

los heterod^{AA}s

Serie dirigida por Sergio Pitol

Volumen 3

1.ª edición: diciembre 1970
2.ª edición: junio 1971
3.ª edición: septiembre 1980

La presente edición de textos de Jerzy Grotowski procedentes de su libro *"Hacia un teatro pobre"* se realiza con autorización de su editor en exclusiva en lengua castellana « Siglo XXI Editores, S. A. » de México.

Jerzy Grotowski

TEATRO LABORATORIO

<S
u
O
- o

43
tr
©
3

Títulos originales :

El teatro como laboratorio y centro de investigación, de Peter Brook. Este artículo apareció en *Flourish*, boletín del Royal Shakespeare Théâtre Club en el invierno de 1967. Publicado en España por «Primer Acto» n.º 95. Madrid, abril de 1968. Traducción: Centro Dramático de Madrid.

Hacia un teatro pobre, de Jerzy Grotowski. Este artículo fue publicado en: *Odra*, Wroclaw, septiembre de 1965; *Kungs Dramatiska Teaterns Program*, Estocolmo, 1965; *Scena*, Novi Sad, mayo de 1965; *Cahiers Renaud-Barrault* número 55, París, 1966; *Tulane Drame Review* T. 35, New Orleans, 1967; y «*TEATRO. Rassegna trimestrale di ricerca teatrali*» n.º 1, año I. Publicado en España por «Primer Acto» n.º 95. Madrid, abril de 1968. Traducción: Renzo Casali.

ha conferencia de Skara. Conferencia pronunciada por Jerzy Grotowski en la clausura del seminario de diez días en el Skara Drama School (Suecia), en enero de 1966 y dirigido por él con sus colaboradores Ryszard Cieslak, Rena Mirecka y Antoni Jaholkowski.

Declaración de principios. Jerzy Grotowski escribió este texto para el uso interno del Teatro Laboratorio y, en particular, para aquellos actores que están sometidos a un período de pruebas antes de ser admitidos; para ellos, se resumen los principios básicos que inspiran el trabajo.

Primera entrevista. Actor santo y actor cortesano. Tomada por Eugenio Barba. Publicada en España por «Primer Acto» n.º 106. Madrid, marzo de 1969. Traducción: Ángel Fernández Santos y José Monleón.

Segunda entrevista. Las técnicas del actor. En 1967, Jerzy Grotowski y su Teatro Laboratorio presentó la obra *The Constant Prince* en el *Théâtre des Nations* de París. Después de una gira por Dinamarca, Suecia y Noruega en 1966, este viaje a París dio la oportunidad a una mayor audiencia de juzgar por sí misma los resultados de su método. Fue durante su estancia en París cuando Denis Bablet gravó esta entrevista que fue entonces reproducida en *Les Lettres Françaises* número 16, París, 22 de marzo de 1967. En España, fue publicada por «Primer Acto» n.º 106. Madrid, marzo de 1969. Traducción de Ángel Fernández Santos.

índice

P. 7	<i>El teatro laboratorio y centro de investigación</i>
11	Hacia un teatro pobre
25	La conferencia de Skara
39	Declaración de principios
49	Actor santo y actor cortesano
71	Las técnicas del actor

El teatro como laboratorio y centro de investigación

Grotowski es único. ¿Por qué? Porque nadie más que él —después de Stanislavski— ha investigado la naturaleza de la interpretación: sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y ciencia de sus procesos mentales, físicos, emotivos, tan profunda y tan completamente como Grotowski.

El llama a su teatro, laboratorio. Y es así. Es un centro de investigación. Posiblemente es el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, donde no poseer dinero no es una excusa para la utilización de medios inadecuados que automáticamente destruyen los experimentos. En el teatro de Grotowski, como en los auténticos laboratorios, los experimentos son científicamente válidos en tanto que se respetan las condiciones esenciales. En su teatro existe una absoluta concentración para un pequeño grupo y tiempo ilimitado.

Grotowski trabajó dos semanas con nuestro grupo. Yo no quiero describir su trabajo. ¿Por qué, no? Ante todo porque un trabajo es verdaderamente libre si se ha desarrollado en confianza, y la confianza se enriquece si no hacemos confidencias. En segundo lugar, el trabajo es esencialmente mudo: transformarlo en palabras significa complicar, y también destruir, ejercicios que están muy claros cuando son expresados por un gesto y llevados a cabo por una mente y un cuerpo en activa correspondencia.

¿Cómo se desarrolló el trabajo?

Provocó en cada actor una serie de *shocks*.

El *shock* de tener que superarse a sí mismo delante de un simple obstáculo.

El *shock* de tomar conciencia de sus propias evasiones, trucos y clichés.

El *shock* de estar consciente de una parte de sus propios, inmensos, inexplorados recursos.

El *shock* de ser obligado a preguntarse a sí mismo el por qué, sobre todas las cosas, es actor.

El *shock* de haber sido obligado a reconocer que estas cosas existen —a pesar de la larga tradición inglesa de evitar la seriedad del arte teatral— y que ha

Llegado el momento de darnos cuenta. Y de reconocernos deseosos de afrontarlas.

El *shock* de reconocer que en otra parte del mundo hay gente que se dedica al teatro con absoluta, monástica, total, dedicación. Que en otras partes —no menos de una docena de pueblos— la frase de Artaud «cruel a mí mismo» es una regla.

Un condición: esta dedicación a la interpretación no debe convertir la interpretación en un fin en sí mismo. Por el contrario. Para Grotowski la interpretación es un medio. ¿Cómo podría explicarme? El teatro no es una evasión, un refugio. Un modo de vida es un modo de vida. Posiblemente todo esto suene como un «slogan» religioso. No debería. Y, sin embargo, esto es todo lo que uno puede decir. Ni más, ni menos. ¿Resultado? Increíble. ¿Son mejores nuestros actores? No de aquella manera, y no tanto como alguien pretende, y, naturalmente, no todos han quedado entusiasmados por su experiencia. Algunos se han aburrido.

Pero como bien dice Arden:

«En tanto cada manzana contiene la semilla:
en una larga y viva alegría [que crecerá
para hacer crecer un orgulloso árbol de fruta
para siempre, y todavía un día más.»

Nuestro trabajo y el de Grotowski tienen puntos paralelos y de contacto. Y es a través de éstos, a través de la simpatía y el respeto que nos mantuvimos unidos. Pero la vida de nuestro teatro es en todo momento diferente a la suya. El conduce un laboratorio. El necesita ocasionalmente el público. Su tradición es católica o anticatólica: en este caso los extremos se tocan. El está buscando una forma de servicio. Nosotros trabajamos en otro país, en otro lenguaje, con otra tradición.

Nuestra meta no es una nueva misa, pero sí un nuevo parentesco isabelino que una lo privado con lo público, el aislamiento con la multitud, o exterior y lo interior, lo ordinario y lo mágico.

Por eso nosotros necesitamos dos elementos: el escenario y la platea (y sobre el escenario hay hombres que ofrecen sus verdades más íntimas a hombres que pueblan el auditorio, compartiendo con ellos una experiencia colectiva).

Nosotros hemos encontrado la manera de desarrollar

un principio general: la idea de un grupo, de un conjunto.

Nosotros sabemos en teoría que el actor debe ejercitarse diariamente —como los pianistas, los bailarines, los pintores—; si no lo hace seguramente se entumecerá, caerá en los clichés y en el comienzo de la decadencia. Nosotros reconocemos este hecho y, sin embargo, muy poco podemos hacer para evitarlo; por eso incansablemente corremos detrás de sangre nueva, de jóvenes vitalidades. Y esto es lo que absorbe nuestro mayor tiempo disponible.

El estudio Strafford era un reconocimiento de este problema, pero el problema aumentaba continuamente el esfuerzo de un repertorio de una compañía sobrecargada de cansancio.

El trabajo de Grotowski era una advertencia: que lo conseguido milagrosamente con un pequeño grupo de nuestros actores era una obligación para cada uno de los individuos que forman nuestras dos gigantescas compañías, distantes entre sí 90 millas. La intensidad, la honestidad, la precisión de su trabajo puede dejar atrás una soía cosa: un desafío. Pero no para quince días, no para una vez en la vida. Diariamente.

Hacia un teatro pobre

«¿Cuáles son los orígenes de sus experiencias teatrales?» Sucede que con frecuencia se me plantea esta pregunta, y ella, lo confieso, siempre provoca en mí una reacción de impaciencia. ¿Qué es lo que se entiende por «experiencia teatral»? ¿Por «espectáculo experimental»? La mayoría de las veces una prueba-límite, un intento que generalmente se enlaza a «algo nuevo». Estos intentos tienen en realidad el simplísimo fin de poner en escena un drama a la moda, apoyándose en un escenógrafo de vanguardia o pop-art, utilizando música concreta o electrónica, mientras los sectores continúan recitando en la forma tradicional aprovechándose de los recursos más vulgares del oficio, o bien introduciendo en el espectáculo técnicas de circo o de cabaret.

Conozco muy bien los «espectáculos experimentales»; yo mismo los he puesto en escena.

Nuestras ambiciones, sin embargo, son bien distintas. Ante todo queremos desembarazarnos del eclecticismo; no creemos que el teatro sea una amalgama de diversas disciplinas artísticas. Por el contrario, queremos precisar aquello que constituye la esencia o la particularidad del teatro; aquello que no puede ser doblado o imitado por otros géneros de espectáculos. Y, además, nuestros trabajos, centrados en lo que nosotros consideramos la esencia del teatro en cuanto arte —es decir, la relación entre el actor y el espectador, y entre la técnica espiritual del actor y la composición de las distintas partes interpretativas— constituyen investigaciones auténticas y verdaderas a largo alcance.

Sería fácil hablar tanto de tradiciones como de fuentes directas. He estudiado mucho tiempo a Stanislavski y a él le debo mi interés por el método de interpretación del actor. Me ha servido de guía y de ejemplo en cuanto investigador, e investigador de extraordinaria tenacidad, siempre dispuesto a cambiar su punto de vista, continuamente en discusión consigo mismo. Es Stanislavski quien ha puesto en primer lugar los mayores problemas del método. Pero nuestras respuestas son frecuentemente distintas a las suyas, diametralmente opuestas.

He hecho la prueba, dentro de lo posible, de ponerme al corriente de las tendencias que, en Europa o en

otras partes, prevalecen en la formación del actor. Me han parecido importantes los ejercicios de Dullin, los estudios de Delsarte sobre las relaciones introvertidas y extravertidas en el comportamiento del hombre; las «Acciones Físicas» de Stanislavski; el entrenamiento biomecánico de Meyerhold y los ensayos de Vachtangov, que trataba de unir la expresión «exterior» con el método de Stanislavski. He quedado impresionado además por la formación del actor en el teatro oriental, en primer lugar por la «Ópera de Pekín», y, por supuesto, que también por el Kathakali hindú y el NO japonés.

Un arsenal de medios

Los nombres y los sistemas se podrían multiplicar. El método que nosotros perfeccionamos, aún no es un conjunto de recetas rejuntadas de aquí y de allá, si bien a veces utilizamos (después de haberlos adaptado y transformado) elementos de métodos diversos. De hecho, lo que me parece el fenómeno más importante de nuestro método, es que no trata de enseñar al actor una receta cualquiera, y ni siquiera le ayudamos a fabricarse un «arsenal de medios». No se trata de un proceso deductivo, de una suma de nociones diversas. Aquí todo se centra y se concentra en la maduración interior del actor, maduración que se expresa a través de la máxima tensión: el desnudarse totalmente, el poner al desnudo la propia intimidad, todo sin el mínimo rastro de egocentrismo y auto-satisfacción. Al contrario, el actor, interpretando, debe hacer *entrega total de sí mismo*. Es, por lo tanto, una técnica de «la hipnosis» y de la integración de todas las fuerzas psíquicas y corpóreas del actor que emergen de los bajos fondos de la intimidad y del instinto, y surgen de una especie de «transluminación».

En nuestro teatro, el método de formación del actor, no trata de inculcar al individuo un hecho determinado, sino más bien intenta enseñarle a eliminar los obstáculos impuestos por el organismo al desarrollarse un determinado proceso psíquico. En realidad, el cuerpo del actor no tendría que oponer ninguna resistencia a la vida interior, a fin de que no haya diferencia de tiempo entre el impulso interior y la reacción visible, para que el impulso sea ya una reacción exterior. De esta manera, el

cuerpo parece sucumbir a la destrucción, a la combustión, y el espectador entra en comunicación con un suceder de impulsos espirituales visibles. En cierto sentido, sin embargo, se trata de *un camino negativo*: eliminación de resistencias, de obstáculos y no suma de medios y recetas.

Se podría decir, obviamente, que en nuestro método el trabajo psíquico del actor representa ya por sí mismo un medio, pero esto no sería del todo exacto, en cuanto es necesario darse cuenta de que *jamás es posible aprender* un proceso espiritual. Años de trabajo y de ejercicios realizados intencionalmente (ejercicios a través de un entrenamiento físico, vocal y plástico, que tratan de llevar al actor a un tipo de concentración apropiada), permiten, a veces, descubrir el comienzo de este camino. Sólo entonces es posible, en virtud de una atenta colaboración, hacer madurar aquello que ha sido despertado por el actor mismo. Pero esta actitud, si bien muy cercana a la concentración, a la «apertura» y, se podría decir que a la destrucción de ellos mismos en el trabajo, nunca es voluntaria y activa, al contrario, se basa en la pasividad (en una predisposición pasiva para realizar una interpretación activa), no como si fuese «una cosa cualquiera que se quisiese hacer», sino más bien como si «nos resignásemos a no hacer algo».

La mayor parte de los actores de nuestro teatro están capacitados para valorar la propia sensibilidad y meterse por este camino. Su trabajo cotidiano no consiste en elaborar una técnica espiritual, pero, al menos al comienzo, componer una parte, construir formas, interpretaciones, signos: en suma, se ejercitan para conocer aquello que con mucho gusto llaman la «artificialidad».

La técnica espiritual del actor y la «artificialidad» (articulación de la parte en signos), no se oponen entre sí. Al contrario de lo que se piensa habitualmente, nosotros creemos que un proceso psíquico que no esté potenciado por la disciplina, por la articulación de las partes y por una estructuración adecuada, no debe llegar a ser una liberación, sino que debe ser percibido sólo como una forma de caos biológico. En el sentido inverso, la composición de la parte, en cuanto sistema de signos que superan lo «natural» cotidiano (cosa que no sirve nada más que para alterar la verdad) y revelan lo que se esconde (es decir, que desenmascaran las antinomias de las relaciones humanas), no limita realmente la madura-

ción espiritual, la favorece. Cuando un ser humano sufre un *shock* producido por un susto, una grave amenaza o una alegría excesiva, cesa de comportarse «naturalmente», comienza a actuar de «modo diferente», artificialmente, al menos ante los ojos de un observador objetivo. Transportado por el entusiasmo, el hombre comienza a hacer gestos, a bailar, a cantar y a «articular» rítmicamente; es el *signo* y no el *gesto habitual*, lo que para nosotros constituye la excepción elemental. Se verifica una tensión entre el proceso interior y la forma visible que refuerza al mismo tiempo los dos factores; la forma semeja al mordisco, la interioridad del hombre al animal que muerde el freno y trata de liberarse con reacciones espontáneas. En cuanto a la técnica pura, nosotros no tratamos de «acumular» signos como sucede en el teatro oriental, donde se repiten siempre los mismos signos, sino que tratamos de refinar los signos de los impulsos humanos naturales, depurándoles de todo lo que puede parecer convención normal, hábito, costumbre social injertada en el impulso mismo. También cuando tenemos que enfrentarnos con las contradicciones (entre el gesto y la voz, entre la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la reflexión), tratamos de refinar, casi artificialmente, su estructura escondida. Se trata sin embargo, de un camino negativo, si bien a un nivel interior.

Naturalmente, nos resulta difícil discernir aquello que en nuestra actitud es el fruto de nuestro programa, de nuestras ambiciones conscientes, de aquello que es la estructura de nuestra imaginación exclusivamente.

Muchas veces se me ha preguntado si algunos aspectos de nuestros espectáculos, que acercan a nuestro teatro al medieval, significan un retorno consciente a los orígenes, un retorno al teatro ritual. La respuesta no podría ser otra que la ambigua. Ciertamente, a la altura en que me encuentro, el problema del mito, de las «raíces» de las situaciones humanas elementales, me parecían a mí mismo (en cuanto hombre de teatro) de una importancia fácilmente explicable.

Aun ello no es el resultado de una filosofía particular del arte; es la práctica misma la que me ha llevado a considerar el problema, dejando campo libre a las necesidades objetivas de nuestro oficio. En este sentido estoy de acuerdo con Sartre cuando dice que: «cada técnica se remite siempre a una metafísica».

Peor ha sido necesario mucho tiempo y han pasado muchos años antes de que yo llegase a conciliar las tentaciones de la práctica teatral con las teorías admitidas «a priori».

Ludwik Flaszen, que para mí es un amigo, un crítico y un colaborador muy íntimo, me lo ha hecho notar antes que nadie, muy crudamente. Del resto, él me ha demostrado que aquello que yo hacía espontáneamente, siguiendo únicamente las necesidades del oficio, abría muchas veces nuevas perspectivas, en contra de lo que provenía de consideraciones puramente teóricas.

Significa que no siempre yo estoy en condiciones de dominar intelectualmente mis propias realizaciones.

Resumiendo: el auto-análisis de mis espectáculos me ha revelado que no son el resultado de una teoría sólidamente construida, sino que mi conciencia artística sigue mis realizaciones, haciéndolas explícitas una vez consumadas, lo que lógicamente me ha llevado a concentrar, a partir de 1961, mis esfuerzos sobre los problemas del método y a admitir que la fórmula de Sartre tenía que poder explicarse en mi caso.

Por tanto he tratado de hallar, a través del ejercicio práctico de la puesta en escena, una respuesta a la pregunta que me había formulado desde el comienzo: ¿qué es el teatro y cuál es su esencia? ¿Qué elementos suyos no pueden ser reemplazados por el cine o la televisión? Al fin he llegado a dos ideas-fuerza: en primer lugar, a aquella de un «teatro de la pobreza», y luego a considerar el espectáculo como un acto de trasgresión.

Es inútil detenerse más tiempo sobre estos dos aspectos de nuestra concepción del teatro. Aún será necesaria alguna explicación.

Queriendo delimitar exactamente el hecho teatral nosotros hemos eliminado progresivamente del espectáculo todo aquello que tuviese características peculiares; de esta forma dejamos de lado el maquillaje, los efectos de luz, las decoraciones, el fondo musical, en una palabra, la escena misma. Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por el contrario, deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador, cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable.

Vieja verdad, dirán ustedes. Sí, si nos referimos a la teoría del teatro. Pero puesta en escena, esta verdad re-

vela importantes consecuencias. Impide ver en el teatro una síntesis de las diversas disciplinas, literatura, pintura, arquitectura, música, arte del actor (bajo la dirección del director). Ver el teatro como una síntesis de las artes, lleva a confirmar que actualmente reina sobre el escenario esto que con mucho gusto llamaría «rico»; pero lo confirma en cuanto a sus debilidades.

El teatro «rico»

¿Qué es el teatro «rico»? Un teatro-parásito, una empresa de cleptomanía artística. El teatro actual trata de nutrirse en las artes que le son extrañas utilizando todo lo que es progreso en la pintura, en la música, etc. Crea espectáculos híbridos, apareamientos heterogéneos, desintegrados; el espectáculo pierde de tal manera su «personalidad teatral».

El teatro «rico», acumulando una sobre otra las formas que no le pertenecen, trata de salir de la callejuela sin salida donde le han metido el cine y la televisión, que le hacen la competencia en el campo técnico (montaje, cambio de lugar de acción, composición de cuadros, etc.).

He aquí por qué los directores, realizando una obra de compensación que podríamos llamar freudiana, se encaprichan en crear un espectáculo «total», que en una realización reúna en sí todas las técnicas de las diferentes artes; o bien, las amontona o las superpone al máximo.

Ellos llegan hasta el punto de utilizar pantallas de cine en el espectáculo teatral.

Pero, sobre todo, tratan —con medios puramente mecánicos— de dar movilidad al espacio teatral (sala y escenario); quieren «dinamizar» el escenario, haciendo mover no sólo la escena sino también la sala. Todo esto es radicalmente falso.

De cualquier forma que estos directores perfeccionen estas posibilidades técnicas, el teatro quedará siempre en desventaja con respecto al cine y a la televisión. Es por esto que nosotros nos proponemos un teatro en estado de pobreza.

Prácticamente hemos renunciado a la escena. Lo que es verdaderamente indispensable es la sala vacía, donde se puedan disponer los sitios para los espectadores y

para los actores de forma distinta para cada espectáculo. Los actores pueden moverse en los diversos pasillos paralelos entre los espectadores, como corifeos de la comunidad teatral, corifeos que entran directamente en contacto con los espectadores; se convierten en sus emanaciones y le imponen una parte dentro de los espectáculos (parte pasiva, parte de los testigos).

Pero inversamente, también es posible alejar los espectadores de los actores, situándolos, por ejemplo, detrás de un recinto lo suficientemente alto como para que solamente sobresalgan las cabezas. En este punto y desde lo alto, los espectadores observan a los actores desde una perspectiva deformante, como animales en un jardín zoológico. Se convierten casi en público de una corrida, en estudiantes de medicina observando una operación quirúrgica, o bien en *voyeurs* que a través de su propia indiscreción proyectan sobre la acción una luz mórbida y la transforman en infracción, en desperdicio moral. Los actores pueden incluso actuar entre los espectadores sin verlos, como si fuesen de vidrio, colocando elementos escénicos en la sala que sirvieran para encerrar a los espectadores, no ya en la acción, sino en la arquitectura misma de la acción, y otorgarles un valor visual o someterles un valor visual o someterles a la presión del espacio.

Finalmente se puede transformar la sala en un lugar exactamente determinado: la última cena de Fausto (cena que puede semejar a la Última Cena) transcurre en el comedor de un convento, donde Fausto ofrece un banquete a sus invitados, representándoles como en una fiesta barroca los episodios de su vida, recitados sobre las mesas y entre los espectadores. Las posibles soluciones son infinitas.

En un pequeño teatro lo más fácil es renovar la sala para cada espectáculo, y esto nunca supera el coste de una posible escenografía. Pero supongamos que lo fundamental no esté representado por la eliminación de la escena: nosotros consideramos nuestro teatro como un terreno de investigaciones y hemos querido impulsar hasta el final nuestras experiencias. Para cada espectáculo nuestra mayor preocupación es encontrar una particular relación entre los actores y los espectadores, extrayendo de todo ello las posibles conclusiones en lo que respecta a la sistematización del espacio teatral. Hemos renunciado a los juegos de luz —lo que nos ha revelado los nu-

merosos efectos que el actor puede obtener de las luces fijas— y el actor puede de tal manera valorar las sombras y las luces. Lo que más llama la atención es el hecho de que el espectador, desde el momento en que está situado en una zona iluminada, es decir, desde el momento en que se convierte en visible, comienza a formar parte él mismo del espectáculo. También se ha verificado el fenómeno de que el actor, de manera similar a los cuadros de El Greco (gracias a su técnica mental), puede «iluminarse», convertirse en fuente de una «luz espiritual».

Hemos renunciado a los trajes, a las narices postizas, a las panzas falsas, es decir a todo lo que el actor prepara antes de su entrada en escena. Y hemos constatado que lo que es teatral, mágico, fascinante, es la capacidad del actor para transformarse en tipos y caracteres diferentes, y todo eso «pobremente», es decir, gracias únicamente a su oficio.

Por ejemplo, las diversas máscaras obtenidas por el actor sólo con la ayuda de sus propios músculos y de sus propios impulsos interiores, dan al espectador la impresión de una transubstanciación profundamente teatral, mientras que el maquillaje daba efectos de falsificación.

Hemos aprendido que el traje (despojado de un valor preciso, no existe sin el actor que lo lleve y lo utilice) puede ser transformado frente a los ojos de los espectadores, modificado por los movimientos del actor, etcétera. Suprimiendo en el teatro todos los elementos plásticos que hablan en lugar de la acción, es decir en lugar del actor que es el nudo viviente, hemos comprobado que el actor puede crear nuevos objetos a partir de objetos simples y evidentes que se encuentren a mano; el gesto y la actitud del actor transforman el suelo en mar, la mesa en confesionario, un pedazo de hierro en un antagonista casi animado, etc.

Hemos aprendido que el espectáculo se convierte verdaderamente en musical a condición de que se supriman del teatro cualquier tipo de música mecánica o interpretada por una orquesta independiente de los actores. Solamente entonces es posible componer música en el seno mismo del espectáculo, regulando la tonalidad y la intensidad de las voces humanas, los rumores de los objetos que encuentran otros objetos, como zapatos, etc. Hemos también aprendido que el texto mismo no pertenece al campo del teatro y únicamente se introduce

la escena gracias al actor, en virtud de las entonaciones, asociaciones de sonidos, en suma, en virtud de la musicalidad del lenguaje. Aceptar un teatro pobre, despojarlo de todo lo que no es teatral, concentrarse en la quintaesencia, o más simplemente, en un punto de arranque que todo esto nos ha hecho comprender y descubrir nuevas riquezas que pertenecen verdaderamente al teatro y que están implícitas en nuestro oficio.

Teatro y trasgresión

Hablemos ahora del teatro en cuanto trasgresión. ¿Por qué dedicamos al arte tantos esfuerzos? Para romper las barreras que nos obstaculizan, para salir de nuestros propios límites, para llenar nuestros vacíos o suprimir nuestras incapacidades; es decir para realizarnos, o mejor dicho para darnos una finitud a nosotros mismos.

El arte no es un estado de ánimo, ni una condición humana; es maduración, evolución, un proceso que nos hace emerger de la oscuridad y que nos hace alcanzar la luz, que nos acerca a la iluminación. Por eso nosotros luchamos para alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, para arrancarnos las máscaras que llevamos en la vida. Desde mucho tiempo atrás ya veía en el teatro —en lo que tiene de palpable, de corpóreo, de fisiológico— el lugar de la provocación, del desafío que el actor lanza a sí mismo e indirectamente en el desafío que él lanza al espectador (es también verdadero lo contrario: desafiando al espectador, el actor se desafia a sí mismo). El teatro debe violar las estereotipaciones de nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio; debe violarlos brutalmente, en cuanto estas estereotipaciones están modeladas en el organismo humano (en el cuerpo, en la respiración, en las reacciones interiores), debe violar por lo tanto ciertas especies de tabús; es a través de esta trasgresión que el teatro nos permite —con un *shock*, con un sacudimiento que hace caer las máscaras— darnos desnudos a algo tan extremadamente difícil de definir y que tiene simultáneamente algo del Eros y de la Charitas.

Como director me he visto tentado de utilizar situaciones arcaicas santificadas por la tradición, situaciones tabú (en el campo religioso, en las tradiciones nacionales, etc.). Sentía la necesidad de medirme con estos valores. Estaba fascinado y dominado al mismo tiempo por una inquietud interior, obedeciendo simultáneamente a una tentación blasfema: es decir, que quería atacarlos, ganarles, o mejor dicho, confrontarlos con mi experiencia personal, determinada ella misma por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Algunos críticos han hablado, a este respecto, de una «lucha con mis propios orígenes», otros de «una dialéctica de la apología y la burla», en fin, otros de una «religión que se exprime a través de la blasfemia, de un amor que se manifiesta a través del odio».

Llegado a este punto, en el que la experiencia del oficio y el análisis de mis realizaciones me han conducido de lo inconsciente a la conciencia (por lo tanto desde pruebas empíricas a un método elaborado), me he visto obligado a estudiar nuevamente la historia del teatro, y así también otros campos científicos como la psicología o la antropología cultural. Fue necesaria una cierta racionalización (o por los menos una formulación intelectual) de estos problemas.

Y es entonces cuando fui golpeado por la importancia del mito, ante todo en cuanto situación humana primordial; en segundo lugar, en cuanto complejo colectivo, ejemplo y modelo de comportamiento que sobrevive a la conciencia de la comunidad e influencia imperceptiblemente las reacciones sociales.

Cuando el teatro todavía formaba parte de nuestra vida religiosa, pero yo era teatro, liberaba la energía de los espectadores encarnando el mito profanándolo o, mejor aún, superándolo: el espectador podía de tal manera descubrir su verdad personal en la verdad del mito, llegando a la catarsis a través del terror y del sentido de lo sagrado. No por casualidad la Edad Media ha inventado el concepto de «parodia sacra».

Hoy la situación es diversa. Las colectividades ya no se caracterizan a través de las religiones, las formas tradicionales del mito se encuentran en plena transformación, desaparecen o se encarnan de manera diversa; incluso las relaciones conscientes o inconscientes de los

espectadores con el mito, en cuanto complejo colectivo, están extremadamente diversificadas. Nosotros mismos estamos mucho más influenciados por nuestras convicciones intelectuales. De todo esto se desprende que el *shock* que nos permitiría atacar esta parte de nuestro espíritu situada más aquí de la máscara, es mucho más difícil de obtener.

Nos es imposible, en definitiva, identificarnos colectivamente con el mito, es decir identificar nuestra verdad individual con la verdad universal.

Por lo tanto, ¿qué es lo posible hoy en día? Ante todo la confrontación con el mito, pero una confrontación que ocupe el lugar de la identificación, o sea, que no reniegue ninguna de nuestras experiencias. Un intento, por lo tanto, de encarnarse en un mito sabiendo que esta encarnación no puede ser total, una toma de conciencia de la relatividad de nuestros problemas, vistos en relación a nuestros «orígenes», y las relaciones de estos «orígenes» vistos desde una perspectiva contemporánea.

Si esta operación es sincera y brutal, si se verifica en un espíritu de obediencia y de sacrificio —tales como despojarnos de nuestra intimidad, habitualmente inviolable— la máscara puede ser rota.

Luego, cuando no quede nada de evidente, el solo dominio seguro es aquel de la corporalidad siempre real y palpable. Violando la intimidad de un organismo viviente, desvelando sus reacciones fisiológicas y sus impulsos interiores de manera casi brutal, que permita alcanzar el límite de la medida, nosotros devolveremos a una situación mítica su valor concreto y humano, la transformaremos en una pura expresión de la verdad vivida.

Siempre es arriesgado establecer las fuentes racionales de un método práctico. Cuando uso fórmulas, o palabras como «crueldad», de buena gana sigo a Artaud, aunque él parta de otras experiencias y use esta palabra en un sentido ligeramente distinto. Artaud era un visionario del teatro, no podía dedicarse a investigaciones a largo plazo, y posiblemente sea ésta la razón por la que sus textos no tengan un gran valor metodológico. Son profeías —sorprendentes, incluso extraordinarias, dado que el tiempo le dio la razón—, pero no constituyen verdaderas directrices de trabajo. Un director no puede extraer de Artaud una línea de conducta.

Cuando utilizo palabras como «raíces», «suelo mítico»,

se me formulan preguntas alrededor de Nietzsche, pero cuando hablo de «representaciones colectivas», se cita a Durkheim, y a Jung si utilizo la palabra «arquetipo».

En realidad, todo lo que trato de plantear lo extraigo de la experiencia práctica de mi trabajo y no de especulaciones efectuadas en campos que no son los míos (aunque entienda perfectamente que se puedan considerar nuestras ideas desde un punto de vista etnológico, sociológico, etcétera)

Cuando hablo de la partitura de los signos de un actor, se me plantean preguntas sobre el signo en el teatro oriental, sobre todo del teatro chino clásico, tanto más que lo he estudiado sobre el lugar.

Pero en el teatro oriental el signo es invariable como la letra de un alfabeto conocido por los espectadores, mientras que nosotros pensamos en la cristalización de las paites en signos, de manera que no quede otra cosa que la estructura.

No quiero decir que todo lo que nosotros hacemos sea absolutamente nuevo. Sufrimos, más o menos conscientemente, influencias que provienen de las tradiciones, de la ciencia y del arte, en resumen, de las supersticiones y predicciones propias de la civilización que nos ha formado, así como respiramos el aire del continente que nos ha dado la vida. Todo esto influye en nuestro trabajo, incluso si a veces tratamos de defendernos. También cuando llegamos a fórmulas teóricas y comparamos nuestras ideas con las de nuestros predecesores que acabo de citar, estamos obligados a realizar correcciones retrospectivas y —gracias a esta condición— vemos más claramente las posibilidades que se nos abren por delante.

Cuando nos comparamos al conjunto de la Gran Reforma Teatral, desde Stanislavska Dullin y desde Meyerhold a Artaud, nos damos perfectamente cuenta que no somos los primeros, que no construimos nuestro mensaje en el desierto. Y cuando nosotros encontramos en nuestro trabajo intuiciones realizadas por otros, casi inconscientemente y sin que exista influencia directa, las aceptamos humildemente, sabiendo que el oficio tiene sus objetivos y que nosotros no podemos alcanzar una meta de otra manera que no sea a través de una especie de obediencia a las necesidades superiores, a través de una especie de «gravedad» y de esa «atención» de que un día hablara Thomas Mann.

En el teatro que dirijo, se ha creado una situación particular; no soy simplemente director de escena, sino más bien «patrón» o «guía» o a lo mejor —como afirman mis amigos—, «consejero espiritual».

Sin embargo, sería inexacto ver solamente este aspecto de mi situación. Si se reconocen algunas sugerencias mías en las realizaciones espaciales de nuestro colaborador, el arquitecto Gurawski, depende del hecho que indudablemente mi visión del espacio teatral es interdependiente de la suya, que se ha formado a lo largo de muchos años en contacto con su personalidad.

Trabajar con un actor que tiene fe en nosotros es un hecho extraordinariamente íntimo y fecundo. Si su buena voluntad y su fe (la palabra fe no me parece, sin embargo, adecuada), son concretas, atentas, ilimitadas, nosotros mismos probamos el deseo infinito de marchar hacia el descubrimiento de sus máximas posibilidades, sus posibilidades, no las mías. A su deseo de perfección corresponden la atención, el estupor y el deseo de ir a su ayuda.

La plenitud del «monitor espiritual», está proyectada sobre el actor, o, mejor dicho, es el actor mismo el que con la «guía» descubre su propia plenitud. Es así que ambos se enriquecen con una especie de revelación. Ya no se trata de formar un actor, se trata de salir de uno mismo hacia el verdadero descubrimiento de los otros. El trabajo del actor puede llegar a un nuevo nacimiento.

Ei actor renace otra vez, no sólo en su campo de acción, sino en cuanto persona humana.

Este fenómeno está siempre acompañado por el nacimiento del «guía», que observa, ayuda y sostiene al actor, llegando de tal manera a la verdadera comprensión y aceptación definitiva del ser humano.

La conferencia de Skara

No se puede aprender con métodos establecidos. Es inútil que tratéis de encontrar fuera de vosotros mismos la forma de interpretar un papel determinado, la forma de modular la voz, la forma de hablar o de moveros. Os encontraréis con una serie de clichés establecidos que no merecen que os molestéis en aprenderlos. No utilizéis estos métodos establecidos: vuestro trabajo resultará estereotipado. Aprended por vuestra cuenta vuestras limitaciones personales, conoced a fondo los obstáculos y tratad de superarlos. Después de esto, todo lo que hagáis, hacedlo de todo corazón. Eliminad en cada ejercicio todo movimiento que sea puramente gimnástico. Si os interesan este tipo de cosas —gimnasia o incluso acrobacia— realizadlas siempre como acciones espontáneas referidas al mundo exterior, a las demás personas o a los objetos. Algo os ha servido de estímulo y vosotros respondéis: aquí está el secreto. Estímulos, impulsos y reacciones.

He hablado mucho de las asociaciones personales, pero estas asociaciones no son pensamientos. No deben calcularse. Ahora hago un movimiento con la mano, busco entonces una serie de asociaciones. ¿Qué tipo de asociaciones? Quizá la asociación de que estoy tocando algo, pero esto es ya un pensamiento. ¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que brota no sólo de la mente sino también del cuerpo. Es un retorno hacia una memoria concreta. No analizad esto intelectualmente. Los recuerdos son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que hemos oído puede resonar aún en nuestro interior. Se trata entonces de realizar un acto concreto, no un movimiento como si acariciáramos en general sino, por ejemplo, pasarle la mano por el lomo a un gato. No a un gato abstracto sino a un gato que hemos visto, con el que hemos mantenido contacto. Un gato con un nombre —Napoleón, si preferís. Y a este gato concreto acariciaremos ahora. Estas son las asociaciones.

Haced acciones concretas, y conectarlas así con la memoria. Si estáis seguros de que estáis realizando un acto, no analicéis exhaustivamente lo que va a permanecer en la memoria hacedlo concretamente y bastará. En esta

actitud, no viváis obsesionados con estos problemas. Hablad del problema de los impulsos y reacciones. He subrayado a lo largo de esta conferencia que no hay impulsos ni reacciones sin contacto. Hace unos minutos hemos hablado de los problemas del contacto con un oponente imaginario. Pero este oponente imaginario puede también fijarse en el espacio de esta habitación. Si no fijáis a vuestro oponente en un sitio concreto vuestras reacciones se quedarán dentro de vosotros. Esto quiere decir que vuestro control, vuestra mente os domina y os dirigirá hacia una especie de narcisismo emocional, o hacia una tensión, una especie de freno.

El contacto es uno de los elementos más esenciales. Muchas veces, cuando un actor habla de contacto, o piensa en el contacto, cree que significa mirar fijamente. Pero eso no es contacto. Es solamente una postura, una situación. Contacto no es clavar la mirada, es ver. Ahora yo estoy en contacto con vosotros, os veo a cada uno de vosotros frente a mí. Veo a una persona que está indiferente, otra que escucha con cierto interés y a alguien que sonríe. Todo esto transforma mis acciones; esto es el contacto y ello me obliga a cambiar mi forma de actuar. El modelo está siempre fijo. En este caso, por ejemplo, os daré mi opinión definitiva. Hay aquí varios puntos esenciales sobre los que hablar, pero mi charla depende del contacto. Si, por ejemplo, oigo a alguien cuchicheando, hablaré más alto y más fuerte, y ello de forma inconsciente porque depende del contacto.

En una representación donde el sentido —texto y acción claramente definidos— esté ya fijado, siempre podréis mantener contacto con vuestros compañeros de reparto. Vuestro compañero, si es un buen actor, seguirá siempre el sentido que le marquéis con vuestros gestos. No ha cambiado nada, todos los detalles permanecen inmutables. Sin embargo, se introducen cambios en el sentido general cada vez que él interpreta de forma ligeramente distinta, y vosotros debéis vigilar esto con mucha atención, escuchándole y observándole, respondiendo a sus acciones inmediatas. Cada día dice «Buenos días» con la misma entonación y resulta igual que vuestro vecino que en casa siempre os dice «Buenos días». Un día está de buen humor, otro está cansado, otro está preocupado. Siempre dice «Buenos días» pero con una ligera diferencia cada vez. Esto es lo que debéis ver, pero no con la inteligencia, sino simplemente ver y oír. En

realidad, siempre le dais la misma respuesta —«Buenos días»— pero si escucháis vuestra respuesta tendrá cada día un matiz diferente. La acción y la entonación son idénticas pero el contacto es tan sutil que es imposible analizarlo racionalmente. El contacto transforma todas las relaciones, y aquí radica el secreto de la armonía entre los hombres. Cuando un hombre dice «Buenos días» y otro contesta se establece automáticamente una armonía vocal entre ambos. En el escenario muchas veces comprobamos una cierta falta de armonía y es porque los actores no escuchan a sus compañeros. El problema no está en escuchar y preguntar qué entonación hay que dar a la frase, sino simplemente escuchar y responder.

Debo hablar ahora con una inflexión que se encuentra inconscientemente en armonía con la de mi oponente. Es un concierto a dos voces y surge inmediatamente una especie de composición desde que existe la necesidad de contacto. Para lograr esto existen varios ejercicios. Por ejemplo, cuando la obra está ya montada, un día uno de los actores puede representar su papel de forma completamente distinta y los demás deben modificar el sentido de las acciones y corregirlo cada uno a su manera pero en función de la nueva interpretación. Otro ejercicio: dos actores mantienen el sentido de su interpretación, pero con la particularidad de que la motivación que nutre la acción es diferente. Por ejemplo, se toma una discusión entre dos amigos. Un día determinado uno de los amigos se comporta como de costumbre, pero no es sincero. Se ha producido un ligerísimo cambio que es muy difícil de reflejar, pero si el compañero escucha con atención sin cambiar su interpretación podrá captar el cambio y modificar su actitud en consecuencia. Por medio de estos ejercicios puede establecerse el contacto. ¿Cuál es el peligro de estos ejercicios? El peligro es que el actor puede cambiar el sentido de su interpretación. O, lo que es lo mismo, altera su interpretación al tiempo que cambian las acciones y situaciones. Esto es falso. Resulta fácil. Podéis perfectamente mantener el mismo sentido en la interpretación y renovar el contacto cada día.

Antes, la interpretación podía basarse conscientemente en los resonadores vocales, pero las futuras interpretaciones deben ir más allá.

Todo nuestro cuerpo es un sistema de resonadores —y

vibradores— y todos estos ejercicios están dirigidos a ampliar las posibilidades de la voz. La complejidad de este sistema es sorprendente. Hablamos en un impulso, en contacto con algo o alguien. Las distintas posturas de la mano pueden cambiar la resonancia de la voz. Los movimientos de la columna vertebral también cambian la resonancia. Es imposible controlar todo esto con el cerebro. Todos estos ejercicios con resonadores son solamente un comienzo para abrir las posibilidades de la voz y más tarde, cuando ya dominéis estas posibilidades, debéis vivir y actuar sin un cálculo intelectual. Podéis progresar por este camino y encontrar resonadores sin el menor esfuerzo. No gritéis durante los ejercicios. Podéis empezar —y este método funciona muy bien para mucha gente— con lo que podemos llamar voces artificiales. Y como desarrollo ulterior de este ejercicio debéis esforzaros en otra voz, la vuestra, controlando los distintos impulsos de vuestro cuerpo, ir abriendo esta voz. Pero que nadie utilice su voz real. Hablad con naturalidad y pensad que estas acciones vocales naturales ponen en marcha las distintas posibilidades de los resonadores del cuerpo. Llegará así un día en que vuestro cuerpo sabrá cómo resonar sin sugerencias. Este es el punto decisivo, algo así como el nacimiento de otra voz, y puede lograrse solamente con acciones vocales estrictamente naturales.

¿Cómo trabajar con la propia voz?

No debéis controlarlos conscientemente. No controléis los puntos de vibración de vuestro cuerpo. Deberéis tan sólo —y éste es el ejercicio más básico de todos —hablar con las distintas partes de vuestro cuerpo. Por ejemplo, la boca está en lo alto de la cabeza y hablo con el techo. Esto es lo que he de hacer; improviso el texto y digo: «Señor techo, ¿me oye?... ¿No? Pero, ¿por qué no me escucha usted?» Escuchar mientras él habla, mientras él responde. Que nadie se escuche su propia voz —esto es siempre malo. Es una regla fisiológica. Si te escuchas a ti mismo obstaculizas la laringe y obstaculizas el proceso de resonancia. Siempre actuar, hablar, discutir y establecer contacto con cosas concretas. Si tienes la impresión de que la boca está en el pecho, y si tú te diriges a la pared, oírás la respuesta que viene de la pared. He aquí la forma de poner en marcha el sistema completo de resonancias en el interior del cuerpo. Puedes representar el papel de los animales, pero los ejercicios

deben desarrollarse de forma que evites representar animales irreales, o animales que están alejados de tu carácter. En otras palabras: no interpretes un perro porque tú no eres un perro. Trata de encontrar, en cambio, tus propios rasgos perrunos. Ahora reacciono: empleo mi voz natural y empiezo a utilizar mis dientes sin pretender imitar la voz de un perro. Es una pequeña diferencia. Puedes empezar imitando la voz de un perro para explorar las posibilidades de tu imaginación vocal pero luego, en el desarrollo del ejercicio, debes encontrar tu sonido natural. El contacto es igualmente importante en «los ejercicios físicos. El contacto que hemos visto, con la tierra, con el suelo, durante los ejercicios, es siempre un auténtico diálogo: «Sé buena conmigo, tierra, ámame, tengo confianza en ti. ¿Puedes oírme?» Y nuestras manos buscan este contacto auténtico.

Se plantea aquí la cuestión del diálogo entre las diferentes partes del cuerpo. Cuando una mano toca una rodilla o cuando un pie toca otro pie, todo esto es una búsqueda de seguridad. Es como si el pie estuviera diciendo: «Es un poco trabajoso, pero ten paciencia.» Esta es la esencia del diálogo cuando un pie le toca al otro. Este diálogo debe ser siempre concreto pero sin intervención del cerebro. No calculéis las palabras de este diálogo. Si lo hacemos de manera auténtica tendremos la sensación de que es verdad —ahora me estoy tocando el muslo y no estoy pensando en qué tipo de diálogo se establece, pero se trata sin duda de una concreta acción de tocar.

He hablado de relacionar mi mano y mi muslo. Que cada uno investigue y experimente como le parezca. Si para alguno no resulta necesario, que lo deje. No hay normas rígidas. Cuando hablaba hoy con una de las alumnas le expliqué que ella podría insistir en otro tipo de factores, pero ahora os hablo en general, para la mayoría, porque mucha gente tiene precisamente este tipo de obstáculo.

Fijémonos ahora en los ejercicios plásticos. Desde que los ejercicios plásticos se han convertido, últimamente, en un conjunto de gestos estereotipados, hay que procurar con mayor motivo establecer una reacción concreta, que es como decir ocuparse de llevar a cabo una acción concreta. Por ejemplo: acariciar a una mujer y destruir todo lo que es estereotipado. Es obvio que cada uno debe hacer a su manera. Es fácil comprender que si lo

haces de manera calculada no obtendrás los resultados deseados. Por ejemplo, coges un papel y empiezas a escribir: «¿Qué diálogo se establecerá entre mi pie izquierdo y mi pie derecho?» Esto es una estupidez. No dará resultado desde el momento en que te pones a hablar con tu cerebro y no con tu pie que tiene su lenguaje peculiar.

Ahora quiero daros un consejo: no os concentréis demasiado en una serie de problemas que en muchos teatros son inútilmente más del director que del actor. En determinados teatros especiales, que quieren romper moldes, éstos son ya problemas del actor. Pero, en los teatros en que probablemente trabajáis vosotros es diferente.

Ante todo, no penséis que el maquillaje es malo y debe evitarse. Pensad más bien cómo podréis transformaros sin esta ayuda. Pero si tenéis que utilizar maquillaje, utilizadlo. Si habéis estudiado realmente el posible cambio sin utilizar maquillaje, cuando lo utilicéis os resultará mucho más expresivo, y os encontraréis en disposición de superar todos los trucos técnicos.

Después de fijar impulsos y reacciones, después de conseguir un cierto bagaje de detalles bien fijados, buscad lo que haya en ellos de personal, de íntimo. Aquí, uno de los mayores peligros consistirá en que actuéis en verdadero acuerdo con los demás. En este caso, cuando os concentráis en el elemento personal como una especie de tesoro, si os fijáis en la riqueza de vuestras emociones, el resultado será una especie de narcisismo. Si queréis conseguir emociones a toda costa, si queréis tener una rica «psique», o lo que es lo mismo, si estimuláis artificialmente el proceso interno, sólo conseguiréis imitar emociones. Y mentiréis a los demás y os mentiréis a vosotros mismos. ¿Cómo empezar todo esto?

Esto empieza siempre con emociones o reacciones físicas que no os son familiares. Por ejemplo, un personaje de la obra que debe matar a su madre, pero, ¿habéis matado vosotros, en la vida real, a vuestra madre? No. Pero quizá hayáis matado a alguien. Si es así, podréis basaros en una experiencia, pero si no habéis matado no debéis bucear en vuestros sentimientos ni preguntaros cuál es el estado psíquico de un hombre que ha matado a su madre. Será imposible conseguir nada si no tenéis experiencia en un acto semejante. Pero quizá hayáis matado alguna vez a un animal. Quizá fue

para vosotros una experiencia poderosa. ¿Cómo visteis al animal? Cómo actuaron vuestras manos? ¿Estabais concentrados o no? ¿Lo hicisteis voluntariamente o tuvisteis que forzaros interiormente? Por ejemplo, no deberíais haberlo hecho, pero el hacerlo pudo resultar divertido. Finalmente, en la obra donde debéis matar a vuestra madre podéis retroceder a vuestros sentimientos de cuando matasteis a un gato, y resultará un análisis cruel de la situación porque la interpretación no será grandiosa ni trágica, sino tan sólo el despliegue de una insignificante obsesión personal. Según esto, el retroceder con la memoria al momento de matar el gato cuando debéis matar a vuestra madre, no tiene nada de banal.

Pero si debéis interpretar una escena en la que matáis a un animal, el recuerdo preciso de lo que ocurrió cuando matasteis de verdad al animal, no basta — debéis encontrar una realidad que sea más difícil para vosotros. No será difícil para vosotros comprobar el intenso dramatismo de la crueldad. No os costará ningún trabajo. Buscar algo más íntimo. Por ejemplo, ¿creéis que el hecho de matar un animal en esa escena os comunicará un temblor, una especie de climax? Quizá contestéis que sí, y si queréis decir sí, bucead en la memoria en busca de momentos de intenso climax físico, que serán demasiado preciosos para compartirlos con otros. Es en este recuerdo donde debéis penetrar en el momento de matar al animal en la obra; este recuerdo concreto, tan íntimo, tan pequeño aparece a los ojos de los demás como difícil para vosotros. Pero si lo conseguís realmente, si recuperáis este recuerdo, no os será posible conseguir una cierta tensión, un dramatismo suficiente. El *shock* de la sinceridad resultará demasiado fuerte. Os encontraréis desarmados y distendidos frente a una tarea que es demasiado para vosotros, frente a una tarea que parece que va a despedazaros. Si lo conseguís, será un gran momento, y a esto me refiero cuando digo que a través de los detalles concretos es posible alcanzar algo personal. Cuando consigáis esto seréis puros, os encontraréis purgados, estaréis sin pecado. Si la memoria contiene un pecado, os sentiréis libres de este pecado. Es una especie de redención.

Os diré también que nunca busquéis la espontaneidad en la representación sin un sentido determinado. En los ejercicios es distinto, pero durante la representación ninguna espontaneidad real es posible sin un sentido. De

lo contrario, os quedaríais en una mera imitación de la espontaneidad hasta que acabaríais destrozando vuestra espontaneidad que sería sustituida por el caos. Durante los ejercicios el sentido consiste en fijar los detalles y yo os aconsejaría (excepto en muy especiales improvisaciones propuestas por vuestro profesor o director) que improvisarais sólo dentro de este entramado de detalles. Dicho de otra forma: procurad conocer los detalles de un ejercicio. Hoy voy a trabajar sobre este detalle o sobre este otro. Haré un trabajo de creación sobre estos detalles y procuraré encontrar distintas variantes y justificaciones. Esto os proporcionará una improvisación auténtica — de otro modo, estaréis construyendo sin echar los cimientos. Cuando se interpreta el papel, el seatido no se encuentra ya en un detalle sino en un conjunto de signos.

No voy a explicar ahora lo que es un signo. Últimamente se entiende por signo una reacción humana, purificada de todo elemento accesorio, de todo detalle que no sea esencial. El signo es el impulso nítido, el impulso puro. Las acciones de los actores son signos para nosotros. Si queréis una definición clara, la encontraréis en lo que he dicho antes: cuando no percibo nada, quiere decir que no hay signos. Digo «percibo» y no «comprendo», porque comprender es una función de la inteligencia. Muchas veces podemos ver, a lo largo de la obra, cosas que no comprendemos, pero que percibimos y sentimos. En otras palabras: yo sé lo que siento. No puedo describirlo, pero sé lo que es. El cerebro nada tiene que ver en esto; afecta a otras asociaciones, otras partes del cuerpo. Pero si yo percibo, quiere decir que había un signo. La prueba de un verdadero impulso consistirá en comprobar si creo en él o no.

Quiero también advertiros que si queréis conseguir una verdadera obra maestra, prescindid siempre de clichés. No sigáis el fácil camino de las asociaciones. Cuando dices «Qué día tan bonito», no tienes por qué decir «Qué día tan bonito» con un tono de felicidad. Cuando dices «Hoy estoy un poco triste», tampoco tienes por qué decirlo siempre con una entonación triste. Esto es un cliché, un lugar común. El hombre es mucho más complicado. Difícilmente creemos estrictamente en lo que decimos. Cuando una mujer dice «Hoy estoy triste», ¿qué piensa realmente? Quizá quiere decir «Vete», o «Me siento sola». Debéis ser conscientes de la acción que se

encuentra detrás de las palabras. Por ejemplo, cuando empleamos la palabra «bonito» hablo con alegría en mi voz. Casi siempre el verdadero sentido de nuestras acciones permanece oculto. Debéis saber qué reacción auténtica se transmite a través de las palabras; pero de verdad, sin que las palabras se limiten a ser una mera ilustración.

Cuando un hombre dice una oración siente diferentes reacciones, diferentes impulsos y diferentes motivos. Quizá está pidiendo ayuda o dando gracias. Quizá quiere olvidar algo desagradable. Las palabras son siempre pre-textos. Nunca debemos ilustrar palabras. Lo mismo pasa con las acciones. Sabes, por ejemplo, que en una determinada escena de una obra realista (pongo conscientemente el ejemplo de una obra realista porque todo lo que he dicho se puede aplicar también al repertorio realista) hay momentos en que se supone que estás aburrido. ¿Qué hace un actor malo en este caso? Ilustra la acción; imita con gestos y movimientos su versión de un hombre aburrido. Pero estar aburrido significa tratar de encontrar algo capaz de interesarte. Un hombre en esta situación está muy activo. Puede empezar por leer un libro, pero este libro no logra captar su interés. Después quiere comer algo. Pero hoy todo lo encuentra sin sabor. Después quiere ir a ver algo en el jardín, pero hoy el jardín no resulta grato, el aire está impuro, la atmósfera depresiva. Así que trata de dormir. También esto es concreto. Pero hoy no logra conciliar el sueño. En otras palabras siempre está activo. No tiene tiempo para interpretar a un hombre que está aburrido. Actúa con mucha mayor intensidad que en cualquier situación de otro tipo. Este ejemplo es de Stanislavski. Sin embargo, también puede aplicarse al teatro realista desde el momento en que cuando un hombre hace algo concreto, cuando por ejemplo hace algo por otros, cuando trabaja y cumple con su deber, dentro de todas estas acciones hay una serie de reacciones personales que no se corresponden con lo que hace, con la idea externa de sus acciones.

Otro ejemplo: un actor tiene que escribir un ejercicio. Pero en realidad, cuando escribimos cada uno de nosotros lleva a cabo un proyecto distinto. Un hombre quiere ordenar sus asuntos para tener tiempo de hacer cosas que considera más importantes. A otro no le gusta escribir; no le gusta su lápiz, o su papel. Todo lo en-

cuentra feo. Otro quiere ser un buen alumno. Quiere demostrar lo bien que es capaz de hacer el ejercicio: «Los demás niños tienen lápices sin punta, y el mío tiene una punta estupenda. Los otros niños tienen el cuaderno lleno de borrones, pero el mío está limpio. Los demás escriben sin pensar, pero yo me concentro a fondo». Esta es la realidad.

Así siempre se libra uno de lo banal. Esto es, evitad la ilustración mecánica de las palabras e indicaciones del autor. *Si queréis conseguir una verdadera obra maestra debéis prescindir siempre las mentiras bonitas:* verdades de calendario donde cada día puede encontrarse un proverbio o dicho de este tipo: «El que es bueno hará felices a los demás». Pero esto no es verdad. Es mentira. El espectador, quizá, se vaya contento. Al espectador le gustan las verdades fáciles. Pero nosotros no estamos allí para agradar o alcahuetear al espectador. Estamos allí para decir la verdad.

Tomemos, por ejemplo, la Madonna. Estuve hablando con una de las alumnas, una señora finlandesa, y me dió un ejemplo que ilustra muy bien este punto. Ella dice que cuando está interpretando a la Madonna, sea en una obra religiosa o no, y se trate, por tanto, de la Virgen María o de una madre corriente, el sentimiento de maternidad se interpreta siempre contando con el amor de su madre por su hijo. «Pero —decía ella—, yo soy madre y sé que la maternidad es algo propio a la vez de la Virgen María y de las vacas. Esta es la verdad». Y claro que es verdad, no es ninguna metáfora. La madre da leche a su hijo y siente una serie de reacciones fisiológicas que no son muy diferentes de las que experimenta una vaca. Al mismo tiempo, podemos ver en la maternidad cosas que son realmente sagradas. La verdad es complicada. Así que evitad las mentiras bonitas. *Tratad siempre de mostrar al espectador el lado desconocido de las cosas.* El espectador protesta, pero sin embargo no olvidará lo que habéis hecho. Después de unos cuantos años, el mismo espectador dirá: «Es uno que ha dicho ja verdad. Es un gran actor».

Buscad siempre la verdad real y no la concepción popular de la verdad. Emplead vuestras experiencias reales, concretas e íntimas. Esto significa que muchas veces daréis la impresión de falta de tacto. Aspirad siempre a la autenticidad.

Al comienzo de esta charla, puse un ejemplo de cómo representar la muerte. No podéis representar la muerte como muerte, porque no tenéis ningún conocimiento de la muerte. Podréis representar solamente vuestra más íntima experiencia. Por ejemplo, vuestra experiencia amorosa, o vuestro miedo, o dolor, cuando os enfrentáis con la muerte. O también, vuestra reacción psicológica con respecto a alguien que ha muerto, o una especie de comparación entre vosotros mismos y la persona muerta. Esto es un proceso analítico. ¿Qué le caracteriza como muerto? Ahora me siento débil, no me muevo, pero estoy vivo. ¿Por qué? Porque así lo siento. En resumen: haced siempre lo que más íntimamente afecte a vuestra propia experiencia.

He dicho aquí repetidas veces que el actor debe descubrirse a sí mismo, que debe tender a lo que es más personal para él y hacerlo siempre con autenticidad. Esto suele resultar excesivo al espectador. Pero no por eso debéis olvidarlo. Actuad solamente con todo vuestro ser. En el momento más importante de vuestro papel, descubrid vuestra experiencia más personal, más recóndita. En otros momentos emplead tan sólo signos, pero justificad siempre esos signos. Con eso basta. No necesitáis manejar todo este bagaje desde el principio. Actuad paso a paso, pero sin falsedad, sin imitar acciones, siempre con toda vuestra personalidad, con todo vuestro cuerpo. Como resultado, os encontraréis un día que vuestro cuerpo ha empezado a reaccionar totalmente, que es como decir que está casi aniquilado, que ya no existe. Ya no os ofrece resistencia. Vuestros impulsos son libres.

Para terminar, algo que es muy importante, algo que es, de hecho, el núcleo de nuestro trabajo: moralidad. Entended que no estoy hablando de moral en el sentido usual, cotidiano. Por ejemplo, si has matado a alguien se trata de un problema ético tuyo. No es asunto mío, como tampoco lo es de tu colaborador, de tu director. Para mí, entonces, moralidad es expresar en mi trabajo toda la verdad. Es difícil pero no imposible. Y esto es lo que distingue al arte verdaderamente grande. Claro que es mucho más fácil hablar de la experiencia de matar a alguien. En esto radica el pathos. Pero hay otros muchos más problemas personales que no tienen el gran pathos del crimen; y tener el valor de hablar de ello es crear algo realmente grande en arte.

He repetido aquí varias veces, porque me parece esen-

cial, que debéis ser muy estrictos en vuestro trabajo y debéis estar bien organizados y disciplinados, y aunque el trabajo canse, no importa, es absolutamente necesario que así sea. Muchas veces deberéis estar totalmente exhaustos para vencer la resistencia de la inteligencia y empezar a actuar, con verdad. No quiero decir, sin embargo, que debáis ser masoquistas. Cuando es necesario, cuando el director os ha impuesto una labor, cuando el ensayo está en marcha — en estos momentos debéis estar dispuestos a continuar más allá del tiempo y de la fatiga. Las reglas del trabajo son duras. No hay sitio para la mimosa, intocable en su fragilidad. Pero no siempre habréis de buscar asociaciones de sufrimiento, de crueldad. Buscad también las alegres y luminosas. A menudo nos abrimos con reminiscencias de días hermosos, con recuerdos del paraíso perdido, con la memoria de instantes, breves en sí, pero que nos inundan cuando estábamos realmente abiertos, cuando sentíamos confianza, cuando éramos felices. Esto resulta normalmente mucho más difícil que penetrar en las cuevas oscuras, puesto que es un tesoro que no queremos entregar. Pero con frecuencia esto supone la posibilidad de hallar la confianza en un trabajo, una distensión que no es técnica pero que se basa en el impulso correcto.

Cuando hablo, por ejemplo, de la necesidad de guardar silencio durante el trabajo, me refiero a algo que es difícil de conseguir desde un punto de vista práctico, pero que resulta absolutamente necesario. Sin un silencio exterior no podréis conseguir un silencio interior, el silencio de la mente. Cuando pretendéis revelar vuestro tesoro, vuestro manantial íntimo, debéis trabajar en silencio. Prescindid de todos los datos de vuestra vida privada, del contacto privado, cuchicheos, charlas, etc. Es perfectamente posible gozar mientras estáis trabajando pero a través de los pormenores del trabajo, no de forma privada. De otro modo, no conseguiréis buenos resultados.

Después de esto, quiero deciros que no conseguiréis grandes logros si dirigís vuestra actuación estrictamente al público. No me refiero al contacto directo, sino a una especie de servidumbre, el deseo de que os aclamen, oír aplausos y gritos de entusiasmo. Es imposible crear algo grande si orientamos el trabajo en este sentido. Los grandes trabajos siempre engendran conflictos. Los verdaderos artistas no tienen una vida fácil y no debéis preten-

der, ya en los comienzos, que os aplaudan y que os saquen a hombros. Al principio, y durante un largo tiempo, el camino estará sembrado de dificultades. El artista dice la verdad. La verdad casi siempre difiere de la concepción popular de la misma. Al público no le gusta que le agobien con problemas. Es mucho más fácil para el espectador encontrar en la obra lo que ya sabe. Este es, pues, un problema. Pero después, paso a paso, el mismo público empieza a comprobar que serán estos mismos artistas, estos artistas sin duda peculiares los que no podrá olvidar. Y éste es el momento en que podréis decir que habéis alcanzado la gloria. Y os habréis ganado el derecho de decir las verdades que no son populares. En este momento se abren dos posibilidades. O bien os parece que esta posición social es muy importante para vosotros, lo que significa que habéis congelado toda posibilidad de desarrollo ulterior. Muy pronto temeréis perder vuestro puesto y, en consecuencia, diréis tan sólo las mismas cosas que digan los demás. O, por el contrario, os sentís libres, como verdaderos artistas. No os orientáis hacia el público. Buscáis siempre la verdad, aun cuando se encuentre en profundas simas. Así iréis cada vez más lejos y os haréis hombres de verdad.

En Polonia, antes de la guerra, había un actor famoso que encontró un término excelente para designar esta orientación hacia el público. Las plantas se orientan buscando el sol. En este contexto, hablamos de tropismo. De ahí que el actor Osterwa hablara de «publicotropismo». Que es algo así como el peor enemigo del actor.

Declaración de principios

I

El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por: agitación, tensión, una cierta sensación de ruina, el deseo de ocultar nuestros motivos personales y la plena asunción de una múltiple variedad vital en personajes y máscaras (que son diferentes en la familia, el trabajo, entre amigos o en la vida comunitaria, etc.). Nos gusta ser «científicos»; con esto queremos decir discursivos y cerebrales, en la medida que esta actitud viene dictada por el desarrollo de la civilización. Pero también nos interesa pagar tributo a nuestra composición biológica, lo que podríamos llamar placeres fisiológicos. No queremos vernos limitados en este ámbito. Y en consecuencia jugamos un doble juego de intelecto e instinto, pensamiento y emoción; pretendemos dividirnos artificialmente en cuerpo y alma. Cuando tratamos de liberarnos de esto empezamos a gritar y patear, damos saltos convulsos al ritmo de la música. En nuestra búsqueda de liberación alcanzamos el caos biológico. Sufrimos horriblemente por una pérdida de la totalidad, disolviéndonos, desparramando los elementos que nos constituyen.

El teatro — a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a más importantes motivaciones — ofrece una oportunidad a lo que podría llamarse integración, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia: una totalidad de reacciones físicas y mentales. Esta oportunidad debe estudiarse de forma disciplinada, con el conglomerado de responsabilidades inherentes al tema. Aquí observaremos la función terapéutica del teatro para la gente, en nuestra civilización actual. Es cierto que quien actúa es el actor, pero lo hace solamente en función de un encuentro con el espectador — de forma íntima, manifiesta, que no se esconde tras un cameraman, una encargada del guardarropía, un figurinista o una maquilladora—, en confrontación directa con él, algo así como «en vez de» él. La actuación del actor — descartando las medias tintas: manifestándose, revelándose, abriéndose, surgiendo de sí mismo de forma opuesta a toda cerrazón — es una

invitación al espectador. Este acto puede compararse a un acto del más profundo, radical y genuino amor entre dos seres humanos — sólo una comparación de este tipo puede explicitar esta «salida» de uno mismo con razonables garantías de analogía. Este acto, paradójico y dudoso, puede ser calificado como acto total. En nuestra opinión esto sintetiza la función más profunda del actor.

II

¿Por qué vamos a sacrificar tanta energía a nuestro acto? No para enseñar a otros, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra persona e irrepetible experiencia tiene que darnos; aprender a derribar las barreras que nos limitan, a liberarnos de las ligaduras que nos atan, a destruir las mentiras sobre nosotros mismos que a diario fabricamos para nuestro uso y para el de los demás; a destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor. En una palabra: hacer el vacío en nosotros, para colmarnos. El arte es sobre todo una situación del alma (en el sentido de algo extraordinario, impredecible momento de inspiración), no un estado del hombre (en el sentido de una profesión, o de una función social). El arte es una maduración, una evolución, un alzarse que nos hace emerger de la oscuridad a una llamada de luz.

Debemos tender entonces a descubrir la experiencia de la verdad sobre nosotros; arrancar las máscaras detrás de las que nos escondemos diariamente. Vemos el teatro —sobre todo en su dimensión palpable, carnal— como un lugar de provocación, un reto del actor a sí mismo y, también, indirectamente, a los demás. El teatro sólo tiene un sentido: empujarnos a trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros haremos standards de juicio —no por el mero hecho de destruir todo esto, sino principalmente para que podamos experimentar lo real y, tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado de total desvalimiento, quitarnos los velos, darnos, descubrirnos a nosotros mismos. Por este camino —a través del *shock*, a través del temblor que facilita nuestra liberación de

máscaras, y amaneramientos— estamos en disposición, sin esconder nada, de entregarnos a algo que no tiene nombre pero en donde viven Eros y Charitas.

III

El arte no puede estar sujeto a las leyes de la moralidad común ni a especie alguna de catecismo. El actor, al menos en parte, es creador, modelo y creación sintetizados en una sola persona. No debe avergonzarse como si todo esto condujera al exhibicionismo. Debe ser valiente, pero no con el simple valor que se requiere para exhibirse a sí mismo, lo que podríamos llamar un rasgo de valentía pasiva: el valor del desamparo, el valor de revelarse a sí mismo. Nada de lo que afecte a la esfera interior, a la íntima desnudez del yo debe considerarse como digno, pues tanto en el proceso de creación como en el trabajo completo producen un acto de creación. Si no se manifiestan fluidamente y no aparecen como signos de erupción sino de obra maestra, entonces son realmente creadores: nos revelan y purifican *mientras trascendemos de nosotros mismos*. Y entonces puede decirse que nos hacemos mejores.

Por estas razones cada aspecto del trabajo de un actor que afecta a algún tema íntimo debe protegerse de observaciones incidentales, indiscreciones, ligerezas, comentarios triviales y bromas. El ámbito personal —tanto espiritual como físico— no debe ser engullido por la trivialidad, la sordidez de la vida y la falta de tacto hacia sí mismo y hacia los demás; por lo menos no debe ocurrir en lo referente al trabajo, en todo lo que con él se conecta. Este postulado suena como una orden de abstracta moral. No lo es. Implica la esencia profunda de la profesión de actor. Profesión que se manifiesta a través de lo carnal. El actor no debe *ilustrar* sino *llevar a cabo* un «acto del alma» a través de su propio organismo. De ahí que se encuentre enfrentado a dos alternativas extremas: o bien puede vender, bochornosamente, su yo «encarnado», haciendo de sí mismo un objeto de prostitución; o bien, por el contrario, puede darse a sí mismo, santificando su yo «encarnado».

Un actor sólo puede guiarse e inspirarse por alguien que participe sinceramente de su actividad creadora. El director, al tiempo que guía e inspira al actor, debe también permitir ser guiado e inspirado por él. Es una cuestión de libertad, compañerismo, y ello no implica una falta de disciplina sino un respeto por la autonomía de los demás. Respetar la autonomía del actor no significa carencia de toda norma, falta de exigencia, discusiones interminables y sustituir el trabajo por continuos chorros de palabras. Por el contrario, respetar la autonomía significa una enorme exigencia, la expectativa de un máximo esfuerzo creador y la más personal de las revelaciones. Comprendido esto, el afán por conseguir la libertad del actor sólo puede nacer de la plenitud en la dirección, y no de su carencia. Tal carencia implica imposiciones, tensión dictatorial, superficialidad.

V

Un acto de creación nada tiene que ver con las satisfacciones externas, con las convenciones de la civilización humana; o, lo que es lo mismo, las condiciones de trabajo en las que todos se encuentran a gusto. Ello, por el contrario, exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras. En la creatividad que a nosotros importa discutimos a partir de propuestas, acciones y organismos vivos, no a partir de explicaciones. Cuando por fin nos encontramos siguiendo las huellas de algo difícil y casi intangible, no tenemos derecho a perderlo frívolamente y despreciosamente. Por eso, mientras permanecemos comprometidos en el proceso creador, nos vemos obligados a observar ciertas reservas en nuestra conducta e incluso en nuestros asuntos privados. Esto se aplica tanto a nuestro trabajo como al de nuestros compañeros. No debemos interrumpir y desorganizar el trabajo porque estamos preocupados en asuntos propios; no debemos chismorrear, comentar o hacer bromas sobre esto en privado. Las ideas privadas sobre lo gracioso no tienen en absoluto cabida en la profesión de actor. En nuestra aproximación a las tareas creadoras, incluso si el tema es un juego, debemos estar siempre en una situación de disponibilidad, podría decirse incluso que con cierta «solemni-

dad». Nuestra terminología, la que sirve de estímulo a nuestro trabajo, no puede separarse del trabajo, no debe emplearse en un contexto privado. La terminología empleada en el trabajo sólo debe relacionarse con elementos de su propio ámbito.

Un acto creador de esta clase se realiza en equipo, de ahí que debamos frenar dentro de ciertos límites nuestro egoísmo creador. Un actor no tiene derecho a oscurecer a su compañero para conseguir mayores posibilidades de su propia interpretación. Tampoco tendrá derecho a corregir a su compañero sin la autorización del director. Los elementos del trabajo de los demás, ya sean íntimos o exteriores, son intocables y no deben ser comentados ni siquiera en su ausencia. Los conflictos personales, riñas, sentimientos, animosidades resultan inevitables en todo grupo humano. De nosotros dependerá prescindir de todo ello en la medida en que pueden deformar y entorpecer el proceso del trabajo. Estamos obligados a abrirnos y a manifestarnos incluso ante un enemigo.

VI

Ya lo hemos mencionado varias veces, pero nunca nos preocuparemos de insistir demasiado en el hecho de que no debemos explotar particularmente nada relacionado con el acto creador. Así: situación, traje, utilería, un elemento del atrezzo, un tema melódico o unas líneas de texto. Esta regla debe aplicarse hasta el más mínimo detalle y no caben excepciones. No establecemos esta norma simplemente para rendir homenaje a una peculiar devoción artística. No nos interesa la *grandeur* ni las nobles palabras, pero nuestro conocimiento y experiencia nos dice que la falta de cumplimiento estricto de tales normas puede llegar a privar al actor de sus motivaciones psíquicas, de su «esplendor».

VII

Orden y armonía en el trabajo de cada actor son condiciones esenciales sin las cuales no puede lograrse una actividad creadora. En este punto exigimos un gran rigor. Lo exigimos a los actores que vienen al teatro conscientes de que se van a comprometer con algo muy

radical, una especie de desafío que exige una respuesta total de cada uno de nosotros. Vienen a probarse a sí mismos en algo muy preciso que se esconde tras el término de «teatro», que es sobre todo como un acto vital, una forma de vida. Este esbozo probablemente sonará como algo difuso. Si tratamos de explicar esto teóricamente, podemos decir que el teatro y la interpretación son para nosotros una especie de vehículo que nos ayuda a salir de nosotros mismos, a realizarnos. Podríamos extendernos hasta el infinito sobre este punto. Sin embargo, todo el que se queda aquí más tiempo del estricto período de prueba, está perfectamente enterado de que el tema del que hablamos no se expresa tanto a través de palabras grandilocuentes como por medio de detalles, preguntas y el rigor del trabajo en cualquiera de sus manifestaciones. El individuo que altera estos elementos básicos, que, por ejemplo, no respeta las directrices de su interpretación o de la de los demás, destruyendo su estructura por una reproducción engañosa o automática, atenta seriamente a este indefinible y básico motivo de nuestra actividad común. Detalles aparentemente pequeños forman la base sobre la que se deciden las cuestiones fundamentales, como por ejemplo, el deber de anotar elementos descubiertos en el desarrollo del trabajo. No hay que confiar en la memoria, a menos que sintamos amenazada la espontaneidad de nuestro trabajo, e incluso entonces debemos seguir haciendo anotaciones parciales. Este tipo de normas son tan básicas como la estricta puntualidad, la labor de memorizar un texto, etc. Cualquier forma de impostura en un trabajo es estrictamente inadmisibles. Ocurre a veces, sin embargo, que un actor tenga que interpretar una escena, de forma esquemática, para captar mejor su organización y los elementos de las acciones de sus compañeros. Pero incluso entonces debe llevar a cabo su labor con toda atención, midiéndose a sí mismo con respecto a los demás, para aprehender a la perfección los motivos de éstos. Esta es la diferencia entre la esquematización y el engaño.

Un actor debe estar siempre preparado a unirse al acto creador en el preciso momento que el grupo determine. Con este fin se prescinde de todo, tanto de la salud como de los asuntos personales. Un acto creador de estas características brota tan sólo si se nutre del organismo vivo. Por eso debemos cuidar diariamente de nuestros cuerpos para que estemos siempre dispuestos a

trabajar. No podemos dormir poco por entregarnos a la diversión y después llegar al trabajo cansados o con resaca. Hay que evitar todo lo que nos impida concentrarnos. La norma consistirá en este caso no tanto en una presencia obligatoria en el lugar de trabajo, como en la disposición física para poder crear.

VIII

La creatividad, especialmente cuando está implicada la interpretación, supone una sinceridad ilimitada, perfectamente disciplinada también, o lo que es lo mismo, articulada por medio de signos. El creador no debe encontrar en el material con el que opera una dificultad. Y como el material del actor es su propio cuerpo, ello le arrastraría a obedecer, a plegarse, a responder pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existieran durante el momento de la creación. Es decir, no deben ofrecer la menor resistencia. Espontaneidad y disciplina son los aspectos básicos del trabajo de un actor y requieren un equilibrio metódico.

Antes de que un hombre decida hacer algo debe trabajar primero con arreglo a una cierta directriz y después actuar en consecuencia de forma coherente. Esta directriz se le mostrará con toda evidencia, como el resultado de convicciones naturales, observaciones anteriores y experiencias vitales. Los fundamentos básicos de este método constituyen, para nuestra compañía la directriz. Nuestro instituto está montado para examinar las consecuencias de esta directriz. De ahí que nadie que venga y se quede aquí pueda alegar una falta de conocimiento del programa metódico de nuestra *troupe*. Todo el que venga a trabajar aquí y pretenda mantener una cierta distancia (con respecto a la conciencia creadora) muestra la peor disposición frente a su propia individualidad. El significado etimológico de «individualidad» es «indivisibilidad», lo que significa existencia completa en algo; la individualidad es lo opuesto a la tibieza. Animamos, según esto, a los que vengan y se queden aquí a que descubran en nuestro método algo profundamente referido a ellos, preparado por sus vidas y experiencias. Desde el momento en que acepten esto conscientemente, estoy convencido de que cada uno de

los participantes se sentirá comprometido en una actividad creadora y tratará de encontrar su matiz propio, inseparable de su propio yo, su peculiar reorientación abierta a los riesgos y a la investigación. Porque lo que nosotros llamamos «el método» es todo lo contrario a cualquier forma de prescripción rígida .

IX

El punto más importante según esto es el siguiente: un actor no debe tratar de adquirir ningún tipo de fórmula o construir una especie de «caja de trucos». Este no es el sitio adecuado para recoger toda clase de medios de expresión. La fuerza de la gravedad en nuestro trabajo empuja al actor hacia una maduración interior que expresa por sí misma un deseo de abatir los obstáculos, subir a la «cumbre», alcanzar la totalidad.

El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende *darle* nada; al contrario, se procurará *sacar* de él lo más posible, librándole de algo que está normalmente muy arraigado: su resistencia, reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, los obstáculos que su cuerpo coloca en el camino del acto creador, sus hábitos e incluso sus habituales «buenas maneras».

X

Antes de que un actor esté en disposición de llevar a cabo un acto total, debe realizar una serie de exigencias, algunas de las cuales son tan sutiles, tan intangibles, que es prácticamente imposible definir las con palabras. Sólo se explicitan por medio de su aplicación práctica. Es más fácil, sin embargo, definir las condiciones bajo las cuales un acto total no puede llevarse a cabo y en las que resulta imposible la actuación de un actor.

Este acto nunca se producirá si el actor está más preocupado en agradar, conseguir un éxito personal, recibir aplausos y salario que en la creación como grado máximo del conocimiento. No podrá darse nunca si las condiciones del actor dependen de la longitud de su papel, su puesto en la representación, el día o el tipo

de público. No podrá haber tampoco un acto total si el actor, aunque sea fuera del teatro, disipa su impulso creador y, como decíamos antes, lo mancha, lo impide sobre todo a través de las incitaciones marginales de un carácter poco firme o por el uso premeditado del acto creador como un medio de hacer carrera.

Actor santo y actor cortesano

¿Qué significa la palabra teatro?

¿Qué significa la palabra teatro? Con esta cuestión nos estrellamos con frecuencia. Hay demasiadas respuestas a esta pregunta.

El teatro según los profesores

Para los profesores el teatro es un buen lugar para que un profesional declame un texto escrito, así como la ocasión para realizar un conjunto de gestos y de situaciones que permitan la mejor comprensión de este texto. Comprendido de esta forma, el teatro se convierte en un aspecto utilitario de la literatura dramática. El teatro intelectual no es más que una variante de esta concepción. Sus partidarios no ven en él más que una forma de tribuna polémica. Consideran que el texto es lo más importante y que el teatro sólo se justifica en la medida que es una forma de armar con alfileres unas tesis intelectuales, una manera de organizar la confrontación y la lucha. Es un resurgimiento del arte medieval de las justas oratorias.

El teatro según el espectador

Para el espectador medio, el teatro es antes que nada un lugar de distracción. Si el espectador espera encontrar algo semejante a una musa ligera, el texto no le interesa en absoluto. Lo que le atrae es lo que pudiéramos llamar el «gag», la situación cómica y, si se presenta el caso, el juego de palabras, lo que de algún modo sería una vuelta al texto. Su mayor atención se proyecta sobre el actor considerado como sujeto de atracción. Una chica joven convenientemente desvestida es para el espectador de cierta edad una atracción en sí, sobre la que proyecta una apreciación en forma de cultura, pero que en realidad responde mucho más a insatisfacciones de su naturaleza. O, sencillamente, el espectador sólo aspira a relajarse, a distraerse, como suele decirse, en cuyo caso el

humor y los valores humorísticos están por encima de los valores literarios del texto.

Por su parte, al espectador con aspiraciones culturales le gusta asistir de vez en cuando a las representaciones dramáticas de repertorio mundial. Puede tratarse incluso de una tragedia, con tal de que ésta lleve dentro de sí algunas gotas de melodrama. Lo que el espectador busca entonces no es homogéneo... (...) Se trata para él, ante todo, de sentirse noble. Pero las virtudes didácticas de este género son dudosas. La sala, llena de una multitud de Creontes, se solidariza sinceramente con Antígona en el curso de la representación, lo que no impide, por supuesto, que una vez vuelto a sus ocupaciones habituales, el espectador siga actuando como Creonte. Conviene comprobar, en este sentido, el éxito que obtienen los dramas dedicados a la infancia desgraciada. La posibilidad de solidarizarse con un niño martirizado, concede al espectador la certeza de estar situado en un alto nivel moral.

El teatro según el actor

Para las gentes de teatro, el concepto de teatro, en general, no ha cristalizado. Para el actor medio, el teatro es él mismo. Pero no lo que él es capaz de hacer en su oficio; el teatro es él, en cuanto organismo privado. Esta actitud origina la impudicia y el autocontento. El actor presenta al público acciones que requieren escaso «saber hacer», tan banales como saber andar, levantarse, sentarse, encender un cigarrillo, meter las manos en los bolsillos o cumplir los ritos de la vida diaria. Si el actor posee cierto encanto que cautive a los espectadores, éstos reforzarán sus convicciones. En estas condiciones incluso el truco más primitivo es saludado por una salva de aplausos cuando es ejecutado por un actor mimado por su público.

El teatro según el decorador

Para el decorador, el teatro es, ante todo, un arte plástico y esto tiene consecuencias positivas. Los decoradores se alinean con frecuencia en las filas del teatro literario. Opinan que la escenografía, como el actor,

deben estar al servicio del drama. Esta profesión de fe no revela el deseo de servir a la literatura, sino un complicado punto de vista relativo al director de escena. Prefieren servir al autor porque en la medida que está más alejado de la representación les planea menos limitaciones. En la práctica, los decoradores más notables proponen la confrontación del texto a una visión plástica que con frecuencia sobrepasa a la imaginación del autor e incluso la desenmascara. No es casual que en Polonia los decoradores se hayan convertido en los pioneros del teatro. Han aprovechado el espíritu ofensivo de las artes plásticas del siglo xx, espíritu que no anima ni a los autores ni a los directores de escena. ¿Acarrea esto algún peligro? Los críticos que acusan a los decoradores de invadir la escena utilizan un punto de partida malo, aunque su argumento sea objetivamente válido. Es como si reprochasen a un coche el que no avance a la velocidad de una tortuga. La visión del decorador es creadora, no es estereotipada, e incluso cuando lo es pierde su carácter tautológico por el medio de una inmensa amplificación. He aquí lo que les inquieta y no que la visión del decorador domine las del actor y del director. Mas el teatro de los decoradores acaba transformándose, se quiera o no, en una sucesión de cuadros animados. Se convierte en una especie de monumental «cámara oscura», de cautivadora linterna mágica. ¿Pero no cesa de ser de este modo teatro?

El teatro según el director de escena

¿Qué es el teatro para el director de escena? Los directores son obreros de teatro que llegan a este oficio tras fracasos en otros dominios. Quien un día soñó con escribir comedias, acaba dirigiéndolas; el actor que no logra serlo, el acto que no pasó de papeles de galán y ahora se aproxima a la edad crítica, acaba siendo director de escena; los críticos que han alimentado dentro de sí un complejo de impotencia ante un arte que sólo saben describir, escogen también de buena gana el oficio de directores de escena. Los profesores de letras que se aburren de su trabajo científico, que dan pruebas de un exceso de sensibilidad, se consideran competentes para la dirección escénica. Conocen el drama, ¿y qué es el teatro en su imaginación sino la realización del

drama? Las motivaciones, no artísticas, sino psicológicas de los directores de escena son de lo más variadas. Su trabajo es una compensación de fenómenos diversos: por ejemplo, muchos hombres con instintos políticos insatisfechos se hacen directores de escena, gozando del placer que les proporciona esta forma de poder. Esto conduce más de una vez a fórmulas de interpretación perversas, y así es cómo directores llevados de un extremo a otro instinto de dominio ponen en pie espectáculos cuyo destino no es más que la polémica con el poder; de ahí proceden a menudo los espectáculos «rebeldes».

La paz de los valientes en el terreno literario

Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, y de ahí que, más o menos abiertamente, se declare partidario del teatro autónomo, independientemente de la literatura, considerando a ésta nada más que como una forma de perfecto. Sin embargo, son escasísimos los hombres que pueden estar a la altura de tal trabajo creador, y de ahí que la mayoría se contente oficialmente, bien con una fórmula de teatro literario e intelectual —el término intelectual es aquí importante porque nos permite calibrar a un hombre moderno—, bien ateniéndose en lo esencial a la fórmula de Wagner que pretende que el teatro sea la síntesis de todas las artes: fórmula de una extraordinaria utilidad. Permite esta fórmula respetar el texto —elemento de base intocable— y no provoca ningún conflicto en los medios literarios y filosóficos, porque, entre paréntesis, hay que precisar que todo escritor, incluso aquél a quien sólo podemos dar ese título usando de una infinita cortesía, se considera con derecho a defender el honor de Mickiewicz y de Shakespeare, en la medida que considera que uno y otro son colegas suyos. De esta forma, la teoría de Wagner —«el teatro es un arte total»— permite hacer la paz de los valientes en el terreno literario. La fórmula autoriza a explotar la escenografía, insertando sus elementos plásticos en el espectáculo y atribuyéndose su eficacia y su éxito. Lo mismo ocurre con la música, tanto si ésta es un producto original como si es un simple montaje. Añádase a esto más o menos al azar, los nombres de una serie de actores y, a partir de todos estos elementos coordinados uno por uno, nacerá el espec-

táculo que el director de escena ambiciona, sintiéndose entonces situado en la cima de todas las artes, cuando la realidad es que su «altura» está alimentada por el trabajo creador de otros hombres, trabajo creador que hacen *para él*. De esta forma, y bajo una perspectiva semejante, cabe un infinito número de definiciones del teatro.

Para escapar de este círculo vicioso hay que pasar al método contrario al de Wagner: en lugar de añadir, suprimir. ¿Sin qué puede existir el teatro? ¿Puede existir sin vestuario y sin decorados? Sí. ¿Puede existir sin juegos de luz? Sí. ¿Sin texto? La historia del teatro nos lo confirma. El texto es un elemento que aparece en plena evolución del teatro, y no es de los primeros que aparece. Pero, ¿puede el teatro existir sin el actor? No conozco ningún ejemplo. Es posible que se avance mucho en el campo del teatro de marionetas, pero aunque así fuese hay que considerar que la marioneta, al fin y al cabo, no es más que una forma de actor. El teatro no puede existir sin el actor. ¿Y puede existir sin espectador? Para que un espectáculo exista es necesario que haya al menos un espectador. Nos quedan, pues, el actor y el espectador .

Nos queda el actor y el espectador

Podemos, pues, definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador. Lo demás es suplemento, tal vez necesario, pero suplemento. No es casual que nuestro trabajo evolucione de un teatro de grandes medios, un teatro rico, en el que las artes plásticas, la luz y la música son utilizadas sin límite, a un teatro pobre, ascético, en el que nada queda a no ser el actor y el espectador: los efectos plásticos son sustituidos por las construcciones del cuerpo del actor, los efectos musicales por su voz... Nosotros consideramos al texto como un trampolín, no como un modelo, y esto no porque despreciemos la literatura, sino porque no es en la literatura donde se encuentra la parte creadora del teatro, pese a que las grandes obras dramáticas sean para esta creación un aguijón de valor inestimable.

El actor es un hombre que trabaja públicamente con su cuerpo, que lo da públicamente. Si este cuerpo se contenta con demostrar lo que es, cosa que está al al-

canee de cualquier hombre medio, si ese cuerpo no se convierte en algo semejante a un instrumento obediente que cumpla un acto espiritual real, si ese cuerpo es explotado por el dinero y por lo que se llama el éxito del actor, entonces el arte del actor se encuentra infinitamente cercano a la prostitución. No es casual que durante siglos el teatro haya sido, de una manera o de otra, considerado símbolo de la prostitución. La palabra «actriz» y la palabra «cortesana» tuvieron durante mucho tiempo un campo común; en la actualidad están separados por una frontera un poco más neta, pero ello no a causa del cambio del mundo del actor, sino de una modificación de la vida social, porque lo que hoy se ha desvanecido es la diferenciación entre la cortesana y la mujer honesta. Justamente, lo que más resalta cuando se considera el oficio de actor, tal como se practica habitualmente, es su miseria, su mercantilismo, ese mercado de un organismo humano martirizado por sus protectores: director de escena, empresario, etcétera.

Del mismo modo que, para los teólogos, sólo un gran pecador puede llegar a convertirse en santo, es la miseria de la vida del actor lo que puede transformar a éste en depositario de una especie de santidad.

Por supuesto, hablo de santidad desde el punto de vista del incrédulo: hablo de una «santidad laica». Si el actor efectúa públicamente una provocación a los otros hombres en la medida que se provoca a sí mismo, si por un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles, el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días, permite entonces al espectador hacer otro tanto. Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda. De algún modo repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad.

El actor santo y el actor cortesano

¿Cómo trabajar con el actor santo? Hay un mito que pretende que el actor rico en cierta suma de experiencias puede adquirir con ellas un arsenal de recursos técnicos, es decir, un conjunto de procedimientos y de trucos con los que podrá, empleando para cada papel un determinado número de combinaciones, obtener un

alto grado de expresividad. Insisto en el hecho de que este arsenal de recursos técnicos sólo puede ser un arsenal le clichés. Una representación ejecutada bajo esta circunstancia es inseparable del concepto de prostitución. La diferencia que hay entre el actor cortesano y el actor santo es prácticamente la que separa la sabiduría de la ramera, de los gestos de entrega y aceptación que surgen de la mujer enamorada. En este segundo caso, lo que importa es saber eliminar todo lo inoportuno, para así traspasar todas las fronteras imaginables. En el primer caso, se trata de acrecentar la habilidad; en el segundo, de suprimir las resistencias y las barreras. En el primer caso, se busca la existencia del cuerpo. La técnica del actor santo debe ser una técnica inductiva, de eliminación; la técnica del actor cortesano es deductiva, de acumulación de talentos. Estas son las fórmulas generales, a cuyo servicio están los respectivos ejercicios. El actor que realiza un acto de penetración en sí mismo, de despojamiento, de ofrenda de cuanto hay en él de más íntimo, debe disponer de la posibilidad de manifestar los impulsos síquicos, incluso aquellos tan tenuous que se diría que aún no han tenido tiempo de nacer, trasladando a la esfera real de los sonidos y gestos las pulsiones que, en nuestro siquismo, están en la frontera que separa lo real del sueño. En pocas palabras, debe ser capaz de construir su propio lenguaje psicoanalítico del sonido y del gesto, igual que un gran poeta elabora su propio lenguaje psicoanalítico de las palabras. Si, además, consideramos, por ejemplo, el problema del sonido, la plasticidad del aparato respiratorio y vocal del actor debe estar incomparablemente más desarrollada que la del aparato del hombre de la calle. De añadidura, este aparato respiratorio y vocal debe estar en condiciones de ofrecer los reflejos sonoros con tal rapidez que el pensamiento, que podría quitarle espontaneidad, no tenga tiempo de intervenir. Y, aún más: el actor debe descifrar todos los problemas de su propio organismo que le resulten accesibles. Debe saber cómo dirigir el aire para conducir el sonido hacia tal o cual parte de su cuerpo, en las que producirán sonoridades que parecen amplificadas. Un artista de tipo medio sólo conoce la elocución en la «máscara», es decir, que emplea el resonador craneano, el cual refuerza la sonoridad de la voz, le da un modelado más agradable a los oídos del espectador. A veces intuye que, análogamente, aunque con

otros objetivos, puede utilizar un resonador «pectoral». Mas un actor que busca seriamente las posibilidades de su organismo, descubre que la cantidad de resonadores es ilimitada. En todo caso, puede, al menos, emplear, además de los dos citados, otros resonadores (occipital, nasal, dental, laringal, ventral, lumbar, el resonador total, que comprendería la totalidad del cuerpo) aparte de bastantes más que aún desconocemos. Este actor descubre que no basta practicar en escena una respiración abdominal, puesto que las diversas etapas de las acciones físicas exigen diversos tipos de respiración para que no haya problemas y, en definitiva, evitar la lucha contra las resistencias del propio cuerpo. Descubre que la articulación aprendida en la Escuela Teatral está acompañada, con demasiada frecuencia, de una obstrucción de la laringe y que debe adquirir el poder de abrirla voluntariamente y de controlar desde fuera si está abierta o cerrada, etc. Si no resuelve estos problemas, el proceso de autopenetración fracasa, chocando con una serie de dificultades que retienen la atención del actor. Si el actor siente que tiene un cuerpo, no puede realizar el acto de autopenetración y de despojamiento. El cuerpo debe liberarse de cualquier resistencia. No basta, por ejemplo, en el dominio respiratorio y vocal, que el actor pueda y sepa utilizar los resonadores antes indicados, abrir la laringe, elegir un tipo de respiración, etc. Debe aprender a poner todo eso en juego inconscientemente, en el momento de la interpretación, lo que exige a su vez una nueva serie de ejercicios. Debe aprender a no pensar durante la elaboración de su parte, a incorporar los elementos técnicos (resonadores, etc) pero eliminando los obstáculos apenas son perceptibles (por ejemplo: una resistencia a la sonoridad o al tono de la voz). Esta diferencia no es superficial: en realidad es la que decide el éxito. Esto significa que el actor no adquirirá jamás una técnica cerrada, y que en cada etapa de la investigación sobre sí mismo, de provocación por el exceso, en cada superación de sus escondidas barreras, aparecerán nuevas limitaciones técnicas a un nivel superior y que hará falta aprender a superarlas de nuevo a partir de los ejercicios básicos. Lo mismo sucede con el movimiento, la plasticidad del cuerpo, el gesto, la construcción de una máscara visual, con cada detalle de la «corporeidad del actor. No se trata de interpretarse a sí mismo en unas circunstancias dadas (lo que se llama

vivir un personaje), ni tampoco de proponer un personaje «distanciadamente», de manera épica, a partir de un análisis realizado fríamente desde el exterior. Se trata de aprovechar el personaje como un trampolín, como un instrumento que permite escrutar lo que se esconde debajo de nuestra máscara de todos los días, aquello que constituye lo más secreto de nuestra personalidad y, despojándonos, ofrecerlo.

Esto resulta un exceso no ya para el actor, sino para el espectador, puesto que éste comprende, consciente o inconscientemente, que un acto de esta naturaleza equivale a una propuesta de actuación de manera semejante, cosa que provoca frecuentemente la oposición o la indignación, en la medida en que nuestros esfuerzos cotidianos tienden a disimular la verdad, no sólo a los ojos de los demás sino ante los propios. Alejamos la verdad sobre nosotros mismos y he aquí que nos proponen que nos detengamos y miremos. Tememos entonces girarnos a mirar por si nos transformamos en estatua de sal como la mujer de Loth. No quiero dar ejemplos, cosa que ocuparía mucho espacio. Podemos desarrollarnos con más precisión en función de representaciones particulares.

Disponibilidad pasiva para una parte activa

El cumplimiento del acto en cuestión, el despojamiento requiere la movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor, hasta situarse en un estado de «disponibilidad pasiva». Disponibilidad pasiva para realizar una parte activa. Hay que emplear aquí una lengua metafórica para decir que, en todo caso, lo que es decisivo en este sentido es la humanidad, la disposición espiritual que consiste no ya en la voluntad de no hacer sino en la renuncia a no hacer. De otra forma, el exceso se convertiría en impudicia y no en ofrenda. Esto significa que el actor debe actuar en estado de trance. El trance, es decir, el poder de concentrarse de una manera teatral tal y como yo lo comprendo, puede ser adquirido poniendo un poco de buena voluntad.

Si tuviera que resumirlo todo en una frase, diría que eso se apoya en la entrega de sí mismo. Hay que darse desnudo, en la intimidad más profunda, confiadamente, como nos entregamos en el amor. Es aquí donde el todo se concentra: la autopenetración, el trance, el exceso, incluso la disciplina de la forma, todo ello se realiza

si ha tenido realmente lugar la dulce y cálida entrega de sí mismo. En una humildad sin defensa. Este acto culmina en una cima. Y da la paz, la tranquilidad. Todos los diversos capítulos del entrenamiento del actor no habrán de resolverse jamás en ejercicios de habilidad, sino en un proceso, en un sistema de alusiones que conduzca a la inexpresable y sutil entrega total de uno mismo.

Comprendo que todo esto suena un poco raro y es difícil negar que, a veces, parece que se trata de la conciencia de un curandero. Si intentamos expresarnos de un modo verdaderamente científico, podemos decir que se trata de aplicar la sugestión teniendo como finalidad una realización ideoplástica. Personalmente, quiero confesar que no sentimos ninguna incomodidad por el empleo de estas fórmulas de curandero. En efecto, aquello que parece mágico, anormal, es, precisamente, lo que actúa sobre la imaginación del actor y del director. Creo que hay que poner a punto toda una anatomía particular del actor buscando los lugares del cuerpo en que él encuentra a veces una especie de fuentes alimenticias. Es en ese sentido en el que funcionan a menudo la región lumbar, la de bajo vientre y el plexo solar.

Un factor esencial de ese proceso consiste en elaborar el control de la forma. El actor que realiza un acto de despojamiento se lanza a una especie de viaje del que hace la relación mediante los reflejos sonoros y gestulantes, dirigiendo al espectador una especie de invitación. Los signos empleados por el actor deben estar articulados. La expresividad está siempre ligada a ciertas formas de controversia, de contradicción. La autopenetración que no va acompañada de disciplina no consigue ser una liberación, sino que es percibida como una forma del caos biológico.

Disciplina y espontaneidad

La elaboración de la forma es misión de los ideogramas (gestos, sonidos) una llamada a las asociaciones en el síquismo del espectador. Es un trabajo que recuerda al del escultor sobre un bloque de piedra; es la utilización consciente de un martillo y un cincel. Consiste, por ejemplo, en analizar el reflejo de la mano en un proceso síquico, y su sucesivo desarrollo en los hombros,

el codo, la muñeca, los dedos, hasta terminar la forma como cada uno de estos elementos puede ser articulado en un signo, un ideograma, que, o bien contendría inmediatamente los motivos secretos del actor, o bien entraría en problema con ellos.

Este proceso de elaboración de un control descansa a menudo en la búsqueda consciente, en el interior del organismo, de formas de las que presentimos su diseño, pero cuya realidad sigue siendo para nosotros inaprensible. Esperamos encontrar en el interior del organismo la forma ya dispuesta. Aceptamos así un concepto del arte del actor más próximo a la escultura que a la pintura. La pintura consiste en añadir colores, mientras que el escultor elimina cuanto oculta o disimula la forma, ya dispuesta, por así decirlo, en el interior del bloque, donde nosotros queremos no instalarla sino encontrarla.

Todo este trabajo de elaboración formal exige una serie de ejercicios suplementarios, la invención de pequeñas partes para cada órgano del cuerpo. De todas maneras, el principio decisivo es el siguiente: más nos hundimos en lo que hay en nosotros escondido, mayor es el despojamiento, y más debemos dominar la disciplina exterior, la forma, el ideograma, el signo: porque es en esta forma donde descansa todo el principio de la expresividad.

La horrible rigidez de los cadáveres

En lo que concierne a las relaciones con el espectador, nuestros postulados no son nuevos. Son las mismas exigencias que se plantean a cada espectador ante cada obra de arte verdadero, sea en pintura, en escultura, en música, en poesía o en literatura. No pretendemos del espectador que acuda al teatro a satisfacer una necesidad social de contacto con la cultura, es decir, para tener de qué hablar con los amigos y poder contarles que ha estado en tal o cual representación y que era muy interesante. El «consumo de cultura» constituye una enorme mentira. Tampoco queremos que el espectador vaya al teatro para distraerse después de un trabajo agotador. Para distraerse, el espectador tiene el cine, determinado tipo de cine, el *music-hall* y otras artes aparentes. Exigimos que el espectador Heve consigo una

auténtica necesidad espiritual, y que desee verdaderamente ponerse en contacto consigo mismo a través de la representación. Necesitamos un espectador que no se quede en un elemental estadio de integración síquica, en una pequeña estabilización espiritual, que no pertenezca al grupo de los que saben exactamente lo que es bueno y lo que es malo y que no dudan nunca. Tampoco El Greco, Thomas Mann o Dostoiewski se dirigen a él, sino a quien vive el proceso infinito de su propia creación, cuya inquietud no es vagamente general, sino que está dirigida hacia la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y sobre su misión en la existencia.

Este espectador es miembro de una élite, pero no de una élite determinada por el origen social, la fortuna personal o la educación. El obrero que no ha pasado por el Instituto puede vivir el proceso creador de la busca de sí mismo, al tiempo que el profesor de universidad puede estar muerto, definitivamente formado, moldeado en la horrible rigidez de los cadáveres. Y esto hay que decirlo desde el principio. A nosotros no nos interesan todos los espectadores, sino un tipo determinado de ellos.

No podemos saber si el teatro es aún necesario, dado que cuanto es atracción social, distracción, efectos de colores y formas, mirilla a través de la cual observar la vida de las clases altas, etc., corre actualmente a cargo de la televisión. Todos nos preguntamos: ¿Acaso el teatro es necesario? Pero es una pregunta que nos hacemos para contestar: «Sí, es necesario, porque es un arte imprescindible y siempre joven». Sin embargo, si un día se cerrasen todos los teatros, un gran porcentaje de ciudadanos no lo sabría hasta bastantes semanas después, mientras que si se liquidasen el cine y la televisión, la sociedad entera comenzaría a gritar a la mañana siguiente.

Un actor santo para un teatro pobre

Muchos hombres de teatro son conscientes del problema, pero pretenden solucionarlo de una manera falsa. Se dice: si el cine domina al teatro gracias a la técnica, hagamos un teatro más técnico. Pero, sin embargo, el esfuerzo meramente técnico es inútil. El teatro debe tener conciencia de sus límites. Si en ningún caso puede ser más rico que el cine, que sea pobre; si no puede ser

pródigo como la televisión, que sea ascético; si jamás podrá ser un alarde o una atracción técnica, que renuncie a la técnica de una manera general. Así pues: un actor santo para un teatro pobre. Sólo en un punto la televisión y el cine son incapaces de superar al teatro: en la proximidad de organismos vivos, que hace que cada provocación del actor, todas y cada una de sus acciones mágicas (que el espectador es incapaz de reproducir), se convierta en algo grande, extraordinario, cercano al éxtasis. Hay, pues, que suprimir toda distancia entre espectador y actor; hay que eliminar la escena, abolir cualquier frontera. Que la violencia se realice cara a cara, que el espectador camine de la mano del actor, que sienta sobre sí su aliento y su sudor. Proclamemos la necesidad de un teatro de cámara. ¿Por qué, al fin y al cabo, el teatro de masas? Los teatros no son hoy necesarios en absoluto, y si lo son es porque existen espectadores con necesidades especiales. Que sean pocos y pobres. Hombres que se construyan en la inquietud. Catacumbas espirituales en nuestra lúcida civilización, hecha de prisas y de frustraciones.

Ahora bien, para que el espectador pueda, ante el actor, encontrar un estímulo en la búsqueda de sí mismo, es necesario que haya cierto campo común, algo que ya exista en los dos, de forma que puedan injuriar con un gesto o arrodillarse concertadamente. Por eso el teatro debe afrontar lo que podríamos llamar los complejos colectivos, los signos del inconsciente colectivo, los mitos que no son una creación del espíritu, sino herencias recibidas con la sangre, el clima, la religión, etcétera.

Los arquetipos

Cuando hablo de arquetipos no me refiero a los sus-tratos destilados por los hombres de ciencia. Pienso en esas cosas elementales y tan íntimamente ligadas que sería difícil someter a un análisis racional: mitos religiosos, mitos biológicos, mito nacional. Bien entendido que no se trata de una búsqueda especulativa de elementos para conseguir el montaje de una representación. Creo que si abordamos el trabajo sobre una representación o sobre un «rol», atentos a descubrir aquello que podría herirnos más profundamente, insultarnos lo más

intimamente y, al mismo tiempo, darnos un sentimiento total de verdad purificadora que, a fin de cuentas, nos concederá la paz, si lo que intentamos es avanzar por este camino, llegaremos infaliblemente a las representaciones colectivas.

Ahora bien, hay que conocer este concepto sólo para no abandonar el buen camino una vez lo pisemos, pero no se debe imponer por adelantado. ¿Qué alcance tiene esto durante el espectáculo? No quisiera tener que dar ejemplos. Considero que están suficientemente desarrollados en las descripciones de «Acrópolis» o de otros espectáculos. Sólo quisiera llamar la atención sobre el carácter particular de este acto en el que se unen fascinación y exceso de la negación, aceptación y rechazo, profanación y adoración. En lo concerniente al espectador, para poner en marcha este proceso particular de provocación, hace falta desligarse del trampolín que es el texto y que ya se ha enriquecido a través de una asociación general. Así, necesitamos bien un texto clásico que, a priori, de alguna manera, profanamos, pero al que, al mismo tiempo, entregamos su verdad, bien un texto contemporáneo en el que se encontrarían contenidos los elementos incluso banales o estereotipados, pero enraizados en la psicología de la sociedad.

No hay que entender el término «actor santo» en el sentido de «santidad religiosa». Se trata más bien de una metáfora para definir a un hombre que, por medios artísticos, sube arriba de la hoguera y realiza un acto de ofrenda. Desde luego es una cosa muy difícil el reunir una compañía de actores santos. Es más sencillo, en el sentido en que yo lo entiendo, el encontrar un espectador santo, puesto que éste sólo viene al teatro por un tiempo breve, para ponerse en orden a sí mismo, cosa que no exige un duro trabajo diario. ¿Se trata, pues, de un postulado irreal? Lo considero tan fundamentado como el desplazamiento a la velocidad de la luz: quiero decir que, aun sin conseguirlo, podemos tender a ello de manera sistemática y consciente, obteniendo así una serie de resultados prácticos.

Los accesorios de los teatros de los comerciantes

El trabajo creador del actor es particularmente ingrato. Muere con él; nada le sobrevive, aparte de las críticas

que, por regla general, no rinden justicia al actor, ni en lo que tiene de malo, de forma que la única fuente de satisfacción es la reacción de los espectadores. Ahora bien, en el teatro no hay ovaciones interminables ni flores, sino ese tipo particular de silencio en el que hay mucho de fascinación, y también mucho de indignación de repugnancia, arrojados por el espectador no sobre sí mismo, sino sobre el teatro. Es difícil adquirir la estatura física que permite darse por contento. Creo que, más de una vez, cada uno de los actores que trabajan en un teatro así soñará con las largas ovaciones, con escucharse que se grita su nombre, con ser cubiertos de flores y con otros inevitables accesorios de los comerciantes. De otra parte, el trabajo del actor se hace ingrato por el incesante control a que es sometido. No se trata de crear en un despacho, sentados a la mesa, sino bajo la mirada de otro, el director de escena, quien, incluso en un teatro fundado en el arte del actor y no en la escenografía, debe someter al actor a crecientes exigencias, en una medida superior a las de un teatro normal, obligándolo a dolorosos esfuerzos sobre sí mismo. Sería insostenible si un director de este tipo no contase con una autoridad moral y sus postulados no fuesen de un modo evidentes, si una mutua confianza no existiese más allá de las barreras de lo consciente. Pero incluso en semejante caso, se trata también de un tirano, y el actor debe proyectar sobre él ciertas reacciones mecánicas inconscientes como, por ejemplo, el alumno respecto al profesor, el enfermo respecto al médico, el soldado en relación con su jefe, etc..

El teatro pobre no permite una carrera brillante, es un desafío al concepto burgués de nivel de vida. Propone, como objetivo fundamental de la existencia, la sustitución de la riqueza material por la moral. Pero ¿quién no alimenta secretamente el deseo de conquistar rápidamente la comodidad social? También por aquí pueden nacer resistencias y reacciones más o menos informadas.

Aunque aceptemos tan duro estatuto, buscamos inconscientemente alrededor de nosotros mismos para ver de encontrar el asilo imposible que concilie el agua y el fuego, la santidad y las volupciones de la vida cortesana. Sin embargo, el atractivo de una situación tan paradójica es lo bastante fuerte para que esas intrigas, esas murmuraciones, esas disputas por un papel, que son cosa

corriente en el teatro, aparezcan ínfimamente o apenas se adviertan en el teatro de que yo hablo. Los hombres son los hombres, y no pueden evitar períodos de crisis, de ruptura, de rencor, etcétera... Hay que decir que las satisfacciones que da este tipo de trabajo son, a pesar de todo, importantes. Sobre todo para aquél que en este proceso particular de disciplina y autosacrificio, de despojamiento de sí mismo, llega hasta el final, más allá de cualquier límite normalmente aceptable, adquiere una especie de armonía interior y de apaciguamiento, y consigue que su modo de vivir sea mucho más normal y más sano que el de un actor de un teatro rico.

No existe ningún peligro —desde el punto de vista de la higiene mental— en que el actor trabaje mucho tiempo en esa dirección, siempre que se llegue hasta el final. Lo que es síquicamente penoso, lo que rompe el equilibrio, es el trabajo hecho a medias. Si sólo asumimos a medias ese proceso de análisis y de despojamiento (cosa que, estéticamente, puede producir efectos muy ricos), es decir, si guardamos nuestra máscara hipócrita de cada día, asistiremos a un desgarramiento entre esa máscara y nosotros mismos. Mas si este acto es llevado hasta el final, ya no estaremos ligados por ese semimutismo y con toda consciencia, podremos colocarnos de nuevo nuestra máscara cotidiana sabiendo para qué sirve y lo que disimula. Es una confirmación, no regresiva, sino progresiva, de lo que hay en nosotros no de más pobre, sino de más rico. Esto conduce generalmente a una descarga de los complejos, como es un tratamiento psicoanalítico.

Lucha física con el espectador

Esto toma el mismo sentido aplicado al espectador. El espectador que aprovecha la invitación del actor y que, seguidamente, y un poco siguiendo la parte, se libra a la misma actividad, sale en estado de la más grande armonía. El espectador que, a cualquier precio, lucha por esconder sus mentiras, abandona el espectáculo bastante más desequilibrado. Estoy convencido de que, incluso en el caso de los espectadores del segundo grupo, la representación es un acto de sicoterapia social, mientras que, para el actor, sólo es una terapia cuando no es conducida hasta la mitad. Hay aquí algunos pe-

ligros. Es mucho más inofensivo ser Monsieur Jourdain todos los días que ser Van Gogh. Pero nosotros pensamos, con entera consciencia de nuestra responsabilidad social, que podría haber más Van Gogh que Jourdain, a pesar de que la existencia de estos últimos sea, sin duda, más sencilla. Van Gogh es un ejemplo de ese proceso inacabado de integración. Sus desastres son la expresión de un desarrollo no realizado. Si consideramos las grandes individualidades, como Thomas Mann, encontramos a fin de cuentas una cierta forma de armonía.

En cuanto a la relación entre el actor y el director, debe considerarse un punto crucial en el trabajo a que me refiero. La representación impone una especie de lucha física con los espectadores; es una provocación y un exceso, pero no tiene efecto alguno si no encuentra, en la base, un interés por los demás hombres, e incluso, más allá, sentimiento positivo, una forma de aceptación. Por lo mismo, el director no puede ayudar al actor, en este proceso de trabajo completo y desgarrador, si no está al menos igual de emocional y cálidamente abierto que el actor lo está respecto a él. No creo en la posibilidad de conseguir los efectos fríamente. Hace falta una mirada cálida sobre el hombre, una perfección que cuanto hay de contradictorio, una aceptación de la idea de que el hombre es un ser que sufre, pero un ser que no merece el desprecio.

La exigencia del director

Este elemento de cálida apertura es técnicamente asible. Sólo él (cuando es recíproco) permite al actor afrontar sus tentativas extremas, sin miedo a la humillación. El tipo de trabajo en el que se crea esta forma de confianza hace posible la eliminación de las palabras en los ensayos. Trabajando, nos entendemos por el inicio de un sonido, o, a veces, por un silencio. Lo que nace en el actor, se engendra en común, pero le pertenece mucho más que lo obtenido a partir de los llamados ensayos normales.

Creo que se trata de un arte de trabajar que no hay modo de encerrar en una fórmula, ni siquiera aprenderlo. Igual que de cualquier médico no podemos sacar tener buenos resultados en este tipo de teatro. Seguramente el principio que convendría indicar como adver-

tencia, como señal, sería el de «Primum non nocere». Expresado en lenguaje técnico: conviene sugerir por el sonido y el gesto más que interpretar ante el actor o pensar por él, actuar mediante el silencio o un guiño de ojos en vez de darle instrucciones, observar las etapas de ruptura y hundimiento psicológico en el actor, para, entonces, ayudarlo. Ser severo, pero como un padre o un hermano mayor, y no como un tratante de esclavos. El segundo principio, obligatorio en cualquier oficio: si se impone a los colaboradores una cantidad X de exigencias, hace falta someterse uno mismo a una cantidad 2 X.

actor cortesano y el director de escena chulo

Todo cuanto he dicho sobre la pobreza del actor es válido y aplicable al director de escena. Por seguir empleando esta metáfora de trazos gruesos del actor-cortesano, pienso que se podría establecer una analogía con otra figurat metafórica: lo que podemos llamar el director-chulo. Y del mismo modo que no es posible suprimir totalmente del actor-santo los rasgos del actor-cortesano, tampoco es posible suprimir el sello del chulo del director de escena santo. La posición del director de escena requiere cierta sabiduría táctica: la del arte de gobernar. Un poder semejante, por lo general, es desmorizador. Lleva consigo la necesidad de aprender a manipular a los seres humanos, supone una habilidad diplomática, un talento frío e inhumano para la intriga. Esta marca acompaña inevitablemente al director de escena, como una sombra, incluso en el teatro pobre. Lo que podríamos llamar componente masoquista del actor es la variante negativa de lo que es creador en el director de escena bajo la forma de una componente sádica. Es la variante negativa del proceso global de la lucha ejercida contra sí mismo. Aquí, como en otros lugares, todo lo que es oscuro está inseparablemente ligado con lo que es claro.

Si he tomado partido contra la flojera, la mediocridad y la facilonería de todo cuanto es moneda corriente, contra toda tautología, es simplemente porque debemos crear cosas corrientes hacia la luz o hacia la oscuridad, sin olvidar nunca que alrededor de lo que constituye

nuestra tendencia «clarificadora» se crea un círculo de sombras que podemos atravesar, pero no aniquilar.

¿De dónde puede venir la renovación?

Pienso que la crisis del teatro es inseparable de ciertos procesos de crisis de la cultura contemporánea, y que, por ejemplo, uno de sus elementos esenciales, es decir la desaparición de lo «sacro» en el teatro y de su función ritual, está ligada a ciertos procesos evidentes e irreversibles. Lo que nosotros intentamos y proponemos es la creación de un teatro sagrado que sea laico. La cuestión se plantea así: ¿el ritmo actual del proceso de civilización permite la viabilidad de este postulado en la escala de lo social?

No sabría cómo contestar a esta pregunta. Pero hay que tender a su realización, porque una profundización laica de este tipo parece ser una necesidad sicosocial desde el punto de vista de la salud de las masas; una tendencia así debe cuajar, lo que no significa que ocurra de este modo. Se trata de una categoría ética, como la afirmación de que el hombre no debe ser un lobo para el hombre. Pero sabemos que estas fórmulas no siempre son aplicadas. Cualquiera que sea la respuesta, estoy seguro de que la regeneración del teatro no puede venir del teatro dominante. Dentro del teatro instituido, del teatro oficial, se han dado casos de santos laicos, como por ejemplo Stanislawski. Pero el propio Stanislawski afirmó que las sucesivas etapas del despertar y la renovación del teatro nacerían del movimiento amateur, y no de los profesionales, universalmente embotados y esclerotizados. Estas afirmaciones fueron confirmadas por las experiencias de Catchangov, o bien, en otra cara de la cultura, por ejemplo, por el NO japonés, que, por la maestría que exige, es una especie de superoficio más permanente en su estructura como un teatro casi amateur.

¿De dónde puede venir la renovación? De las gentes descontentas de su condición en un teatro normal y que se encargarían de crear grupos de investigación, terriblemente pobres con pocos actores, grupos de cámara que se irían transformando en una especie de institutos de formación del actor. O bien de amateurs que, operando al margen del movimiento profesional, consiguiesen, de

forma autodidáctica, sobrepasar el estado obligatorio de aprendizaje de un actor normal, y adquirir calificaciones superiores a las que exige el teatro dominante, en una palabra, locos sin nada que perder y enormemente trabajadores.

Creo que sería esencial intentar organizar escuelas secundarias de teatro. El actor empieza demasiado tarde a estudiar su oficio, cuando ya está físicamente formado, y, lo que es peor, moralmente formado, y comienza a tener lo que un ilustre pedagogo de conservatorio definía como la sed del nuevo rico, característica de una gran mayoría de estudiantes de las escuelas teatrales.

La edad es tan importante en la preparación del actor como en la de un pianista o un bailarín; es decir, que no deben sobrepasarse los catorce años para empezar. Si fuese posible, no propondría una edad inferior. Se pasaría por una etapa técnica de cuatro años, con predominio de los ejercicios prácticos, completados con la adecuada formación humanista, que tendría como fin no la adquisición de una serie de conocimientos específicos, sino el despertar la sensibilidad y el contacto con los hechos más fecundos de la cultura mundial. Tal actor realizaría durante otros cuatro años una serie de estudios superiores, lo que significa que trabajaría como actor en una compañía de laboratorio adquiriendo personalmente una experiencia de actor y continuando sus estudios en el campo de la literatura, la pintura, etc., en la medida en que esto es necesario para su oficio y no para asombrar en los salones. Una tal práctica de cuatro años en un teatro laboratorio sería sancionada con el correspondiente diploma, y sólo entonces, después de ocho años de este tipo de trabajo, el actor se encontraría relativamente preparado para cumplir sus obligaciones. Con ello no se le sustraería a ninguno de los peligros que amenazan a todo actor, pero tendría más capacidad y su carácter estaría más formado. El peligro de un abandono de esta vía difícil sería menor. Otra variante, quizá menos importante y condicionada por la existencia de compañías de laboratorio, sería la creación de estudios por cada una de estas compañías, una vez adquirida la suficiente y concreta capacidad. Un tal estudio no debería tener unos cursos temporalmente prefijados, sino que su plan de trabajo habría que establecerlo en función de los conocimientos reales de los alumnos. También un actor profesional que llegue

de fuera debe infaliblemente pasar por ciertas actividades del estudio. Una parte de las mismas deberían declararse obligatorias para todos los actores de los teatros laboratorio.

Todo esto sólo es una solución a medias. La solución estaría en la existencia de institutos de investigación sometidos a la pobreza y a severas reglas. El sostenimiento de un instituto así costaría la mitad de la suma engullida por un teatro de provincias subvencionado. Un instituto de este tipo debería estar integrado por un reducido grupo de especialistas en los problemas relacionados con el teatro, es decir, un psicoanalista, un antropólogo de la cultura, etc., por los actores de un teatro laboratorio normal y por un grupo de instructores de una escuela teatral secundaria, así como por una microeditorial que publicase los resultados metódicos concretos con vistas al intercambio con otros centros del mismo tipo y la difusión entre personas realmente interesadas. Es absolutamente esencial que en todas las investigaciones de este tipo sea introducido un (o varios) crítico de teatro que pueda, desde fuera, un poco como el abogado del diablo, a partir de posiciones estéticas idénticas a las del teatro, analizar los elementos débiles, fallidos o dudosos de las realizaciones acabadas. En nuestro teatro ese papel le corresponde a Ludwik Flaszen.

Un teatro de nuestro tiempo

Aunque nuestro teatro use con frecuencia textos clásicos, es un teatro contemporáneo porque confronta nuestras raíces y nuestros estereotipos actuales, y nos permite considerar nuestro hoy desde la perspectiva de nuestro ayer, y nuestro ayer desde la perspectiva de nuestro hoy. Aunque este teatro vaya hasta un lenguaje del gesto del sonido elementales, perceptible más allá del tejido de la palabra, un lenguaje que puede comprender un hombre que desconozca el idioma en que la representación se da, no obstante tal teatro debe ser un teatro nacional, porque se alimenta de la introspección y está sumido en el super-Yo social formado en un clima nacional definido e inseparable de él.

Si queremos ahondar realmente en la lógica de nuestro comportamiento y de nuestro pensamiento, y llegar a

sus zonas escondidas, a su motor secreto, todo el sistema de signos construido por la representación debe erigirse en una llamada a nuestra experiencia de hoy, a la realidad que nos sorprende y conforma, a esa lengua informada por el gesto, por el murmullo, por la entonación observada en la calle, en el trabajo, en el café, en la palabra que emana de los comportamientos humanos hechos para nuestra observación. Hablamos de profanación. ¿Qué otra cosa sería esto sino una especie de falta de tacto basada en la confrontación brutal de nuestras proclamaciones con nuestra práctica cotidiana, de las experiencias de nuestros padres, vivas todavía en nosotros, con nuestra búsqueda de un camino de vida fácil, o de nuestra concepción de la lucha por la vida con nuestros complejos individuales y colectivos?

Cada representación clásica es una automirada en un espejo, un sondeo profundo en nuestras imaginaciones y tradiciones, y no el relato de lo que un día fueron las imaginaciones de los hombres. Cada representación construida sobre temas contemporáneos es el reencuentro de la factura superficial del día de hoy con sus raíces profundas y sus motivaciones secretas.

Las técnicas del actor

Jerzy Grotowsky, desearía que precisara en primer lugar su posición respecto a las diversas teorías del actor, tales como la de Stanislawski, Artaud o Brecht, y que se explicase cómo, quizá partiendo de una reflexión sobre estas teorías, ha llegado usted a elaborar su propia técnica del actor, cuyos medios y fines ha definido ya usted.

Creo que hay que distinguir entre los métodos y la estética. Por ejemplo, Brecht ha explicado muchas y muy interesantes cosas acerca de las posibilidades de una actuación que lleva consigo el control discursivo de las acciones del actor, el *Verfremdungseffekt*, etc. Pero, en realidad, Brecht no habla de un método, sino de una especie de deber estético del actor, ya que Brecht, en realidad, no se planteaba la cuestión: «¿Cómo hacer esto?» Las explicaciones que ha dado a esta pregunta nunca dejaron de ser explicaciones globales. Brecht observó la actuación del actor incluso en sus menores detalles, pero creo que siempre lo hizo desde el punto de vista del director de escena.

El caso de Artaud es diferente: Artaud ofrece indiscutiblemente un estimulante en las investigaciones relacionadas con las posibilidades del actor; pero lo que él propuso no son, en definitiva, más que visiones, una especie de poema sobre la actuación teatral de que es imposible extraer consecuencias prácticas de ninguna clase. Artaud observó bien —y ahí está su artículo «Un atletismo efectivo», de *El teatro y su doble*—, que hay un auténtico paralelismo entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo y los procesos psíquicos; comprendió que existe en el cuerpo un centro que decide las redacciones para el atleta, y para el actor que pretende reproducir los esfuerzos psíquicos por medio de su cuerpo; todas estas cosas las vio bien Artaud, pero si analizamos sus principios en el terreno práctico descubriremos que conducen en directo al estereotipo: tal tipo de movimiento puede exteriorizar tal tipo de emoción. De ahí al cliché, sólo hay un paso.

Por supuesto, no había tal cliché cuando Artaud efec-

tuaba sus investigaciones, cuando en tanto que actor observaba sus propias reacciones y buscaba una vía alejada tanto de la imitación verista de las reacciones humanas, como de las construcciones frías. Pero consideremos su *teoría*: encontraremos en ella un estimulante útil; en cambio, si la consideramos una *técnica* nos llevará inevitablemente al cliché. Artaud ofrece un punto de partida fecundo para la investigación y un punto de vista estético. Cuando invita al actor a que observe su respiración, a que utilice los elementos de su respiración en su actuación, le está invitando sin duda a ampliar sus posibilidades, a actuar no sólo a través de las palabras, sino también a través de todo lo que en él hay de inarticulado (inspiración, expiración...). Esto es una proposición estética muy fecunda, pero en ningún caso esto es una técnica.

Burguesa

Métodos en sentido estricto hay muy pocos: el más evolucionado de todos es el de Stanislavski. Stanislavski planteó cuestiones mayores y formuló una respuesta, «su» propia respuesta. Durante los muchos años que duró su investigación, su método evolucionó; en cambio, sus discípulos no han evolucionado nada. Stanislavski tiene discípulos para cada uno de sus períodos, y cada uno de ellos se atiene estrictamente a este período: de ahí es de donde proceden todas las discusiones de orden teológico que se ciernen sobre él. Stanislavski, en cambio, nunca dejó de experimentar y siempre propuso no recetas, sino medios para que el actor se encuentre a sí mismo y pueda responder en todas las situaciones concretas el «¿Cómo hacer esto?»: es esencial. Esto, naturalmente, en el marco del teatro de su país y de su tiempo, el teatro de un realismo...

... de un realismo interior...

... de un realismo existencial, creo yo... o tal vez de un naturalismo existencial... Charles Dullin también concibió muchos ejercicios excelentes, de improvisación, de juego de máscaras, e incluso ejercicios del tipo de esos que tienen por tema el hombre y las plantas, el hombre y los animales, etc. Todo esto es muy útil para la preparación del actor: son estímulos no sólo para su imaginación, sino también para el desarrollo de sus reacciones naturales. Sin embargo, tampoco esto consti-

tuye una técnica de formación del actor en sentido estricto.

¿Cuál es la originalidad de su propia concepción en relación con estas diversas posiciones?

Todos los sistemas conscientes en el dominio de la actuación plantean la cuestión: «¿Cómo hacer esto?» Pues bien, el *método* es precisamente la conciencia del «cómo hacer». Creo que *una vez en la vida* hay que plantearse esta cuestión, pero cuando se entra en detalles hay que abandonarla, no volver a plantearse, porque en el mismo momento de formularla se están creando ya estereotipos, clichés. Entonces, hay que plantearse: «¿Cómo no hacer esto? ¿Qué es lo que no debo hacer?»

Los ejemplos técnicos son siempre los más claros. Cojamos el de la respiración. Si nos planteamos el «¿Cómo hacerlo?», conseguiremos un tipo de respiración exacta, perfecta, como pueda ser la respiración abdominal: efectivamente, podemos comprobar en la vida que los niños, los animales, las gentes más próximas y en contacto con la naturaleza respiran con una dominante abdominal, del diafragma. Pero entonces llegaremos a una segunda cuestión: ¿qué tipo de respiración abdominal es la mejor? Y nos esforzaremos en dilucidar a través de numerosos ejemplos un tipo de inspiración, de expiración y un tipo de conducta y posición de la columna vertebral. He aquí un terrible error, porque no existe ningún tipo perfecto de respiración válido para todas las situaciones y posibilidades físicas o psíquicas. La respiración es una reacción fisiológica ligada a los caracteres específicos de cada uno, y que depende de situaciones, de tipos de esfuerzos de variadas actividades corporales. La mayoría de la gente, cuando respira libremente, acude de forma espontánea a la respiración abdominal, pero la cantidad de formas de respiración abdominal son prácticamente ilimitadas. E incluso hay ciertas excepciones. He encontrado actrices que, por poseer un tórax excesivamente largo, no podían utilizar naturalmente la respiración abdominal. Era, por lo tanto, imprescindible encontrar para ellas otro tipo de respiración dirigido por la columna vertebral. Si el actor intenta buscar artificialmente el modelo de una respiración abdominal perfecta, objetiva, bloquea su

proceso natural de respiración, incluso su respiración natural es de tipo diafragmático.

Si me encuentro frente a un actor y comienzo a trabajar con él, la primera cuestión que me planteo es: ¿tiene este señor alguna dificultad respiratoria? Respira bien, tiene suficiente aire para hablar y para cantar. ¿Entonces para qué crearle un problema de imponerle una manera diferente de respirar? Sería absurdo. Pero tal vez tiene dificultades. ¿Por qué? ¿Problemas corporales? ¿Problemas psíquicos? Si son problemas psíquicos, ¿de qué tipo?

Por ejemplo: un actor se agarrota. ¿Por qué se agarrota? Todos nos agarrotamos. Es imposible estar siempre en estado de relajamiento y es más, no se debe estar, como pretenden ciertas escuelas teatrales. Cuando se está totalmente relajado uno no es más que un trapo. Vivir no es estar agarrotado ni estar desagarrotado: vivir es un proceso. Pero si el actor está siempre demasiado agarrotado hay que buscar la causa, de orden físico o psicológico, que bloquea el proceso natural de la respiración. Hay que determinar cuál es su tipo de respiración natural. Observo al actor, le propongo ejercicios que le obliguen a una movilización absoluta, psico-corporal. Le observo cuando se encuentra en un momento de conflicto con otro, o en un juego de coquetería. En estos instantes algo se modifica automáticamente. Conociendo el tipo de respiración natural del actor podemos definir más exactamente los factores que obstaculizan sus reacciones naturales, y, entonces, los ejercicios deben tender a eliminarlos. Tal es la diferencia esencial entre nuestra técnica y los otros métodos: nuestra técnica es negativa, no positiva.

No buscamos recetas, estereotipos que son el pan cotidiano, el arma de trabajo de las gentes del oficio. No intentamos responder a preguntas como éstas: «¿Qué hay que hacer para mostrar irritación», o «¿Cómo pasearse», o «¿Cómo interpretar a Shakespeare». Creemos que lo que hay que plantear al actor es: ¿qué obstáculos te bloquean, te paralizan, en el camino hacia el acto total que debe abarcar todos tus recuerdos psico-corporales, desde el más instintivo hasta el más ícuido? Hay que descubrir lo que le bloquea desde el punto de vista de la respiración, del movimiento y, lo que es más importante, del contacto humano. ¿Cuáles son las resistencias? ¿Cómo eliminarlas?

Uno de los más graves peligros que acechan al actor es la falta de disciplina, el caos. Es imposible expresarse a través de la anarquía. Creo que espontaneidad y disciplina con dos lados adyacentes del mismo proceso creador. No hay verdadero proceso creador en el actor si a éste le falta disciplina o espontaneidad. Meyerhold basaba su trabajo sobre la disciplina, sobre la formación exterior. Stanislavski sobre la espontaneidad de la vida cotidiana. Pero ambos factores no pueden separarse: son dos aspectos complementarios del proceso de creación.

¿Qué entiende usted por «acto total» del actor?

No se trata tan sólo de la movilización completa de los recursos de que antes hablé. Es también otra cosa, algo mucho más difícil de definir aunque es muy palpable desde el punto de vista del trabajo. El acto de despojarse, de quitarse la máscara de la vida cotidiana y exteriorizarse. Se trata de «mostrarse»: nada de exhibicionismo. Es un acto, solemne, de revelación. El actor debe encontrarse dispuesto para la más absoluta sinceridad. Es como una marcha hacia la cumbre del organismo del actor en la que la conciencia y el instinto se unifican.

En el terreno práctico, ¿la formación del actor debe adaptarse a cada caso individual?

Desde luego; no creo en las fórmulas.

No hay, pues formación de actores, sino formación de cada actor. ¿Cómo procede usted con el actor? ¿De qué forma le observa? ¿Qué le pregunta? ¿Y después...!

Hay ejercicios. Se habla poco; durante los entrenamientos se pide a cada actor que busque sus asociaciones, sus variantes personales (vuelta a sus recuerdos, evocación de sus necesidades, exposición de lo que no ha podido realizar...).

¿El entrenamiento se hace en grupo?

El punto de partida en la preparación es el mismo para todos, pero... Pongamos por ejemplo ejercicios cor-

porales: los elementos de los ejercicios son idénticos para todos, pero cada actor debe realizarlos de acuerdo con su personalidad. Un observador ajeno a todo esto podría descubrir sin dificultad alguna las diferencias de los ejercicios en función de las diversas personalidades.

El problema esencial es dar al actor la posibilidad de trabajar «con seguridad». El trabajo del actor se encuentra siempre en peligro, continuamente controlado y observado. Es necesario crear una atmósfera, un sistema de trabajo tal que el actor sienta que puede hacer todo y que nada de cuanto haga será objeto de mofa: todo será comprendido, aunque no sea aceptado. Y con mucha frecuencia, cuando el actor comprende esto es cuando se revela como tal actor.

Una confianza absoluta de los actores entre sí y respecto a usted...

La cuestión no es que el actor haga todo cuanto el director le pida, sino que ese mismo actor sepa que puede hacer lo que él quiere hacer y que, incluso cuando eso que quiere hacer no se acepta, esto no irá en contra suya.

Será juzgado, pero no condenado...

El acto será siempre juzgado como lo que realmente es: como un ser humano.

Respecto al actor integrado en un espectáculo, usted utiliza el término «parte» y no el de «papel», lo que es, sin duda, importante para su sistema de trabajo. ¿Puede definirme exactamente qué entiende por «parte del actor»?

¿Qué es un «papel»? El texto de un personaje, ese texto mecanografiado que se entrega al actor. Esto supone también una cierta concepción del personaje, un determinado estereotipo: Hamlet es un intelectual sin grandeza, o bien un revolucionario que quiere cambiar todo. El actor tiene ya su texto y es imprescindible un inmediato encuentro entre ambos. No debe decirse que el papel es un pretexto para el actor ni el actor un pretexto para el papel. El texto es un instrumento para ser usado por el actor mismo, para analizarse y recobrar el con-

tacto con los demás. Si se contenta con explicar su papel, el actor sabrá que aquí debe sentarse y aquí debe gritar. Cuando las representaciones comiencen las asociaciones se producirán normalmente, pero pasadas veinte representaciones todo se habrá convertido en un juego mecánico.

Para evitar esto, el actor, como el músico, tiene su «partitura», deberá tener su «parte». La partitura del músico son un conjunto de notas. El teatro es un encuentro. La parte del actor son los elementos de contacto humano: tomar-dar. Tomar a los otros, confrontarlos consigo mismo, con sus propias experiencias, con sus pensamientos: dar su respuesta. Se vuelve a repetir el proceso, pero siempre *hic et nunc*, es decir, el actor jamás debe hacer lo mismo.

¿Esta parte se determina poco a poco entre cada actor y usted?

En una especie de colaboración.

El actor es, por lo tanto, libre. ¿Cómo llega —y éste era uno de los grandes problemas expuesto por Stanislawski— a encontrar para cada representación ese estado creador que le permite hacer su parte sin que la convierta en algo rígido, sin que se apodere de ella una disciplina puramente mecánica? ¿Cómo preservar a la vez la existencia necesaria de la parte y la necesaria libertad creadora del actor?

Es muy difícil responder a esta pregunta en unas cuantas palabras, pero, si usted me disculpa cierta vulgarización, responderé: si el actor a lo largo de sus sucesivas representaciones repetidas ha logrado fijar su parte como algo natural, orgánico (dar-tomar el juego de sus propias reacciones), si antes de repetir otra vez su parte se encuentra dispuesto a hacer esta confesión, a no esconder nada de sí mismo, entonces el espectáculo volverá a lograr la plenitud.

Dar-Tomar... ¿También al espectador?

No se debe pensar en el espectador durante la ejecución de una parte. Evidentemente, se trata de un problema delicado. Primera etapa: el actor estructura su

papel. Segunda etapa: el actor ejecuta una parte. En este momento persigue una especie de pureza (la eliminación de lo superfluo) al mismo tiempo que a los signos necesarios de la expresión. Entonces piensa: «¿Es posible comprender lo que estoy haciendo?» Y, de algún modo, esta pregunta deja subyacente la presencia del espectador. Yo mismo estoy allí, guiando el trabajo, y digo al actor: «No comprendo» o «comprendo», o «creo que no comprendo», «o comprendo pero no creo»... Los psicólogos suelen preguntar «cuál es tu religión», refiriéndose no a tus dogmas o a tu filosofía, sino a tu punto de orientación. Si el actor tiene al espectador como punto de orientación, en cierto sentido, el actor querrá venderse a él.

Habrá exhibicionismo...

Cierta prostitución, mal gusto, etc. Es inevitable. Un gran actor polaco de la anteguerra llamaba a esto *publicotropismo*. Pero no pienso que el actor deba ignorar el hecho de que el público está presente y decirse a sí mismo: «No hay nadie», porque en esto habría mentira. En una palabra, el actor no debe tener al público como punto de orientación, pero tampoco debe ignorar el hecho de la presencia del público. En nuestros espectáculos instauramos diferentes tipos de relaciones entre el actor y los espectadores. En «Fausto», los espectadores son huéspedes; en «El Príncipe Constante», son mirones. Creo que lo esencial radica en que el actor no actúe *para* los espectadores, aunque debe actuar con referencia a los espectadores, en su presencia; más aún, debe hacer un acto auténtico *en lugar de* los espectadores. Hacer un acto de autenticidad, de sinceridad extrema y organizada. Darse y no guardarse nada de sí mismo, abrirse y no lo contrario (narcisismo).

*¿Cree usted que el actor debe prepararse largamente antes de cada espectáculo, tal como dicen algunos *en estado de gracia*?*

El actor debe tener tiempo para alejarse de los problemas y distracciones de la vida cotidiana. Entre nosotros sólo hay treinta minutos de silencio —eso es todo— durante los que el actor puede ocuparse de sus cosas, de su vestuario, etc., o eventualmente repasar ciertas esce-

ñas. Son cosas naturales. Un piloto que prueba por primera vez un avión debe procurar «retirarse» antes durante algunos minutos.

En su trabajo hay dos aspectos; por una parte, está la estética consciente de un creador, y, por otra, la investigación de una técnica del actor. ¿Cuál de las dos cree usted que predomina?

Para mí, en la actualidad, lo más importante es encontrar los elementos del oficio de actor. Por lo demás, yo me formé como actor, y después como director de escena. En mis primeras realizaciones en Cracovia y en Poznam me negué a aliarme y hacer concesiones al conservadurismo teatral. Poco a poco evolucioné y descubrí que realizarme a mí mismo era mucho menos fecundo que estudiar las posibilidades de realización de los demás. Esto no es altruismo, todo lo contrario, es una gran aventura personal. Al fin y al cabo, las aventuras, en un director de escena, son fáciles, pero los enfrentamientos con los seres vivos son cosas difíciles, más fecundas y más estimulantes. Si puedo lograr del actor —con su colaboración— que pueda revelarse totalmente, como Richard Cieslak en «El Príncipe Constante», eso es para mí mucho más fecundo que combinar una vez más los elementos de una nueva puesta en escena, es decir, que crear sólo en mi propio nombre. Poco a poco me he ido orientando hacia una visión más científica de las investigaciones en torno al trabajo del actor. Es el resultado de una evolución personal y no de un proyecto inicial.

Últimos ínfimos

v_ \

76. La otra locura. Mapa antológico de la psiquiatría alternativa
Edición a cargo de Laura Forti
77. El nacimiento de la filosofía
Giorgio Colli
78. Los primeros movimientos en favor de los homosexuales 1864-1935
John Lauritsen y David Thorstad
79. Groucho y yo
Groucho Marx
80. La asesina ilustrada
Enrique Vila-Matas
81. La humanización de la arquitectura (Serie Arquitectura)
Alvar Aalto. Edición a cargo de Xavier Sust
82. Collegi de filosofia
J. Llovet, X. Rubert de Ventos, E. Trías y T. Vicens
83. Arquitectura de siempre
Lluís Domènech
84. Aprendizaje de la limpieza
Rodolfo Hinostroza
85. La femineidad como máscara
J. Rivière, E. Jones, H. Deutsch
J. Lacan, K. Horney, S. Freud
86. Las raíces del miedo
Román Gubern y Joan Prat
87. Autobiografía y diarios
José Luis Cerveto
Edición de Ana Basualdo
88. El Golem
Gustav Meyrink
89. Contra la razón destructiva
Eduardo Subirats
90. Nuestras hermanas las ratas
Michel Dancel
91. Mi visión del mundo
Albert Einstein

Un fantasma recorre los escenarios del mundo: se llama Jerzy Grotowski. Sus nociones sobre un teatro pobre, la escena como laboratorio, el espectáculo decididamente gestual, la actuación hipnótica, unen la producción teatral del momento, no sólo en Broadway, en Londres o en Milán, sino en los sitios más insospechados; Meibourne, Tucumán. El Piccolo Teatro de Milán presenta sus últimos Brechts en escenarios desiertos. Pasolini se pronuncia por un espectáculo basado fundamentalmente en la violencia gestual, el Rey Lear de Peter Brooks realiza el milagro de convertirse en una obra *ie* problemática radicalmente contemporánea. Marta Verduzco lee *sn* París y en México poemas donde el texto parece un mero apoyo a la actividad física. El teatro Non de Kyoto elimina todo incidente accesorio para volver a comunicarse con sus raíces míticas. En todos estos procesos no ha dejado de estar presente, de un modo ácito o expreso, la sombra de Grotowski. La misma comedia musical, la forma teatral de consumo más evidente, ha resentido su influencia. *Ha/r ya no es Call me Madam o Helio Dolly!*

Grotowski pone en crisis todos los valores escénicos que fundamentan el teatro contemporáneo. Su influencia ha sido sobre todo: *teórica*. Pocos han logrado presenciar sus espectáculos. En el pequeño pueblo de Opole, donde nació el teatro laboratorio, y más tarde en Wroclaw, la admisión se reduce a cuarenta espectadores, en sus representaciones en el extranjero el número se amplía hasta llegar a cien. Si se sumaran todos los espectadores que ha tenido Grotowski, su número con seguridad resultaría inferior al que asiste en tres días a una pieza de Ginger Rogers en Londres.

¿En dónde reside la heterodoxia de Grotowski? Tal vez en un delirio constante que entrevera los bajos fondos del instinto con la actividad racional y mística del hombre. Su dialéctica se sitúa entre la reverencia y la destrucción del mito, entre la adoración y la blasfemia.

Jerzy Grotowski nació en Rzeszow, Polonia. Estudió en la escuela dramática de Cracovia, colaboró en la producción de algunas obras en el *Stary Teatr* de esa ciudad: *Las sillas* de Ionesco, *El tío Vanya* de Chejov, entre otras. En 1959, fundó y dirigió el *Teatro de las rece bancas* en el pequeño pueblo de Opole, donde inició y desarrolló su teatro laboratorio. En 1965, lo trasladó a Wroclaw.

En la cubierta:

Conquista del espacio en el Teatro Laboratorio, que empieza en un escenario italiano y termina con el aprovechamiento total del espacio, incluso entre los espectadores.
 Áreas en negro: lugar de acción de los actores.
 Áreas en blanco: espectadores.

De arriba abajo:

1. *La casa de los muñecos*, basado en el texto de Byron.

2. *La noche de los cuervos*, basado en el texto de Kalidasa.

3. *Los cuervos*, basado en el texto de Mickiewicz.

