como una duración media. En Polonia, por ejemplo, en los años sesenta, el tiempo normal de ensayos era de tres meses. Para los directores jóvenes que preparan su primer o segundo espectáculo puede ser favorable que tengan delante de ellos una fecha precisa para el estreno, con un periodo de ensayos relativamente breve, por ejemplo de dos meses y medio. Si no, pueden caer en el desperdicio de tiempo, pues se encuentran en el inicio de su trabajo artístico y están todavía llenos de material juntado en el curso de la vida, sin que lo hayan canalizado aún en los espectáculos.

Por otra parte, ciertos directores, al parecer experimentados, admiten que al final del periodo establecido de cuatro semanas ya no saben qué hacer. Ése es el problema: una carencia de un conocimiento de lo que es el trabajo con los actores y sobre la dirección. 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 *industria* del espectáculo; sobre todo en Estados Unidos, pero también cada vez más en Europa. Los teatros se convierten en centros de contratación que alquilan el director, quien a su vez -solo o con un director para la distribución de papeles (director de casting) escoge a los actores para la obra prevista, entre decenas o centenares de candidatos, y después se empiezan los ensayos, que duran algunas semanas. ¿Qué significa todo esto?

Es como talar 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 salir adelante tienen que usar lo que ya saben hacer y que les ha dado éxito -y esto en contra de la creatividad misma. Porque la creatividad es más bien descubrir lo desconocido. Éste es el punto clave acerca de por qué las compañías son necesarias. En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos. En el trabajo de un grupo de teatro se debe buscar la continuidad a través de las obras sucesivas durante un largo periodo de tiempo, y con la posibilidad para el actor de pasar de un tipo de papel a otro. Los actores deberían tener tiempo para la búsqueda. De esta manera no se tala el bosque, sino que se plantan las semillas de la creatividad. Esto empezó con Stanislavski.

Según las «leyes naturales», la vida creativa de una compañía no dura mucho tiempo. Entre diez y catorce años, no más. Después, la compañía se deseca, a menos que se reorganice e introduzca nuevas fuerzas; de otra manera, morirá. No hay que ver a la compañía teatral como un fin en sí misma. Si la compañía se convierte únicamente en un lugar seguro, llega a un estado de inercia: poco importa entonces que haya o no victorias artísticas. Todo se establece



como en una empresa burocrática: se mantiene, se mantiene, como si el tiempo se detuviera. He aquí el peligro.

## II

En Estados Unidos existen cientos de departamentos universitarios de arte dramático y algunos de ellos son bastante grandes. Muchos profesores trabajan en nombre de Stanislavski (buscando cada uno a su modo lo que Stanislavski indicó, afirmando «desarrollar» lo que Stanislavski propuso). Y aquí estamos frente a una absurdidad. ¿Cómo es posible estudiar a Stanislavski dos o tres años y preparar un espectáculo en cuatro semanas (como se hace a menudo en esos departamentos)? Stanislavski nunca lo hubiera aceptado. Para él, el tiempo mínimo de trabajo sobre un espectáculo era de varios meses; y el estreno se hacía cuando los actores estaban listos.

Fuera de los departamentos universitarios de arte dramático existe una especie de explicación: la falta de dinero. Pero dentro de estos departamentos se dispone por lo general de fondos, por mínimos que sean, y, además, de tiempo. Se puede trabajar cuatro, cinco, nueve meses, porque se tiene tiempo. Los departamentos de arte dramático tienen como actores a estudiantes (que no cobran), así que se puede ensayar cuanto haga falta; pero esto, normalmente, no se hace.

Existe, pues, la posibilidad de crear en estos departamentos (en el marco del programa de estudios) algo que podría funcionar como un grupo de teatro; y no por principio político o filosófico, sino por razones profesionales. No perder tiempo con cada nueva pieza de teatro pretendiendo hacer grandes descubrimientos, sino buscar cuáles son las posibilidades y de qué manera sobrepasarlas. A la conclusión de una pieza, estar ya listo para empezar la siguiente.

En 1964, en mi Teatro Laboratorio de Polonia, hicimos un espectáculo basado en *Hamlet*, que fue considerado por las críticas como un fiasco. Para mí no fue un fiasco. Para mí fue la preparación para un trabajo esencial y, en efecto, varios años más tarde hice *Apocalipsis cun figuris*. Para llegar ahí fueron necesarias las mismas personas, la misma compañía. El primer paso (*Hamlet*) apareció incompleto. No estuvo mal, pero no se cumplió hasta su fin. Sin embargo, estuvo cerca del descubrimiento de posibilidades esenciales. Después, con el otro espectáculo (*Apocalipsis*), fue posible dar el siguiente paso. Hay muchos elementos vinculados al oficio que exigen un trabajo a largo plazo. Y esto sólo es posible si existe una compañía.

Si se trabaja en nombre de Stanislavski, hay que comenzar por lo mínimo que él pidió: tiempo para los ensayos, la elaboración de la partitura de actuación y el trabajo en grupo. De lo contrario, vuelvan a las familias de actores y preparen el espectáculo en cinco días. Esto tal vez será mejor que sus tibias cuatro semanas.

### III

Pasaré ahora al siguiente tema. En las «performing arts» existe una cadena con muchos eslabones diferentes. En teatro tenemos un eslabón visible: el espectáculo, y otro casi invisible: los ensayos. Los ensayos no son únicamente la preparación del espectáculo, son, para el actor, un campo de descubrimiento sobre sí mismo, sobre sus capacidades y sobre las posibilidades de rebasar sus límites. Si se trabaja seriamente, los ensayos son una gran aventura. Tomen el libro de Toporkov sobre el trabajo de Stanislavski, cuyo título ruso suena en francés *Stanislavski en répétition [Stanislavski en los ensayos]*. Es un libro muy importante. Ahí vemos que las cosas más interesantes ocurrían durante los ensayos de *Tartufo*, cuando Stanislavski ni siquiera pensaba en hacer un espectáculo público. El trabajo sobre *Tartufo* era para él únicamente un trabajo interno para los actores -a quienes trataba como futuros maestros del arte del actor o como futuros directores- y les mostró en qué consiste la aventura de los ensayos.

Fleming no buscaba la penicilina. Él y sus colegas buscaban otra cosa. Pero la investigación era sistemática y hete aquí que apareció la penicilina. Se podría decir algo semejante a propósito de los ensayos. Buscamos algo de lo que tenemos una idea inicial, un determinado concepto. Si buscamos con intensidad y concienzudamente, tal vez no encontraremos precisamente eso, pero puede aparecer alguna otra cosa que podrá reorientar todo el trabajo. Recuerdo que en el Teatro Laboratorio habíamos empezado a trabajar sobre *Samuel Zborowski* de Slowacki y que, sin darnos cuenta, cambiamos de dirección durante los ensayos. Yes porque tras unos meses aparecieron ciertos elementos -elementos vivos e interesantes, pero que no tenían nada que ver con el texto de *Samuel Zborowski*. Como director, yo era partidario de lo que estaba realmente vivo. No buscaba integrarlo en la estructura del espectáculo previsto; buscaba más bien descubrir lo que va a aparecer si se desarrolla. Al cabo de un tiempo nos volvimos más precisos, lo que nos llevó al texto del *Gran Inquisidor* de Dostoievski. Finalmente, apareció *Apocalypsis cum figuris*. Apareció en medio de los ensayos para otro espectáculo. Yo diría que apareció en la semilla de los ensayos.

Por lo tanto, los ensayos son un asunto muy especial. Aquí está presente el solo espectador, el que yo llamo «el director como espectador profesional». Así pues, tenemos: los ensayos para el espectáculo y los ensayos no exactamente para el espectáculo sino más bien para descubrir las posibilidades de los actores. En realidad, ya hemos hablado de tres eslabones de una cadena que es muy larga: el eslabón-espectáculo, el eslabón-ensayos para el espectáculo, el eslabón-ensayos no exactamente para el espectáculo... Esto en un extremo de la cadena. En el otro extremo hay algo muy antiguo, pero desconocido en nuestra cultura actual: el arte como vehículo -el término que Peter Brook utilizó para definir mi trabajo actual. Normalmente, en el teatro (es decir, en el teatro de espectáculos, en el arte como presentación) se trabaja sobre la visión que debe aparecer en la percepción del espectador. Si todos los elementos del espectáculo son elaborados y perfectamente montados (el montaje), en la percepción del

espectador aparece un efecto, una visión, una historia; en cierto modo, el espectáculo no aparece en el escenario sino en la percepción del espectador. Ésta es la particularidad del arte como presentación. En el otro extremo de la larga cadena de las «performing arts» se halla el arte como vehículo, que no busca crear el montaje en la percepción de los espectadores sino *en los artistas que hacen*: «los actuantes». Esto ya existía en el pasado, en los Misterios de la Antigüedad.

#### IV

En mi vida he pasado por diferentes etapas de trabajo. En el teatro de espectáculos (el arte como presentación) -que considero una etapa muy importante, una aventura extraordinaria con efectos a largo plazo- llegué a un cierto punto en que perdí el interés por hacer nuevos espectáculos.

Así que suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y seguí para descubrir la continuación de la cadena: los otros eslabones, *los de después* de los espectáculos y los ensayos. Y de ahí surgió el parateatro, es decir, el teatro participativo (o sea, con participación *activa* de personas del exterior). Dentro, como medio oculto, se hallaba el «Día santo» [Holiday, the day that is holy], la *Fiesta*, humana, pero casi sagrada, ligada al «desarmarse» -totalmente, recíprocamente. ¿Cuáles fueron las conclusiones? En los primeros años, cuando esto era trabajado a fondo por un pequeño grupo durante meses y meses, y después venían del exterior solamente algunos nuevos participantes, sucedían cosas al límite del milagro. Sin embargo, cuando después, a la luz de esa experiencia, hicimos otras versiones con vistas a incluir a más participantes -o bien cuando el grupo de base no había pasado, antes, por un periodo largo de trabajo intrépido-, algunos fragmentos funcionaban bien, pero se degeneraba un poco hacia una sopa emotiva o hacia una animación. Del parateatro nació (en tanto que *eslabón-después*) el Teatro de las Fuentes, donde se trataba de la fuente de diferentes técnicas tradicionales, de aquello que «precede a las diferencias». En esta investigación, la aproximación era más bien solitaria. Solíamos trabajar en el exterior y buscábamos, sobre todo, lo que el ser humano puede hacer con su propia soledad, cómo puede ser transformada en una fuerza y una relación con lo que denominamos el medio natural. «Los sentidos y sus objetos» (*the senses and their objects*)", «la circulación de la atención» (*the circulation of attention*), «la Corriente vislumbrada cuando se está en movimiento» (*the Currentt «glimpsed» by one while he is in movement*), «en el mundo vivo, el cuerpo vivo» (*the living body in the living world*) -todo esto, en cierta manera, se convirtió en la consigna de trabajo. Con el Teatro de las Fuentes llegamos a procesos fuertes y vivos, incluso si, por así decir, no sobrepasamos la etapa de pruebas: nos faltó el tiempo necesario para seguir adelante, pues el programa se vio interrumpido (tuve que exiliarme).

Parateatro y Teatro de las Fuentes pueden conllevar una limitación, la de quedarse fijados en el plano «horizontal» (con sus fuerzas vitales, sobre todo corporales e instintivas) en lugar de despegar desde ese plano como de una pista de aterrizaje. Esta limitación es evitable si prestamos mucha atención, pero es lícito mencionarla, pues el predominio de lo vital puede bloquear en el plano horizontal: eso significa que no permite pasar a la acción *por encima* de este plano.

El trabajo presente, que considero para mí como final, como el punto de llegada, es el arte como vehículo. En mi recorrido he hecho una larga trayectoria -tomando el camino del arte como presentación para llegar al arte como vehículo (que, además, está vinculado con mis intereses más antiguos)-. El parateatro y el Teatro de las Fuentes se hallaban sobre la línea de esta trayectoria.

El parateatro permitió poner a prueba la esencia misma de la determinación: no esconderse en nada

El Teatro de las Fuentes reveló posibilidades reales. Pero era evidente que no podíamos llevarlas a cabo *in tolo si* no íbamos más allá de un trabajo «impromptu». Nunca rompí con la sed que motivó el Teatro de las Fuentes. Sin embargo, el arte como vehículo no está orientado según el mismo eje: consciente y deliberadamente, el trabajo tiende a pasar por encima del plano horizontal con sus fuerzas vitales, y este pasaje se ha convertido en el punto principal: la «verticalidad». Por otra parte, el arte como vehículo se concentra sobre el rigor, los detalles, la precisión comparable a la de los espectáculos del Teatro Laboratorio. Pero ¡cuidado! No es una vuelta al arte como presentación -es *el otro extremo de la misma cadena*.

## V

Desde este punto de vista haré algunas precisiones acerca del trabajo efectuado en mi "Workcenter en Pontedera, en Italia.

En el Workcenter, un polo del trabajo está consagrado a la formación (en el sentido de educación permanente) dentro del ámbito del canto, del texto, de las acciones físicas (similares a las de Stanislavski) y de los ejercicios «plásticos» y «físicos» para los actores.

El otro polo comprende todo lo que va hacia el arte como vehículo. El resto de este texto habla de esta búsqueda porque se trata de algo desconocido o, digamos, olvidado en el mundo contemporáneo.

Podemos decir «el arte como vehículo», pero también «objetividad del ritual» o «artes rituales». Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una ceremonia ni a una fiesta, y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la Acción son, por sus impactos

directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza* de los «actuales».

Desde el 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; aparecen incluso motivos textuales. Todo ello se reduce a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura tan precisa y terminada como en un espectáculo: la *Acción*.

Entonces podemos preguntarnos: ¿cuál es la diferencia entre esta objetividad del ritual y el espectáculo? ¿Acaso la diferencia radica únicamente en el hecho de que se invita a un público? Es una pregunta legítima. Quiero dar algunas premisas que pueden aclarar la diferencia entre el arte como presentación (el espectáculo) y el arte como vehículo. La diferencia, entre otras, está en la sede del montaje. En el espectáculo, la sede del montaje está en la percepción del espectador. En el arte como vehículo, la sede del montaje está en los *actuales*, en los artistas que hacen.

Quiero dar un ejemplo de sede del montaje *en la percepción del espectador*. Tomemos el Príncipe constante de Ryszard Cieslak en el Teatro Laboratorio. En el trabajo sobre el papel, Cieslak, antes de trabajar con sus compañeros, trabajó -durante meses y meses- solo, conmigo. En su trabajo no había nada ligado al mártir, que es el tema central del personaje del Príncipe constante en el drama de Calderón/Slowacki. El torrente de vida en el actor estaba ligado a un recuerdo muy alejado de cualquier oscuridad, de cualquier sufrimiento. Sus largos monólogos estaban ligados a las más pequeñas acciones de acciones e impulsos físicos y vocales de aquel momento recordado. Era un momento de su vida relativamente corto, algo así como unas decenas de minutos, cuando era adolescente y tuvo su primera gran, enorme experiencia amorosa. Hacía referencia a esa clase de amor que, como sólo puede suceder en la adolescencia, carga con toda la sensualidad, todo lo que es carnal, pero al mismo tiempo, detrás de eso, carga con algo totalmente diferente, que no es carnal, o que es carnal en otro modo, y que es mucho más como una plegaria. Es como si, entre estos dos aspectos, se creara un puente que es una *plegaria carnal*. Este momento al que me refiero estaba libre de toda connotación tenebrosa, era como si ese adolescente recordado se liberase con su cuerpo del cuerpo mismo, como si se liberase, paso a paso, del peso del cuerpo, de todo aspecto doloroso. Y sobre el río de los más pequeños impulsos y acciones relacionados con este recuerdo, el actor dejó fluir el texto de los monólogos del Príncipe constante.

Sí, el ciclo de las asociaciones personales del actor puede ser una cosa y la lógica que aparece en la percepción del espectador otra. Pero entre estas dos cosas diferentes ha de existir una relación real, una sola raíz profunda, aunque esté muy oculta. De lo contrario, todo se convierte en fortuito, en cualquier cosa. En el caso del trabajo con Ryszard Cieslak sobre el Príncipe constante, esta raíz se relacionaba con el hecho de haber leído (antes de empezar el trabajo) el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, que se religa a la tradición bíblica de *El cantar de los cantares*. En esta referencia oculta, la relación entre el alma y la Verdad o, si se prefiere, entre el Hombre y Dios es la relación de la amada con el Amado. Es esto lo que condujo a Cieslak hacia el

recuerdo de una experiencia de amor talmente única que se convertía, de hecho, en una plegaria carnal.

El contenido de la obra de Calderón Slowacki, la lógica del texto, la estructura del espectáculo que envuelve al actor y se vincula a él, los elementos narrativos y los otros personajes del drama, todo esto sugería que él era un prisionero y un mártir al que se intenta destrozar y que se niega a someterse a las leyes que no acepta. Ya través de esta agonía del martirio alcanza su cima.

Para el espectador, ésta era la «historia», pero no para el actor. Alrededor del Príncipe constante, otros personajes vestidos como los procuradores de un tribunal militar provocaban en los espectadores una asociación con la Polonia de la época. Pero naturalmente, la clave no residía en esa alusión. La clave del montaje se hallaba en la narración (alrededor del actor que interpretaba al Príncipe constante) que creaba la historia de un mártir: la dirección, la estructura del texto escrito y lo más importante, las acciones de los otros actores, quienes, por su parte tenían sus propias motivaciones. Nadie intentaba interpretar, por ejemplo, a un procurador militar. Cada uno tenía temas propios, relacionados con su vida, estrictamente estructurados y puestos dentro de la forma de esta historia «según Calderón Slowacki».

Entonces, ¿dónde apareció el espectáculo?

En cierto sentido, esta *totalidad* (el montaje) apareció no en la escena sino en la percepción del *espectador*. La sede del montaje era la percepción del *espectador*. Aquello que el espectador captaba era el montaje deseado, mientras que lo que hacían los actores... eso es otra historia.

Crear el montaje en la percepción del espectador no es el deber del actor, sino del director. El actor debería más bien buscar *liberarse de* la dependencia del espectador, si no quiere perder el germen mismo de la creatividad. Hacer el montaje en la percepción del espectador es la tarea del director y es uno de los elementos más importantes de su oficio. Como director de *El príncipe* constante trabajé con premeditación para crear este tipo de montaje y para que la mayoría de espectadores captara el *mismo* montaje: la historia de un mártir, de un prisionero rodeado por sus perseguidores que intentan destruirlo, pero que al mismo tiempo están fascinados por él, etc. Todo aquello estaba concebido de una manera casi matemática para que el montaje funcionara y se cumpliera en la percepción del espectador.

Contrariamente, cuando hablo del arte como vehículo, me refiero al montaje cuya sede *no está en la percepción del espectador sino en la de los actuantes*. No se trata de ponerse de acuerdo, entre los diferentes actuantes, sobre lo que será el montaje común ni de compartir una definición de lo que van a hacer. No. Ningún acuerdo verbal, ninguna definición; a través de las acciones mismas hay que descubrir cómo acercarse, paso a paso, a lo que es esencial. En este caso, la sede del montaje se encuentra en los actuantes.

Podemos emplear también otro lenguaje: el ascensor. El espectáculo es como un ascensor enorme en el que el actor es el ascensorista. Dentro del ascensor están los espectadores -el espectáculo los transporta de una forma de evento a otro. Si el ascensor funciona para los

espectadores, significa que el montaje está bien hecho.

El arte como vehículo es como un ascensor muy primitivo: es como una gran cesta con una cuerda de la que uno mismo tira y con la que el aculante sube hacia una energía más sutil, para descender después *con ella* hasta nuestro cuerpo instintivo. Esto es la *objetividad* del ritual.

Si el arte como vehículo funciona, se produce esta objetividad y la cesta se mueve de un nivel a otro para los que realizan la *Acción*.

Diversos elementos de trabajo son comunes en todas las «performing arts»; no obstante es justamente en esta diferencia de ascensor (un ascensor para los espectadores y otro, primordial, para los actuantes), es decir, en la diferencia entre el montaje en la percepción de los espectadores y el montaje en los actuantes, donde se encuentra la distinción entre el arte como presentación 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 es el tránsito de lo tosco a lo sutil. Cuando hablo de la imagen del ascensor primordial, es decir, del arte como vehículo, me refiero a la verticalidad. Verticalidad -el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (vinculadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos tosco -en cierta manera podemos decir entre comillas «cotidiano»- a un nivel energético más sutil o incluso a *la alta conexión*. Alcanzado este punto, añadir algo más no sería justo, me limito a indicar el tránsito, la dirección. Ahí existe también otro tránsito: si nos acercamos a la alta conexión -es decir, en términos energéticos, si nos acercamos a la energía mucho más sutil- se plantea todavía la cuestión de descender *llevando de vuelta* consigo esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, relacionada con la "densidad" del cuerpo.

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su ser natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla «por debajo de nuestros pies» y algo que se halla «por encima de la cabeza». El todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tenso entre la 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 cuenta que Jacob se durmió, con la cabeza sobre una piedra, y tuvo una visión: vio, de pie sobre la tierra, una gran escalera y percibió las fuerzas o, si se prefiere, a los 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 bien hecho. Si no, la escalera se rompe. Todo depende de la competencia artesanal con que se trabaja, de la calidad de los detalles, de las acciones y del ritmo, del orden de los elementos. En lo que a oficio se refiere, todo debería ser impecable. Habitualmente, sí alguien busca en el arte su escalera de Jacob, se imagina que depende simplemente de su buena voluntad. Busca entonces algo amorfo, una especie de sopa, y se disuelve en sus propias ilusiones. Lo repito: la escalera de Jacob debe ser construida con una credibilidad artesanal.

## VI

Los cantos rituales de la tradición antigua dan un soporte en la construcción de los peldaños de esta escalera vertical. No se trata únicamente de capturar la melodía con su precisión, aunque sin ello nada es posible. Es preciso encontrar un tempo-ritmo con todas sus fluctuaciones *dentro* de la melodía. Pero, sobre todo, se trata de algo que constituye la sonoridad adecuada: de cualidades vibratorias talmente palpables que de alguna manera se convierten en el sentido mismo del canto. Esto quiere decir que, a través de las cualidades vibratorias, el canto se convierte en el sentido mismo. Aunque no comprendamos las palabras, basta con que exista la recepción de las cualidades vibratorias del canto. Cuando hablo de este «sentido», hablo también de los impulsos del cuerpo. Esto significa que la sonoridad y los impulsos *son* el sentido: de manera directa, neta. Para descubrir las cualidades vibratorias de un canto ritual de una tradición antigua hay que descubrir cuál es la diferencia entre la melodía y las cualidades vibratorias. En las sociedades donde la transmisión oral ha desaparecido, esto es muy importante. En consecuencia, es importante para nosotros. En nuestro mundo, en nuestra cultura, conocemos por ejemplo la melodía como una sucesión de notas, una notación de notas. Esto es la melodía. No podemos descubrir las cualidades vibratorias de un canto si empezamos, por así decirlo, a improvisar; con ello no quiero decir que desafinemos sino que si cantamos cinco veces el mismo canto y cada vez aparece diferente, significa que la melodía no está fijada. Se debe dominar totalmente la melodía para poder desarrollar el trabajo sobre las cualidades vibratorias. Pero aunque debemos ser absolutamente precisos con la melodía para descubrir las cualidades vibratorias, la melodía no es la misma cosa que las cualidades vibratorias. Es un punto delicado porque -por utilizar una metáfora- es como si el hombre moderno no sintiera 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 sólo busca la línea melódica (la progresión de notas) sin captar las diferencias de resonancia.

El canto de la tradición es como una persona. Cuando las personas empiezan a trabajar sobre un supuesto ritual, por una grosería de ideas y de asociaciones, comienzan a buscar un estado de posesión o un supuesto trance, cuyo resultado es un caos y improvisaciones donde se hace cualquier cosa. Hay que olvidar todos estos exotismos. Sólo hay que descubrir que el canto de la tradición, con los impulsos que están ligados a él, es «una persona». Y entonces, ¿cómo descubrir esto? Sólo a través de la práctica; pero puedo darles una imagen, sólo para que se comprenda de qué estoy hablando. Hay cantos antiguos de los que se sabe fácilmente que son mujeres, y hay otros, masculinos. Hay cantos donde es fácil descubrir que son adolescentes o incluso niños, que es un canto-niño. Y hay otros que son ancianos, es un canto-anciano. Podemos preguntarnos: este canto, ¿es mujer o hombre?, ¿es niño, adolescente, anciano? La cantidad de posibilidades es enorme. Pero formularse esta pregunta *no es el método*. Si transformamos esto en método resultará *burdo y estúpido*. Y además: un canto de la tradición



es un ser viviente, sí, pero no cada canto es un ser humano, hay también un canto-animal, un canto-fuerza.

Cuando se empiezan a captar las cualidades vibratorias, se encuentra su enraizamiento en los impulsos y las acciones. Y entonces, de repente, este canto empieza a *cantarnos*. Este canto antiguo me canta; ya no sé si descubro el canto o si soy el canto mismo. ¡Cuidado, cuidado! Es el momento de mantener la vigilancia, no volverse la propiedad del canto, sí, *estar de pie*.

Un canto de la tradición, como instrumento de la verticalidad, es comparable a un mantra de la cultura hindú o budista. El 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 influye en el tempo-ritmo de la mente. El mantra es un breve encantamiento, eficaz como un instrumento. No sirve a los espectadores sino a quienes lo efectúan. Los cantos de la tradición sirven también a aquellos que los efectúan. Cantos singulares que se formaron durante un largo espacio de tiempo y que fueron utilizados para fines sagrados o rituales (yo diría que fueron utilizados como un elemento de vehículo) aportan diferentes tipos de resultados. Por ejemplo, un resultado que estimula u otro que aporta calma (este ejemplo es simplista y ordinario; no sólo porque hay una gran cantidad de posibilidades, sino sobre todo porque entre ellas hay algunas que tocan un territorios mucho mas sutil).

¿Por qué hablo del mantra y acto seguido me alejo de él hacia el canto de la tradición? Porque en el trabajo por el cual me intereso el mantra es menos aplicable, pues el mantra se encuentra lejos del enfoque orgánico. Contrariamente, los cantos de la tradición (como los del linaje afro caribeño) están enraizados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto dissociado de los impulsos de la vida que atraviesan el cuerpo. En el canto de la tradición no se trata ya de la posición del cuerpo ni de manipular la respiración, sino de los impulsos y las pequeñas acciones, ya que los impulsos que recorren el cuerpo son precisamente los que llevan al canto.

Existen diferencias de impacto *entre* los diferentes cantos de la tradición. Desde el 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»: tal canto no puede situarse un poco antes o después que tal otro; su lugar debe ser evidente. Por otra parte, diría que después de un himno de valor altamente sutil, si, por ejemplo (a causa de la línea de la *Acción*), hay que volver a descender hacia el nivel de otro canto más instintual, no hay simplemente que perder el himno, sino retener un rastro de su cualidad *dentro de sí mismo*.

Lo que he dicho hasta aquí toca solamente algunos ejemplos del trabajo sobre los cantos de la tradición. Por otra parte, los peldaños de esta escalera vertical, que deben ser elaborados como un buen artesano, no son sólo los cantos de la tradición y la forma en que los trabajamos, sino también el texto en cuanto palabra viva, las formas del movimiento, la *lógica* de las más pequeñas acciones (aquí, la cosa fundamental, me parece, es que la forma sea precedida siempre por lo que debe precederla, mantener el proceso que conduce a la forma). Cada uno

de estos aspectos requiere, a decir verdad, un capítulo independiente.

De todas maneras me gustaría precisar algunos aspectos ligados al trabajo del cuerpo. La cuestión de la obediencia del cuerpo se puede resolver con dos enfoques diferentes; no quiero decir que un enfoque complejo o doble sea imposible, pero, para ser claro, prefiero limitarme aquí a dos enfoques distintos.

El primer enfoque sería poner el cuerpo en estado de obediencia domándolo. Podemos comparar esto al enfoque en el ballet clásico o en determinados tipos de "atletismo". El peligro de este enfoque es que el cuerpo se desarrolla como una entidad muscular, y por lo tanto no lo suficientemente flexible y «vacía» como para ser un canal abierto a las energías. El peligro más acuciante de este enfoque es que el hombre refuerza la separación que existe entre la cabeza, que dirige, y el cuerpo, que se convierte en una marioneta manipulada. Sin embargo, hay que destacar que los peligros y los límites de este enfoque son superables si se es consciente y si el instructor en este campo es lúcido. A menudo se encuentran ejemplos en el trabajo sobre el cuerpo practicado en las artes marciales.

El segundo enfoque sería el de desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a lo «imposible» y de hacerle descubrir que lo «imposible» puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos, y convertirse en posible. En este segundo enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que debe ser obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida («la espontaneidad»). De esta manera, el cuerpo no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno. La gacela perseguida por un tigre corre con ligereza, una armonía de movimientos increíbles. Si observamos a cámara lenta en un documental, esta carrera de la gacela y el tigre da la imagen de la vida plena y paradójicamente gozosa. Los dos enfoques son plenamente legítimos. No obstante, en mi vida creativa siempre me ha interesado más el *segundo* enfoque.

## VII

Si nuestro objetivo es el arte como vehículo, la necesidad de llegar a una estructura que pueda ser repetida (de llegar, por así decirlo, a la obra) es aún mayor que en el trabajo sobre un espectáculo destinado al público. No es posible trabajar sobre uno mismo (por utilizar la fórmula de Stanislavski) si no se está dentro de algo estructurado que sea repetible, que conste de un inicio, un desarrollo y un final, donde cada elemento ocupe su lugar lógico, técnicamente necesario. *Todo ello determinado desde el punto de vista de esta verticalidad hacia lo sutil y su descenso (de lo sutil) hacia la densidad del cuerpo.* La estructura elaborada en los detalles (la *Acción*) es la clave. Si falta la estructura, todo se disuelve.

Así pues, trabajamos la obra: la *Acción*. El trabajo ocupa al menos ocho horas diarias (a menudo mucho más), seis días a la semana y dura años, de manera sistemática; con los cantos, la partitura de las reacciones, los modelos arcaicos de movimiento, la palabra, tan antigua que casi siempre es anónima. Y de esta manera llegamos a algo concreto, a 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 la *Acción*, la mayoría de los elementos-fuentes pertenecen (de una manera o de otra) a la tradición occidental. Están vinculados a lo que llamo «la cuna», quiero decir: la cuna de Occidente. Para decirlo aproximadamente, sin pretender ninguna precisión científica, la cuna de Occidente abarcaba el Egipto arcaico, la tierra de Israel. Grecia y la antigua Siria. Existen, por ejemplo, elementos textuales de los que no podemos determinar la procedencia salvo que existe una transmisión que pasó por Egipto y que hay además una versión griega. Los cantos ini-ciáticos que utilizamos (tanto del África negra como del Caribe) están enraizados en la tradición africana. En nuestro trabajo los abordamos como una referencia a algo que vivía en el antiguo Egipto (o en sus raíces), los abordamos como si pertenecieran a la cuna.

Pero aquí hay otro problema: no podemos verdaderamente comprender nuestra propia tradición (al menos en mi caso) sin compararla con otra cuna. A esto lo podemos llamar la corroboración. Para mí, en la perspectiva de la corroboración, la cuna oriental es muy importante. No sólo por razones técnicas (las técnicas allí han sido muy elaboradas), sino por razones personales. Porque son las fuentes de la cuna oriental las que causaron en mí un impacto directo cuando era niño y adolescente, es decir, mucho antes de que me dedicara al teatro. La corroboración abre a menudo perspectivas inesperadas y rompe los hábitos mentales. Por ejemplo, en la tradición oriental, cabe aproximarse a lo que llamamos Absoluto como a la Madre. De lo contrario, en Europa, el acento se pone sobre el Padre. Es sólo un ejemplo, pero que abre una luz inesperada sobre las palabras de los antiguos en Occidente. La corroboración técnica es palpable: vemos las analogías y las diferencias; anteriormente puse un ejemplo al analizar el funcionamiento del mantra y del canto de la tradición.

Lo que quiero que se retenga es que en el trabajo sobre el arte como vehículo en el Workcenter de Pontedera, cuando construimos la obra, la *Acción*, nuestras fuentes se refieren principalmente a la cuna occidental.

La *Acción* la estructura performativa objetivada en los detalles. Este trabajo no está destinado a los espectadores, pero al mismo tiempo la presencia de testigos puede ser necesaria. Por una parte, para que la calidad del trabajo sea puesta a prueba, y por otra, para que no sea un asunto puramente privado, inútil para los demás. ¿Quiénes han sido nuestros testigos? Ante todo, han sido especialistas y artistas invitados individualmente. Pero después imitamos a compañías del «teatro joven» y del teatro de investigación. No eran espectadores (porque la estructura performativa, la *Acción*, no ha sido creada tomándolos como objetivo),

pero, de alguna manera, eran *como* los espectadores. Cuando nos visitaba un grupo de teatro, o bien si nuestra gente visitaba a un grupo de teatro, los unos observaban el trabajo de los otros, obras y ejercicios incluidos (en cambio, nada de participación activa recíproca, porque no hacemos teatro participativo).

De esta manera, en el curso de los años recientes nos hemos confrontado con casi sesenta grupos de teatro. Estas confrontaciones no han estado organizadas por intermedio de la prensa o a través de peticiones por escrito. Los encuentros estuvieron protegidos de toda forma de publicidad y sólo participaron el grupo visitante y el grupo anfitrión, sin más testigos externos. Gracias a estas precauciones, lo que teníamos que decirnos después de la confrontación de trabajo era bastante libre del miedo a ser criticado, o de ser visto bajo una luz engañosa. Era importante que los grupos no llegaran a través de un anuncio ni por ellos mismos, sino que fueran encontrados a través de nuestros medios. Ninguna burocracia, ninguna mecanicidad en la manera de hallar una compañía a la que invitar. Es a través de esta vía informal y discreta que nos ha sido posible encontrar también pequeños grupos pobres, que actúan sin publicidad pero que intentan realmente comprender qué es lo que funciona y lo que no funciona en su trabajo; a comprender no teóricamente, no en el orden de las ideas, sino a través de ejemplos artesanales y simples ligados al oficio.

Éste es solamente un ejemplo de cómo el arte como vehículo, más bien aislado, puede, a pesar de todo, mantener una relación viva en el campo del teatro a través de la sola presencia de colegas profesionales. No intentamos nunca cambiar los objetivos de los demás. No sería justo puesto que sus esfuerzos están ligados, de alguna manera, a otras categorías de significación, de circunstancias de trabajo, de nociones del arte.

## VIII

¿Es posible trabajar en la misma estructura performativa sobre los dos registros: sobre el arte como presentación (para hacer un espectáculo público) y al mismo tiempo sobre el arte como vehículo?

Es lo que yo mismo me pregunto. Teóricamente, veo que debe de ser posible. En la práctica, he hecho estas dos cosas en periodos diferentes de mi vida: el arte como presentación y el arte como vehículo. Pero ¿es posible hacer los dos en la misma estructura performativa? Si se trabaja el arte como vehículo, y si al mismo tiempo se quiere utilizarlo como algo espectacular, el acento puede desplazarse fácilmente y, por lo tanto, además de los otros problemas, el sentido de todo esto corre el riesgo de volverse equívoco. Se podría decir, entonces, que es una cuestión muy difícil de resolver. Pero si yo tuviera la fe de que, a pesar de todo, puede resolverse, ciertamente estaría tentado a hacerlo, lo admito.

Es evidente que si, durante nuestro trabajo sobre el arte como vehículo, nos hemos encontrado

con cerca de sesenta grupos, sesenta compañías de «teatro joven» y teatro de investigación, ha podido darse alguna influencia tan delicada que es *prácticamente anónima*, en cuanto a detalles técnicos, a detalles del oficio; por ejemplo, en aquello que respecta a la precisión -y esto es algo legítimo. Pero en algunos de estos grupos me doy cuenta de que por el mismo hecho de haber visto nuestro trabajo sobre el arte como vehículo captan, de algún modo, de qué se trata y se preguntan cómo aproximarse a algo similar en su propio trabajo, que sigue siendo, sin embargo, hacer espectáculos. Si esta pregunta se la plantean al nivel mental, formulado, metodológico, etc., les digo que no deben seguirnos en este territorio, que no deben buscar el arte como vehículo en su trabajo. Pero si la pregunta queda en suspenso, en el aire, casi en el inconsciente, para aparecer más tarde en alguna parte en el trabajo interior o sobre sí mismo durante los ensayos, entonces no me declaro en contra. En este caso, la pregunta se dibuja pero no es formulada, ni tan siquiera en el pensamiento. El momento en el que se formula es muy peligroso porque puede convertirse en una coartada para justificar la falta de calidad del espectáculo. Animar a alguien a pensar: «Haré un espectáculo que es el "trabajo sobre sí mismo"», en el mundo tal y como es, puede inducirle a decirse para sí: «Me siento libre de no *hacer bien* mi espectáculo porque en realidad busco otras riquezas». Y ahí ya estamos frente a la catástrofe.

## IX

No hace mucho alguien me preguntó: «¿Quieres que el Centro Grotowski continúe después de tu desaparición?». Yo respondí «no», únicamente porque respondía a la *intención*, de la pregunta; me pareció que la intención era: «¿Quieres crear un Sistema que se detendrá en el punto donde tu búsqueda se detenga, y que después sea enseñado?». Es a esto a lo que respondí «no». Pero tengo que admitir que si me preguntaran: «¿Quieres que esta tradición, que has reabierto en un determinado lugar y tiempo, quieres que esta *búsqueda* sobre el arte como vehículo la continúe alguien?», no podría responder con la palabra «no».

En mi trabajo actual se da una paradoja. Nos ocupamos del arte como vehículo, que por su propia naturaleza no está destinado a los espectadores, y sin embargo hemos confrontado el trabajo con decenas y decenas de grupos teatrales, y *sin incitarlos a* abandonar el arte como presentación; al contrario, con la perspectiva de que deben continuarlo. Esta paradoja es sólo aparente. Esto ha sido posible porque el arte como vehículo plantea en la práctica preguntas ligadas al oficio como tal, válidas en los dos extremos de la cadena de las «performing arts», cuestiones artesanales.

En el Workcenter existe también un aspecto de formación. Al comienzo de la sección V mencioné que uno de los polos del trabajo en el Workcenter tiende hacia la educación permanente en el terreno de la actuación (aunque entre nosotros varios de estos elementos

estén ligados también a las formas rituales). Los jóvenes artistas que están en el Workcenter (por un año como mínimo, y a veces mucho más) y que toman parte en este tipo de trabajo lo hacen desde la perspectiva de su oficio, el oficio de actor; y utilizo las posibilidades del Workcenter para ayudarlos en este ámbito. Al mismo tiempo, no me tapo los oídos ante la pregunta: ¿el oficio como tal puede indicarles alguna cosa del trabajo sobre sí mismos? Pero es una pregunta extremadamente delicada y prefiero evitar cualquier adoctrinamiento. Me ha sido dada la oportunidad de hacer aparecer en el Workcenter el otro polo del trabajo, el que se arraiga en el arte como vehículo: como una tradición y como una investigación. Esto no engloba directamente a todos aquellos con quienes trabajo. En cuanto a las personas implicadas directamente en el arte como vehículo, no pienso en ellas en tanto que «actores» sino en tanto que «actuales» (los que hacen), porque su punto de referencia no es el espectador, sino el itinerario en la verticalidad.

En el Workcenter, lo que va hacia el arte como vehículo ha sido confrontado con grupos de teatro visitantes. E incluso sí han podido aparecer conclusiones prácticas para alguien, el mismo hecho de la corta duración de estos encuentros no permite que nadie dé por supuesto que se trata de «mis discípulos». Con el arte como vehículo, somos sólo el extremo de la larga cadena, y este extremo debe permanecer en contacto, de una manera u otra, con el otro extremo, que es el arte como presentación. Los dos extremos pertenecen a la misma gran familia. Tiene que ser posible que alguna *cosa pase*, los descubrimientos técnicos, la conciencia artesanal... Todo esto debe poder pasar si no queremos ser completamente cercenados del mundo. Recuerdo aquel capítulo del *I Ching chino*, el antiguo Libro de las Transformaciones, donde se dice que un pozo puede estar bien construido y el agua de dentro ser pura, pero si nadie saca agua del pozo, los peces la habitarán y el agua se alterará.

Por otra parte, si nos esforzamos en ejercer una influencia, existe el peligro de la confusión. Por lo tanto, prefiero *no* tener tales alumnos, que llevan al mundo la Buena Nueva. Pero si los demás reciben un mensaje de rigor y de exigencia que refleja ciertas leyes de «la vida en el arte», entonces es otro asunto. Este mensaje puede ser más transparente que el que está coloreado por una tarea misionera o por una exclusividad de orientación.

En la historia del arte (y no sólo del arte) se pueden encontrar un sinnúmero de ejemplos de cómo una influencia *buscada* o bien muere rápidamente o bien se convierte en una caricatura, en una desnaturalización tan radical que a menudo es difícil reencontrar en la imagen propagada la huella misma de lo que fue su fuente. En cambio, existen influencias anónimas. Los dos extremos de la cadena (el arte como presentación y el arte como vehículo) tienen que existir: el uno visible, público, y el otro casi invisible. ¿Por qué digo «casi»? Porque si está completamente escondido no puede dar vida a las influencias anónimas. Por lo tanto, debe permanecer invisible, pero *no completamente*.