ENSAYO

Jerzy Grotowski
Hacia un teatro pobre

gandhi ediciones



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	03	12

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

5013584

JERZY GROTOWSKI

HACIA UN TEATRO POBRE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

siglo veintiuno editores
MÉXICO
ARGENTINA

grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico
cerro del agua 248, romero de terreros, 04310 méxico, df
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina
guatemala 4824, c1425bup, buenos aires, argentina
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial
lepant 241-243, 08013 barcelona, españa
www.anthropos-editorial.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

primera edición en español, 1970
vigesimoquinta edición, 2012
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
segunda edición, especial para librerías gandhi, 2016
para su venta exclusivamente en méxico

primera edición en inglés, 1968
© jerzy grotowski y odin teatrests förlang, hostrebo, dinamarca
título original: *towards a poor theatre*

isbn 978-607-03-0709-6

derechos reservados conforme a la ley
impreso en mujica impresor, s.a. de c.v.
camelia núm. 4
col. el manto, iztapalapa
09830 méxico, d.f.

ÍNDICE

NOTA A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA 1
EL LABORATORIO TEATRAL 3
PREFACIO, *por* PETER BROOK 5
HACIA UN TEATRO POBRE, *por* JERZY GROTOWSKI 9
EL NUEVO TESTAMENTO DEL TEATRO, *por* EUGENIO BARBA Y JERZY GROTOWSKI 21
EL TEATRO ES UN ENCUENTRO, *por* NAIN KATTAN Y JERZY GROTOWSKI 49
"AKROPOLIS": TRATAMIENTO DEL TEXTO, *por* LUDWIK FLASZEN 55
EL "DOCTOR FAUSTO": MONTAJE TEXTUAL, *por* EUGENIO BARBA 65
"EL PRÍNCIPE CONSTANTE", *por* LUDWIK FLASZEN 75
EXPLORACIÓN METÓDICA, *por* JERZY GROTOWSKI 88
EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1959-1962), *por* JERZY GROTOWSKI 94
EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1966), *por* FRANZ MARIJNEN 139
LA TÉCNICA DEL ACTOR, *por* DENIS BABLET Y JERZY GROTOWSKI 174
EL DISCURSO DE SKARA, *por* JERZY GROTOWSKI 185
ENCUENTRO EN LOS ESTADOS UNIDOS, *por* JERZY GROTOWSKI 200
DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS, *por* JERZY GROTOWSKI 213
APÉNDICE: ENTREVISTA A JERZY GROTOWSKI, *por* MARGO GLANTZ 223

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRUDENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTA A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

Se ha decidido conservar la traducción literal del título del libro: *Hacia un teatro pobre.* La connotación del último adjetivo puede entenderse a lo largo del libro, sin embargo empezará a aclararse con esta nota.

Un teatro pobre es a la vez el teatro pobre de recursos, pobre porque carece de escenografía y técnicas complicadas, porque carece de vestuarios suntuosos, o porque prescinde de la iluminación y del maquillaje. Hasta de la música. Pobre pues en sentido material. Al mismo tiempo es pobre porque se despoja de todo elemento superfluo, porque se concentra en la escencia del arte teatral, en el actor. El pobre cuerpo del actor es la expresión máxima y definida de este teatro. Pero es también pobre porque es ascético, porque busca una nueva moralidad, un nuevo código del artista.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR ESTO LUCE
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL LABORATORIO TEATRAL

En 1959 Jerzy Grotowski creó el Laboratorio Teatral en Opole, ciudad de 60 000 habitantes en el suroeste de Polonia. El conocido crítico literario y teatral Ludwik Flaszen, su colaborador íntimo, lo ayudó en esa tarea. En enero de 1965, el Laboratorio Teatral se mudó a la ciudad universitaria de Wroclaw, que con su medio millón de habitantes es la capital cultural de los territorios orientales de Polonia. En Wroclaw se convirtió en el Instituto de Investigación del Actor. La actividad del Laboratorio ha recibido desde entonces el subsidio oficial a través de las municipalidades de Opole y de Wroclaw.

Ya su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, sino un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular. Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. Dentro del medio teatral, estas investigaciones se conocen como el Método de Grotowski. Además de su trabajo metódico de investigación y de las representaciones al público, el Laboratorio se dedica a preparar actores, directores y todo tipo de gente de campos que estén conectados con el teatro.

El Laboratorio Teatral cuenta con una compañía permanente cuyos miembros fungen también como maestros. Se mantiene un estrecho contacto con especialistas en otras disciplinas como la psicología, la fonología, la antropología cultural, etcétera

El Laboratorio Teatral se muestra coherente en su elección de repertorios. Las obras representadas están basadas en los grandes clásicos polacos e internacionales, cuya función se acerca a la del mito en la conciencia colectiva. Las obras que atestiguan las etapas progresistas de la investigación metodológica y artística de Grotowski son las siguientes: *Caín* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Los antepasados de Eva* de Mickievicz, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspianski, *Hamlet* de Shakespeare, el *Doctor Fausto* de Marlowe y *El príncipe constante* de Calderón, en la versión polaca de Slowacki. Actualmente* se trabaja en una producción basada en temas del Evangelio. El Laboratorio Teatral sale también al exterior y lleva a cabo giras teatrales para representar sus obras. Jerzy Grotowski visita frecuentemente diversos centros teatrales en distintos países, dando cursos prácticos y teóricos sobre su método.

El más cercano colaborador de Grotowski en este campo es Ryszard Cieslak quien, según la opinión de un crítico de la revista francesa *L'Express,* es la viva imagen de este método en su creación de *El príncipe constante.*

* 1968.

PREFACIO

PETER BROOK

Grotowski es único.

¿Por qué?

Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski.

A su teatro lo llama Laboratorio. Lo es. Es un centro de investigación. Es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados que quebrantan automáticamente los experimentos. En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado. De tal modo que si se tiene interés en descubrir su sentido hay que ir a Polonia.

O hacer lo que hicimos nosotros: trajimos a Grotowski aquí. Trabajó durante dos semanas con nuestro grupo. No describiré ese trabajo. ¿A qué se debe? Primero que nada, ese trabajo puede ser espontáneo sólo si trabaja en confianza y la confianza depende de que sus confidencias no se revelen. En segundo lugar porque el trabajo es esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuan-

* Este artículo ha sido publicado en *Flourish*, periódico del Royal Shakespeare Theatre Club (invierno de 1967).

do se indican mediante un gesto y cuando son ejecutados por la mente y por el cuerpo como un todo.

¿Qué resultados tuvo el trabajo?

Le produjo a cada actor una serie de choques. El choque de enfrentarse a desafíos simples e irrefutables. El choque de advertir sus propias escapatorias, trampas y clisés. El choque de intuir algunos de sus propios y vastos recursos aún inexplorados. El choque de verse forzado a cuestionar su propia profesión de actor. El choque de verse forzado a reconocer que esas preguntas existen y que, a pesar de que una larga tradición en Inglaterra le quita seriedad al teatro, ha llegado el tiempo en que deben enfrentarse los problemas. Y al comprobarlo quiere enfrentarlos.

El choque de ver que en alguna parte del mundo de la actuación existe un arte de absoluta dedicación, monástico y total. Que la frase, ahora tan sobada de Artaud, "Cruel hacia mí mismo", se vuelve genuinamente una forma de vida en algún lugar, por lo menos para cerca de doce personas.

Con una condición: esta dedicación no hace del arte de la actuación un fin en sí mismo. Al contrario. Para Grotowski la actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida. ¿Suena a eslogan religioso? Está bien. Y con eso lo hemos dicho todo. Nada más ni nada menos. ¿Los resultados? Improbables. ¿Son mejores nuestros actores? ¿Se han vuelto mejores como hombres? *No* en el sentido, en la extensión en que algunos pretenden, por lo que he podido apreciar (y por supuesto que no todos estaban fascinados con esta experiencia, algunos se aburrían).

Pero como decía Arden:

For the apple holds a seed will grow,
in live and lengthy joy

to raise a flourishing tree of fruit
*forever and a day.**

La labor de Grotowski y la nuestra tienen paralelos y puntos de contacto. A través de ellos, de la simpatía, del respeto, nos entendimos.

Pero la vida de nuestro teatro es en todos sentidos diferente de la de él. Necesita del público ocasionalmente, en grupos pequeños. Su tradición es católica o anticatólica, y en este caso los dos extremos se tocan. Está creando una forma de servicio. Trabajamos en otro país, con otra lengua y otra tradición. Nuestro objetivo no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación del tipo de la isabelina que ligue lo privado a lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una multitud tanto dentro del escenario como en el público y, dentro de esa multitud, individuos que trabajen en la escena y ofrezcan su verdad más íntima a los individuos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos.

Hemos logrado avanzar bastante para desarrollar un patrón supremo, la idea de un grupo, de un conjunto.

Pero nuestro trabajo es demasiado apresurado, demasiado rudo para el desarrollo de los individuos que lo componen. Sabemos en teoría que cada actor debe impugnar diariamente su arte, como los pianistas, los danzarines, los pintores, y si no lo hace, invariablemente se atascará, se quedará en los clisés y declinará seguramente. Lo sabemos y podemos hacer muy poco, de tal manera que estamos siempre a la caza de sangre nueva, de vitalidad juvenil, con excepción de los más talentosos, que obtienen por supuesto las mejores oportunidades y absorben la mayor parte del tiempo disponible.

El Estudio de Stratford es una respuesta a ese proble-

* La manzana, llena de semillas, crecerá/con gozo vital y duradero,/ y un árbol de fruta florecido/ ha de levantarse para siempre.

ma, pero continuamente estamos amenazados por el exceso de repertorio que tiene una compañía abrumada por el trabajo excesivo; nos abruma la fatiga, en breve. El trabajo de Grotowski nos recordó que lo que él logra, casi milagrosamente, con un puñado de actores, debe aplicarse en el mismo sentido a cada individuo de nuestras dos compañías gigantes, que trabajan en dos teatros situados a noventa millas de distancia uno del otro.

La intensidad, la honestidad y la precisión de su trabajo nos plantean fundamentalmente un desafío, pero no para una quincena, no para una vez en nuestra vida, sino para todos los días.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

HACIA UN TEATRO POBRE*

JERZY GROTOWSKI

Cuando se me pregunta ¿cuál es su concepto de teatro experimental?, me pongo un poco impaciente; tal parece que la expresión teatro "experimental" implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra). Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos de circo o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección. En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.*

Es difícil localizar las fuentes exactas de este enfoque pero puedo hablar acerca de su tradición. Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su

* Este artículo fue publicado en *Odra* (Wroclaw, 9, 1965); en *Kungs Dramatiska Teaterns Program* (Estocolmo, 1965); en *Scena* (Novi Sad, 5, 1965); en *Cahiers Renaud-Barrault* (París, 55, 1966); en *Tulane Drama Review* (Nueva Orleáns, t. 35, 1967).

renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegamos a conclusiones contrarias.

He estudiado todos los métodos teatrales importantes de Europa y de otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extroversión e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro No de Japón. Podría citar otros sistemas teatrales, pero el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunos elementos para nuestros usos). No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación".

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su or-

ganismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.

La nuestra es una *vía negativa,* no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.

Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello (mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración) permiten a veces que se descubra el inicio del camino. Entonces es posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado. El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no *"se quiere hacer algo"*, sino más bien en el que *"uno se resigna a no hacerlo"*.

La mayoría de los actores del Laboratorio Teatral empiezan apenas a trabajar para lograr hacer visible ese proceso. En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y con-

tra él). Las formas de la simple conducta "natural" oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta "naturalmente". Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un *signo,* no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.

En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de *destilar* los signos eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la *contradicción* (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa.

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura de nuestra imaginación. A menudo se me pregunta si ciertos "efectos medievales" indican un regreso intencional a "raíces rituales". No es posible contestar con una sola respuesta. En el momento actual de nuestra intención artística, el problema de las "raíces" míticas de la situación humana elemental tiene un significado definitivo. Con todo, no se trata del producto de una "filosofía del arte", sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, "toda técnica conduce a una metafísica".

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori,* sin

advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más bien la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto. Desde 1960 me ha preocupado la metodología. A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? Dos concepciones concretas se cristalizaron: el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva". Ésta es una antigua verdad teórica, por supuesto, pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro. Desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este "teatro sintético" es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el "teatro rico": rico en defectos.

El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, y presentados como obras artísticas orgánicas. Al multiplicar elementos asimilados, el teatro rico trata de romper el círculo vicioso que le crean el cine y la televisión.

Puesto que el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montaje, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apelaba vonciglemente a los recursos compensatorios para lograr un "teatro total". La integración de mecanismos prestados (pantallas de cine en el escenario, por ejemplo) plantea una técnica sofisticada que permite gran movilidad y dinamismo. Y si el escenario y el auditorio son móviles, se logran cambios de perspectiva constantes. Todo esto es absurdo.

No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión. Consecuentemente elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (como ejemplo tendríamos mis producciones del *Caín* de Byron y el *Sakuntala* de Kalidasa); o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio (como en la *Akropolis* de Wyspianski); o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos. Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo mediante un alto corral del que sólo sobresalgan sus cabezas (*El príncipe constante* de Calderón). Desde esta perspectiva inclinada miran a los actores como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring, o como estudiantes de medicina contemplando una operación (además, esta perspectiva distanciada y hacia abajo ofrece a la acción un sentido de transgresión moral); o el salón entero es utilizado como un lugar concreto: la "úl-

tima cena" de Fausto, en un refectorio de un monasterio, donde Fausto agasaja a los espectadores, los huéspedes de una fiesta barroca servida en enormes mesas, al tiempo que les ofrece episodios de su vida. La eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el lector y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.

Abandonamos los efectos de luces y esto nos reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además se descubrió otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco, pueden "iluminar" mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de "iluminación artificial".

Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera *pobre,* usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio.

De la misma manera, un traje sin valor autónomo, que existe sólo en conexión con un carácter particular y sus actividades, puede transformarse ante la concurrencia, contrastándolo con las funciones del actor. La eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos

(representan algo independiente de las actividades del actor) conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc. La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fas-

cinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas: "encuentro con las raíces", "la dialéctica de la burla y la apoteosis" o hasta "religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio".

Tan pronto como mi percepción práctica se convirtió en percepción consciente y cuando el experimento nos condujo al método, me vi obligado a echar un vistazo nuevo a la historia del teatro, en relación con otras ramas del saber, especialmente la psicología y la antropología cultural. Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo.

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis. No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de la "parodia sagrada".

La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose. Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo, y creer es a menudo un problema de convicción intelectual. Esto quiere decir que es más difícil decidir

cuál es el tipo de *choque* que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito —la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal— es virtualmente imposible hoy en día.

¿Qué puede hacerse? Primero, la *confrontación* con el mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" y la relatividad de las "raíces" a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece.

Segundo, aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito —encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo— puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.

No es posible citar de nuevo con precisión las fuentes racionales de nuestra terminología. A menudo se me habla de Artaud cuando menciono la "crueldad", aunque sus teorías estaban formuladas sobre premisas diferentes e iban en otra dirección. Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa. Cuando hablo de "raíces" o de "alma mítica" se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la "imaginación de grupo", aparece Durkheim; si hablo de "arquetipos", le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan

de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis. Cuando hablo de la expresión de signos de un actor, se me pregunta acerca del teatro oriental, particularmente del teatro chino clásico, y en especial cuando se sabe que estudié allí; pero los signos jeroglíficos del teatro oriental son inflexibles, como un alfabeto, mientras que los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor.

No pretendo que todo lo que hacemos sea completamente nuevo, estamos destinados consciente o inconscientemente a tener una influencia de las tradiciones, de la ciencia y el arte, aun de las supersticiones y presentimientos peculiares a la civilización que nos ha moldeado, tal como respiramos el aire del continente particular que nos ha dado vida. Todo esto influye en nuestra tarea, aunque a veces podamos negarlo. Hasta cuando llegamos a ciertas fórmulas teóricas y comparamos nuestras ideas con las de algunos predecesores que ya mencioné, nos vemos obligados a realizar ciertas correcciones retrospectivas que en sí mismas permiten ver más claramente las posibilidades que se abren ante nosotros.

Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud, nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida; cuando nuestra investigación revela y confirma algunas de las intuiciones rápidas que tenemos, nos llenamos de humildad, nos damos cuenta de que el teatro tiene ciertas leyes objetivas y que la realización es posible sólo dentro de ellas, o como lo expresó Thomas Mann: "dentro de cierto tipo de alta obediencia", a la que debemos otorgar nuestra "atención dignificada".

Mantengo una posición peculiar de liderato en el Labo-

ratorio Teatral polaco. No soy simplemente el director, el productor o el "instructor espiritual". En primer lugar mi relación con la obra no es ni unilateral ni didáctica. Si mis sugerencias se reflejan en las composiciones espaciales de nuestro arquitecto Gurawski, debe entenderse que mi visión se ha formado durante años de colaboración con él.

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación. Ésta no es la instrucción que se le ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de "nacimiento doble o compartido" se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

EL NUEVO TESTAMENTO DEL TEATRO*

EUGENIO BARBA Y JERZY GROTOWSKI

FACULTAD DE A... SIB - UCE

El nombre de "Laboratorio Teatral" hace pensar en una investigación científica. ¿Es ésta una asociación apropiada?

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo porque carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en ese tipo de trabajo.

La palabra investigación implica que nos aproximamos a nuestra profesión más como el artesano medieval que buscaba recrear en su bloque de madera una forma que ya existía. No tratamos de trabajar de la misma manera que el artista o el científico, sino más bien como el zapatero que trata de encontrar el lugar definitivo del zapato donde pueda encajar el clavo.

El otro sentido de la palabra "investigación" puede parecer un poco irracional e incluye la idea de una penetración en la naturaleza humana misma. En esta época en que todas las lenguas están confundidas como en la Torre de Babel, en que todos los géneros estéticos se entreveran, la muerte amenaza al teatro en la medida en que la televisión y el cine entran en su dominio. Esto nos obliga a examinar

* Eugenio Barba hizo esta entrevista en 1964 y la intituló "El nuevo testamento del teatro". Fue publicada en su libro *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio Editori, Padua, 1965), en *Teatrets Teoriog Teknikk* (Holstebro, 1, 1966) y también en *Théâtre et Université* (Nancy, 5, 1966).

la naturaleza del teatro, cómo difiere de otras formas artísticas y qué es lo que lo hace irremplazable.

¿Su investigación lo ha llevado a establecer una definición?

¿Qué significa la palabra teatro? Ésta es una cuestión sobre la que volvemos constantemente y para la que existen muchas respuestas posibles. Para el académico, el teatro es un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo más inteligible. Así interpretado, el teatro es un instrumento eficaz de la literatura dramática. El teatro intelectual es meramente una variante de esa concepción. Sus abogados lo consideran como una especie de tribuna polémica. Aquí también el texto es el elemento más importante, y el teatro está allí sólo para incluir algunos argumentos intelectuales, permitiendo así su confrontación recíproca. Es una resurrección del arte medieval del duelo oratorio.

Para el espectador común, el teatro es antes que nada un lugar de diversión. Si espera encontrar una Musa frívola, el texto no le interesa lo más mínimo. Lo que le atrae son los llamados "gags", los efectos cómicos y quizá los juegos de palabras que hacen pensar en el texto. Su atención estará dirigida principalmente hacia el actor como centro de atracción. Una joven vestida apenas es en sí misma una atracción para algunos espectadores que aplican criterios culturales a su actuación, puesto que ese tipo de juicios es en realidad una compensación a la frustración personal.

El espectador que pretende tener aspiraciones culturales gusta de asistir de cuando en cuando a representaciones de un repertorio más serio, quizá hasta vea una tragedia siempre y cuando contenga algún elemento melodramático. En este caso sus esperanzas pueden variar grandemente. Por un lado debe mostrar que pertenece a la mejor socie-

dad, donde el arte "es una garantía", y por otra parte quiere experimentar ciertas emociones que le den una sensación de autosatisfacción. Aunque sienta piedad por la pobre Antígona y aversión por el cruel Creonte, no comparte el sacrificio ni tampoco el destino de la heroína, aunque se sienta su igual moralmente. Se trata de ser capaz de sentirse "noble". Las cualidades didácticas de este tipo de emoción son dudosas. El público —formado todo de Creontes— puede estar del lado de Antígona durante la representación, pero esto no le impide comportarse como Creonte una vez que está fuera del teatro. Es importante mencionar el éxito de las obras de teatro en que se pinta una infancia desafortunada. Ver el sufrimiento de un niño inocente en el escenario le facilita al espectador sentir simpatía por la infortunada víctima. De esta manera se siente seguro de poseer las más altas normas de valores morales.

La misma gente de teatro no tiene siempre una concepción muy clara de su profesión. Para el actor común y corriente el teatro es primero y antes que nada *él mismo,* y no lo que logra conseguir mediante su técnica artística. Él —su propio organismo privado— *es* el teatro. Tal actitud engendra la impudencia y la autosatisfacción que le permiten realizar actos que no exigen un conocimiento especial, que son banales y vulgares: tal como caminar, levantarse, sentarse, encender un cigarrillo, meter las manos en las bolsas, y así al infinito. Según el actor todo esto no se hace para revelar algo, sino que se considera que estos actos son suficientes en sí mismos, porque, como dije antes, él, el actor, el señor X, *es* el teatro. Y si el actor posee un cierto encanto que subyugue al público, se refuerza con ello esta convicción.

Para el escenógrafo, el teatro es antes que nada un arte, un arte plástico y eso puede tener consecuencias positivas. Los diseñadores apoyan a menudo el teatro literario, exigen que el decorado y los actores respeten el dra-

ma. Esta exigencia no revela un deseo de servir a la literatura, sino un mero complejo frente al director. Prefieren pasarse del lado del dramaturgo puesto que está más alejado y es menos capaz de poner coto a sus ocurrencias. En la práctica, los escenógrafos más originales sugieren una confrontación con el texto y una visión plástica que supere y revele la imaginación del dramaturgo. No es probablemente una coincidencia que los escenógrafos polacos sean a menudo los pioneros de nuestro teatro en Polonia. Explotan las numerosas posibilidades que les ofrece el desarrollo revolucionario de las artes plásticas durante el siglo XX, que, en menor grado, inspiró a dramaturgos y directores.

¿No implica esto cierto peligro? Los críticos que acusan a los escenógrafos de dominar el escenario apuntan más de un argumento objetivo válido, el único problema es que su premisa es errónea. Es como si le echaran la culpa a un carro por caminar más rápidamente que un caracol. Esto es lo que los molesta y no que la visión del escenógrafo domine a la del actor o a la del director. La visión del escenógrafo es creativa, no estereotipada, y aun si lo es pierde su carácter tautológico mediante un proceso inmenso de magnificación. Sin embargo, el teatro se transforma —lo quiera el escenógrafo o no— en una serie de cuadros vivos. Se convierte en una especie de cámara oscura "monumental", una linterna mágica "impresionante". Pero ¿no deja entonces de ser teatro?

Finalmente, ¿qué es el teatro para el director? Los directores llegan al teatro después de fallar en otros campos. Aquel que alguna vez soñó en convertirse en dramaturgo generalmente termina como director. El actor que es un fracaso, la actriz que alguna vez actuó como la joven estrella y se está volviendo vieja pueden ser directores.

El crítico de teatro que durante largo tiempo ha tenido un complejo de impotencia frente a un arte del que ya no puede decir nada también empieza a dirigir.

El superdotado profesor de literatura, que está cansado del trabajo académico, se considera suficientemente competente para convertirse en director, sabe lo que es el drama: y ¿qué otra cosa es el teatro para él sino la representación de un texto?

Debido a que en general los directores se guían por motivos psicoanalíticos tan variados como los que mencionamos antes, las ideas de los directores sobre el teatro son tan variadas como es posible que lo sean. Su trabajo es una compensación de varios fenómenos; un hombre que no ha logrado realizar sus ideales políticos, por ejemplo, se convierte a menudo en director y le satisface el sentimiento de poder que tal posición le otorga. Más de una vez esto trae como consecuencia interpretaciones pervertidas y los directores que tienen una necesidad extrema de poder han representado obras que polemizan contra las autoridades. De aquí han surgido numerosas representaciones "rebeldes".

Por supuesto que un director quisiera ser creativo. Aquel que, más o menos conscientemente, aboga por un teatro autónomo e independiente de la literatura a la que considera meramente como un pretexto. Pero, por otra parte, la gente capaz de realizar ese trabajo creativo es rara. Muchos se contentan oficialmente con una definición del teatro literaria o intelectual, o mantienen la teoría de Wagner de que el teatro debe ser una síntesis de todas las artes. ¡Fórmula verdaderamente útil! Le permite a uno respetar el texto, ese elemento básico, inviolable, y además no provoca conflicto con los medios literarios y filológicos. Debe anotarse, entre paréntesis, que todo dramaturgo —aun aquellos a los que podemos calificar como tales, sin caer en la mera cortesía— se siente obligado a defender el honor y los derechos de Mickiewicz, Shakespeare, etc., porque se considera simplemente su colega. En este sentido, la teoría de Wagner acerca de "el teatro como

arte total" hace imperar *la paix des braves* en el campo literario.

Esta teoría justifica la explotación de los elementos plásticos de escenografía en la representación y le adjudica sus resultados. Lo mismo sucede con la música, ya sea original o de montaje. A esto se añade la aparición accidental de uno o más actores muy conocidos, y de la suma de estos elementos, aunque se hayan coordinado casualmente, surge una representación que satisface las ambiciones del director. Se le entroniza por encima de todas las demás artes que se han utilizado aunque en realidad se alimente de todas ellas sin comprometerse en el trabajo creativo que los demás hacen por él, si alguien puede ser considerado creativo en estas circunstancias.

Así, el número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí.

¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto.

¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron. Si colocamos a algunas personas en una escena con un escenario que ellas mismas hayan construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la Commedia dell'Arte, la representación será igualmente buena, aun si las palabras no se articulan y sólo se musitan.

Pero, ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro.

¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así

nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que "sucede entre el espectador y el actor". Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias. No es una mera coincidencia el hecho de que nuestro Laboratorio Teatral se haya desarrollado empezando a ser un teatro rico en recursos en el que las artes plásticas, la iluminación y la música se explotaban constantemente, para convertirse en el teatro ascético de los años últimos: un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz. Esto no significa que no tomamos en cuenta la literatura, sino que no encontramos en ella la parte creativa del teatro, aunque las grandes obras puedan, sin duda, tener un efecto estimulante en su génesis. Puesto que nuestro teatro consta sólo de actores y de público, exigimos algo especial de ambos. Aunque no podemos educar al auditorio —no sistemáticamente al menos— podemos educar al actor.

¿Cómo se educa entonces al actor en su teatro y cuál es su función en la representación?

El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual. Si es explotado por dinero y para ganar el favor del público, entonces el arte de actuar linda con la prostitución. Durante muchos siglos el teatro ha sido asociado con la prostitución en un sentido de la palabra o en otro. Las palabras "actriz" y "cortesana" fueron sinónimos alguna vez. Ahora están separadas por una línea mucho más clara, no porque haya ocurrido ningún

cambio en el mundo del actor sino porque la sociedad ha cambiado; actualmente es la diferencia entre la mujer respetable y la cortesana la que se ha borrado.

Lo que más llama la atención cuando se contempla el trabajo de un actor tal y como se practica en estos días es su vileza: el regateo sobre un cuerpo que es explotado por sus protectores —productor, director— y que en cambio crea a su vez una atmósfera de intriga y rebelión.

De la misma manera en que sólo un gran pecador puede ser santo de acuerdo con los teólogos (no olvidemos la Revelación: "puesto que eres tibio, por tanto no eres ni frío ni caliente, te arrojaré de mi boca"), la vileza del actor puede convertirse en una especie de santidad. La historia del teatro contiene numerosos ejemplos de esto.

No hay que malinterpretarme: hablo de "santidad" en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad. Para que ese tipo de actuación no se quede en lo pasajero y en lo fortuito, como fenómeno que no pueda definirse ni en el tiempo ni en el espacio, si queremos que un grupo teatral tenga como pan cotidiano ese tipo de trabajo, entonces debemos seguir un método especial de investigación y entrenamiento.

¿Qué significa, en la práctica, trabajar con el actor "santificado"?

Existe un mito que pretende que un actor que posea una experiencia considerable puede construir lo que podemos

llamar su propio "arsenal": una acción de métodos, artificios y trampas. De este arsenal puede obtener cierto número de combinaciones para cada papel y lograr la expresividad necesaria para fascinar a su público. Este "arsenal" o almacén puede no ser más que una colección de clisés, y en ese caso su método lo coloca en la categoría del "actor cortesano".

La diferencia entre "el actor cortesano" y el "actor santificado" es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del "actor santificado" es una *técnica inductiva* (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del "actor cortesano" es una *técnica deductiva* (es decir, una acumulación de habilidades).

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.

Si por ejemplo tomamos en consideración el problema del sonido, advertimos que la plasticidad del aparato vocal y respiratorio del actor debe estar infinitamente más desarrollada que la del hombre común de la calle. Es más, este aparato debe poder producir reflejos de sonido instan-

táneos sin que el pensamiento intervenga en absoluto, porque se perdería toda espontaneidad.

El actor ha de descifrar todos los problemas de su cuerpo que le sean accesibles. Tiene que dirigir el aire a esas partes del cuerpo donde el sonido surge y se amplifica por una especie de resonador. El actor común y corriente sólo conoce el resonador de la cabeza; es decir, usa su cabeza como resonador para amplificar su voz haciendo que ésta suene más "noble", más agradable al público. Por casualidad, puede a veces hacer uso del resonador del pecho. Pero el actor que investiga muy de cerca las posibilidades de su propio organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado. Puede explotar no sólo la cabeza y el pecho, sino también la parte anterior de la cabeza, la nariz, los dientes, la laringe, el vientre, la espina, así como un resonador total que en realidad comprende el cuerpo entero, y muchos otros, algunos de los cuales son todavía desconocidos para nosotros. Descubre que no basta usar la respiración abdominal en el escenario; las fases variadas de sus acciones físicas exigen distintos tipos de respiración si quiere evitar dificultades y no encontrar resistencia en su cuerpo. Descubre que la dicción que aprendió en la escuela de drama provoca muy a menudo que la laringe se cierre. Debe adquirir la habilidad de abrir la laringe conscientemente y de asegurarse desde el exterior de que ésta esté cerrada o abierta. Si no resuelve esos problemas perderá la atención por las dificultades que a menudo encuentra en el proceso de autopenetración y fallará necesariamente. Si el actor está consciente de su cuerpo no puede penetrar en y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir. Por lo que respecta a su voz y a su respiración no basta con que el actor aprenda a usar algunos resonadores, a abrir su laringe o a seleccionar un cierto tipo de aspiración, ha de aprender a realizar todo esto inconscientemente en las fases culminantes de su actuación; para ello necesita

una nueva serie de ejercicios; cuando está trabajando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos (resonadores, etc.), sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha (por ejemplo, resistencia en la voz).

Esto no es un mero bizantinismo; es la diferencia la que decide el grado de éxito. Significa que el actor nunca poseerá una técnica permanentemente "cerrada", porque a cada paso de su autoescrutinio, a cada desafío, a cada *exceso,* a cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto. Debe aprender a vencerlas también con la ayuda de ciertos ejercicios básicos. En ellos se incluye todo: el movimiento, la plasticidad del cuerpo, la gesticulación, la construcción de máscaras mediante la musculatura facial y, de hecho, cada aspecto del cuerpo del actor será estudiado.

Pero el factor decisivo en este proceso es la técnica que el actor tenga de la penetración psíquica. Debe aprender a utilizar su papel como si fuera un bisturí de cirujano, para disecarse. No es una cuestión de retratarse bajo ciertas circunstancias dadas, o de "vivir" una parte; tampoco presupone ese tipo de actuación, de distanciamiento que el teatro épico ha preconizado y que se basa en un cálculo frío. Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana —el meollo más íntimo de nuestra personalidad—, a fin de sacrificarlo, de exponerlo.

Se cae en un exceso no sólo para el actor sino también para el auditorio. El espectador entiende, consciente e inconscientemente, que tal acto es una invitación que se le dirige para hacer lo mismo, con lo que a menudo se engendra la oposición o la indignación, porque en nuestros esfuerzos diarios tratamos de ocultar nuestra verdad íntima, no sólo ante los ojos del mundo sino ante nosotros mismos. Tratamos de huir de nuestra verdad en tanto que aquí

se nos invita a detenernos y a dirigir una mirada más profunda. Surge el miedo de ser transformados en columnas de sal si miramos hacia atrás, como la esposa de Lot.

La realización de este acto al que nos estamos refiriendo —autopenetración, exposición— exige una movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor que está en un estado de disponibilidad ociosa, de disposición pasiva, con lo que se logra un alto grado de actuación activa.

Es necesario acudir a un lenguaje metafórico para decidir que el factor decisivo en este proceso es la humildad, una predisposición espiritual: no *hacer* algo, sino *refrenarse* de hacer algo; de otra manera el exceso se volvería imprudencia en lugar de sacrificio: el actor debe actuar en estado de trance.

Trance, tal y como lo entiendo, es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad.

Si intentara expresar lo anterior con una sola frase diría que en última instancia se trata de una entrega total. Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, *exceso,* la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. Este acto culmina en un clímax: produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos del entrenamiento del actor debe convertirse en un ejercicio para lograr habilidad. Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso indescriptible e inasible de la autoentrega.

Puede parecer raro y traer a la mente cierta forma de "charlatanería". Si queremos apegarnos a fórmulas científicas, podremos decir que es un uso particular de la sugestión, que conduce a una realización *ideoplástica.* Personalmente debo admitir que no nos importa utilizar estas fórmulas de "charlatanería". Cualquier cosa que tenga un

sentido poco usual o mágico estimula la imaginación tanto del actor como del productor. Creo que debe desarrollarse una anatomía especial del actor; por ejemplo, encontrar los diversos centros de concentración del cuerpo para lograr diferentes formas de actuación, buscando aquellas áreas corporales que en el actor sirven a menudo de fuentes de energía. La región lumbar, el abdomen y el área que rodea al plexo solar funcionan constantemente como fuente de energía.

En este proceso es esencial la elaboración de una guía que frene a la forma, es decir, crear la artificialidad. El actor que logra un acto de autopenetración va por un camino que se determina a través de reflejos variados de sonido y de gestos que funcionan como una especie de invitación para el espectador. Pero estos signos deben articularse. La sensibilidad está conectada siempre con ciertas contradicciones y discrepancias. La autopenetración indisciplinada no es liberación, es una especie de caos biológico.

¿Cómo logra usted combinar la espontaneidad con la disciplina formal?

La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas —sonidos y gestos— que evocan asociaciones en la psique del auditorio. Nos recuerdan el trabajo de un escultor en un bloque de concreto: el uso consciente del martillo y el cincel. Consiste, por ejemplo, en el análisis de un reflejo de la mano durante un proceso psíquico y su desarrollo sucesivo en el hombro, el codo, la muñeca y los dedos, de tal manera que pueda decidirse cómo expresar cada fase de este proceso mediante un signo, un ideograma, que nos entregue de inmediato las motivaciones escondidas del actor o polemice contra ellas.

Esta elaboración de artificialidad —o la forma de ese freno conductor— se apoya usualmente en una búsqueda consciente dentro de nuestro organismo de formas cuyo

sentido sentimos a pesar de que su realidad todavía se nos escape. Uno asume que esas formas existen ya, completas, dentro de nuestro organismo. Aquí tocamos un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que está escondido en la forma que ya existe dentro del bloque de pintura, revelándola, no construyéndola.

Esta búsqueda de la artificialidad requiere a su vez una serie de ejercicios adicionales, que constituyen un conjunto en miniatura para cada parte del cuerpo. De cualquier manera el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros —en el exceso, en la exposición, en la autopenetración—, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad.

¿Qué es lo que espera usted del espectador en ese tipo de teatro?

Nuestros postulados no son nuevos, le exigimos a la gente la misma atención que cualquier obra de arte exige, ya sea la pintura, la escultura, la música, la poesía, la literatura; no nos interesa el hombre que va al teatro para satisfacer una necesidad social y tener un contacto con la cultura; en otras palabras, para tener algo que decir a sus amigos y ser capaz de hablar sobre tal o cual obra y decir que era interesante. No estamos allí para satisfacer sus "necesidades culturales". Eso sería un fraude.

No nos interesa el hombre que va al teatro para relajarse después de un día difícil de trabajo. Todos tienen derecho a relajarse y hay muchas formas de entretenimiento para este propósito, desde cierto tipo de películas hasta el music-hall y así al infinito.

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesi-

dades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel que sabe exactamente qué es lo bueno y qué es lo malo y que nunca cae en la duda. No hablaron para él El Greco, Norwid, Thomas Mann y Dostoievski; hablaron para aquel que sufre un proceso interminable de desarrollo, para aquel cuyo desasosiego no es general sino que va dirigido a una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital.

¿Esto presupone que se trata de un teatro para una élite?

Sí, pero para una élite que no está determinada por el ambiente social o por la situación financiera del espectador, ni siquiera por su educación. Un trabajador que no ha tenido ni siquiera educación secundaria puede pasar por este proceso creativo de autobúsqueda, mientras que un profesor universitario puede estar muerto, formado permanentemente, moldeado dentro de la terrible rigidez de un cadáver. Debemos aclararlo desde el principio: no nos interesa cualquier tipo de auditorio, sino un auditorio especial.

No podemos decidir si el teatro todavía es necesario actualmente, puesto que el cine y la televisión se han apoderado de todas las atracciones sociales, todas las diversiones, todos los efectos de color y de forma. Todos repetimos la misma cuestión retórica: ¿es necesario el teatro?, pero preguntamos sólo a fin de ser capaces de respondernos: sí lo es, porque es un arte que ha sido siempre joven y siempre necesario. La venta de las representaciones se organiza a gran escala, sin embargo nadie organiza los auditorios del cine y la televisión de la misma manera. Si todos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST QUITO FUNDADA EN 1920

los teatros se cerraran en un solo día gran cantidad de gente no se enteraría sino varias semanas después; pero si trataran de eliminar los cines y la televisión, toda la población estaría aullando al día siguiente. Mucha gente de teatro es consciente de este problema pero se ha buscado la solución errónea: si el cine domina al teatro desde el punto de vista técnico, ¿por qué no convertir el teatro en algo más técnico? Inventan nuevos escenarios, realizan representaciones con cambios repentinos de escenografía, con decoraciones e iluminaciones complicadas, etc., pero nunca logran la habilidad técnica del cine y la televisión. El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre. Si no puede ser tan atractivo como la televisión, dejemos que sea ascético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior. De esta manera nos quedamos con un actor "santo" en un teatro pobre.

Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo. Debido a esto cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos (que el público es incapaz de reproducir) se vuelve algo grande, algo extraordinario, algo cercano al éxtasis. Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras.

Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que esté al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor. De aquí se infiere la necesidad de un teatro de cámara.

¿Cómo puede este tipo de teatro expresar el desasosiego que varía según los individuos?

A fin de que el espectador pueda ser estimulado para lograr un autoanálisis cuando se enfrenta con el actor, tiene que haber algún terreno común que ya exista en ambos,

algo que se pueda descartar con un gesto o pueda venerarse en conjunto. Por tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa cómo lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido trasmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente.

Pienso en esas cosas que son tan elementales y que están tan íntimamente asociadas con nosotros que sería difícil someterlas a un análisis racional. Por ejemplo los mitos religiosos: el mito de Cristo y de María; los mitos biológicos: el nacimiento y la muerte, el simbolismo amoroso o, en un sentido mucho más amplio, Eros y Tánatos; los mitos nacionales que sería muy difícil traducir a fórmulas, aunque su presencia pueda sentirse en nuestra sangre cuando leemos la parte tercera de la obra de Mickiewicz, *Los antepasados de Eva,* el *Kordian* de Slowacki, o el Avemaría.

No se trata de la búsqueda especulativa de ciertos elementos que puedan reunirse en una representación. Si empezamos a trabajar en una representación teatral o en un papel violando la parte más íntima de nuestro ser, buscando aquellas cosas que pueden herirnos más profundamente, pero que al mismo tiempo nos producen el sentimiento total de verdad purificadora, que como última consecuencia trae la paz, entonces caeremos inevitablemente en las *representaciones colectivas.* Es necesario estar familiarizado con este concepto a fin de no errar el camino real una vez que se ha encontrado. Sin embargo, no es posible imponerlo de antemano.

¿Cómo funciona esto en una representación teatral? No trato de dar ejemplos aquí, pienso que se explica lo suficiente cuando se describen *Akropolis,* el *Doctor Fausto* y otras representaciones. Sólo deseo llamar la atención sobre una característica especial de estas sesiones teatrales que

combinan la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el ataque a lo sagrado (*representaciones colectivas*), la profanación y el culto.

Se debe partir del trampolín que representa el texto y que ya está cargado en demasía de un número de asociaciones generales. Necesitamos un texto clásico al que podamos devolverle, mediante una especie de profanación, su verdad, o un texto moderno que aunque banal y estereotipado en su contenido pueda tener raíces profundas en la psique de la sociedad.

¿No es el actor "santificado" un sueño? El camino a la santidad no está abierto para todos. Sólo algunos elegidos pueden seguirlo.

Como ya dije antes, no se debe tomar la palabra "santo" en el sentido religioso. Es más bien una metáfora que define a la persona que con su arte puede ascender la escala y realizar un acto de autosacrificio. Por supuesto que tiene usted razón: es una tarea infinitamente difícil el unificar una compañía de actores "santos". Es mucho más fácil encontrar un espectador "santo" —según lo que yo entiendo por esa palabra—, porque sólo viene al teatro por un breve momento a fin de esclarecer una cuenta consigo mismo, y de esta manera no necesita imponerse la terrible rutina del trabajo cotidiano.

¿Es por ello la santidad un postulado irreal? Yo pienso que es un postulado tan bien fundamentado como el movimiento de la velocidad de la luz. Quiero decir con esto que aunque no se logre en su totalidad podemos tratar consciente y sistemáticamente de caminar en esa dirección, hasta conseguir resultados prácticos.

La actuación es un arte particularmente ingrato, se muere con el actor. Nada lo sobrevive sino las reseñas periodísticas que generalmente no le hacen ninguna justicia, ya sea buena o mala; por tanto la única fuente de satisfac-

ción que se obtiene es la reacción del auditorio. En el teatro pobre no significa flores ni aplausos interminables, sino un silencio especial en el que existe tanta fascinación y al mismo tiempo tanta indignación y hasta repugnancia, que el espectador no dirige a sí mismo sino al teatro: es difícil encontrar un nivel psíquico que le permita a uno soportar tal presión.

Estoy seguro de que todo actor que pertenezca a un teatro como éste sueña a veces también con ovaciones espectaculares; oír su nombre proclamado, ser cubierto de flores u otros símbolos de apreciación como es de costumbre en el teatro comercial. El trabajo del actor es también ingrato porque exige una supervisión incesante. No es como ser creativo en una oficina, sentado frente a una mesa; se está por el contrario bajo el ojo del productor, que aun en un teatro que se apoya en el arte del actor tiene exigencias continuas, mayores que en el teatro normal, y que lo obligan a hacer esfuerzos cada vez más terribles y profundamente penosos.

Esto sería insostenible si el director careciese de una autoridad moral, si sus postulados no fuesen evidentes y si no existiera un elemento de confianza mutua más allá de las barreras de la conciencia. Pero aun en este caso sigue siendo un tirano y el actor debe lanzar contra él ciertas reacciones mecánicas inconscientes, como las de un alumno contra su maestro, como las de un paciente contra su médico o las de un soldado contra sus superiores.

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida. Sin embargo, ¿quién no acaricia, en secreto, el deseo de obtener un éxito repentino? Esto puede causar también relaciones negativas y oposición, aunque no estén claramente formuladas. El trabajo en una compañía de ese tipo nunca será estable. Siempre será un enorme desa-

fío y, además, despierta reacciones potentes de aversión que a menudo amenazan la existencia misma del teatro. ¿Quién no busca la estabilidad y la seguridad en una forma o en otra? ¿Quién no desea vivir mañana como se vive hoy? Aunque conscientemente se acepte cierto *status,* inconscientemente se busca siempre ese refugio inalcanzable que reconcilia el agua con el fuego y la "santidad" con la vida del "cortesano".

La atracción de esta situación paradójica es suficientemente fuerte como para eliminar todas las intrigas, disminuir las quejas sobre los papeles que forman parte de la vida cotidiana de nuestros teatros. La gente siempre será gente y las quejas reprimidas no pueden evitarse.

Es bueno mencionar, sin embargo, que la satisfacción que tal trabajo ofrece es muy grande. El actor que en este proceso especial de disciplina, autosacrificio, autopenetración y moldeo no tiene miedo de ir más allá de los límites normalmente aceptables, obtiene una especie de armonía interior y una paz mental. Se convierte en una persona mucho más sana de mente y de cuerpo y su forma de vida es más normal que la de cualquier actor de *teatro rico.*

Este proceso de análisis es una especie de desintegración de las estructuras psíquicas. ¿No está el actor en peligro de trascender el límite de su higiene mental?

No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. Es sólo el trabajo que se hace a medias, superficialmente, el que se convierte en una cosa penosa psíquicamente y el que descuadra el equilibrio. Si sólo nos comprometemos superficialmente en este proceso de análisis y exposición —y esto puede producir efectos estéticos muy amplios—, es decir, si retenemos nuestra máscara cotidiana de mentiras, entonces somos testigos de un conflicto entre esa máscara y nosotros mismos. Pero si este proceso se

sigue hasta sus límites más extremos, podremos en absoluta conciencia arrancarnos la máscara cotidiana, sabiendo desde ahora qué propósito tiene y qué esconde debajo de ella. Es una confirmación no de lo negativo en nosotros sino de lo positivo, no de lo que es más pobre sino de lo más rico. Nos conduce a una liberación de complejos de la misma manera que la terapia psicoanalítica.

Lo mismo se aplica al espectador. El miembro de un auditorio que acepta la invitación del actor sigue hasta cierta medida su ejemplo activándose de la misma manera, dejando el teatro en un estado de mayor armonía interior. Pero aquel que lucha por conservar su máscara de mentiras intactas a toda costa abandona la representación aún más confuso. Estoy convencido de que en lo general, aun en el último caso, la representación significa una forma de psicoterapia social, mientras que para el actor sólo lo es si se ha entregado completamente a su tarea.

Hay ciertos peligros. Es mucho menos comprometedor ser el señor Pérez toda la vida que ser Van Gogh. Pero como somos completamente conscientes de nuestra responsabilidad social, desearíamos que hubiese más Van Goghs que Pérez, aunque la vida sea mucho más simple para el último. Van Gogh es un ejemplo de un proceso incompleto de integración, su caída es la expresión de un desarrollo que nunca se logró. Si nos detenemos en algunas personalidades, como por ejemplo Thomas Mann, encontramos a final de cuentas una cierta forma de armonía.

Me parece que el productor tiene una gran responsabilidad en este proceso autoanalítico del actor, ¿cómo se manfiesta su interdependencia y cuáles pueden ser las consecuencias de una acción equivocada de su parte?

Es una cuestión vitalmente importante. Y a la luz de lo que acabo de decir esto puede sonar bastante extraño.

La representación plantea una especie de conflicto psíquico con el espectador. Es un desafío y un exceso pero sólo puede tener algún efecto si se basa en el interés humano y más aún en un sentimiento de simpatía, en un sentimiento de aceptación. De la misma manera el director puede ayudar al actor en este complejo y agonizante proceso sólo si está tan calurosa y emocionalmente abierto al actor como el actor está en relación con él. No creo en la posibilidad de conseguir efectos mediante el cálculo frío. Una especie de calor hacia nuestros congéneres es esencial: llegar a entender las contradicciones en el hombre y el hecho de que es una criatura que sufre y no debe ser despreciada.

Este elemento de cálida apertura puede ser tangible técnicamente. Sólo ella, si es recíproca, puede permitirle al actor llevar a cabo los más extraordinarios esfuerzos sin tener miedo de que se burlen de él o lo humillen. El tipo de trabajo que crea esta confianza hace innecesarias las palabras durante los ensayos. Cuando se trabaja, la emisión de un sonido cualquiera y hasta el silencio son suficientes para que la gente entienda. Lo que logre el actor se engendra en la labor conjunta, pero a fin de cuentas el resultado le pertenece más que los resultados que obtienen los actores en los ensayos del teatro "normal".

Creo que estamos tratando aquí con un "arte" del oficio que es imposible de reducir a una fórmula y que no puede aprenderse simplemente. De la misma manera en que un médico cualquiera no puede ser necesariamente un buen psiquiatra, no todos los productores logran tener éxito en esta forma de teatro. El principio que debe aplicarse como pauta y como advertencia es el siguiente: *"primun non nocere"* ("primero que nada no causar daño"). Para expresar esto con un lenguaje técnico diría que es mejor sugerir mediante el sonido y el gesto que "actuar" enfrente del actor o proporcionarle explicaciones intelectuales; es mejor expresarse mediante un silencio o una

guiñada de ojos que por instrucciones, y observar las etapas en que se produce la ruptura psicológica y el colapso del actor de tal modo que se pueda ayudarle. Se debe ser estricto, pero como un padre o un hermano mayor. El segundo principio es común a todas las profesiones: lo que se exige de los colegas demanda un esfuerzo doble en uno.

Esto implica que para trabajar con el actor "santificado"
debe existir un productor que sea doblemente
"santo": es decir, un "supersanto",
que con su conocimiento y su intuición rompa
los límites de la historia del teatro;
un "supersanto" bien familiarizado con los últimos
resultados de ciencias como la psicología,
la antropología, la interpretación del mito
y la historia de la religión.

Todo lo que acabo de decir acerca de la miseria del actor se aplica también al productor. Para desarrollar la metáfora del "actor cortesano", el equivalente para los directores podría ser la de "el productor mantenido". Y así como es imposible borrar totalmente las huellas del "cortesano" en el actor "santificado" no es posible borrar completamente al "mantenido" en el director "santificado".

El trabajo del productor exige un *savoir-faire* táctico de cierto tipo, especialmente en el arte de guiar a la gente. Si se habla en general, este tipo de poder desmoraliza. Lleva implícita la necesidad de aprender a manejar a la gente. Exige un don para la diplomacia, un talento frío e inhumano para dirigir las intrigas; estas características persiguen al director como su sombra, aun en el teatro pobre; lo que podría llamarse el componente masoquista en el actor es la variante negativa de lo creativo en el director, en su forma de componente sádico. Aquí, como en otras partes, lo oscuro es inseparable de la luz.

Cuando tomo partido contra la mediocridad, contra la

falta de entusiasmo que todo lo da por descontado, es simplemente porque debemos crear cosas que estén firmemente orientadas ya sea hacia la luz o hacia la oscuridad. Hay que recordar, sin embargo, que alrededor de lo luminoso dentro de nosotros existe una mancha de oscuridad que podemos penetrar pero no aniquilar.

De acuerdo con lo que ha venido usted diciendo, "la santidad" en el teatro puede lograrse mediante una disciplina particular de tipo psíquico y mediante distintos ejercicios físicos. En las escuelas de teatro, tanto en los teatros experimentales como en los tradicionales, no existe ninguna tendencia, ningún intento consistente de trabajar o de elaborar algo similar. ¿Cómo podemos seguir preparando y entrenando a los actores y directores "santos"? ¿En qué medida es posible crear teatros "monásticos" opuestos a los teatros "parroquiales" de hoy en día?

No pienso que la crisis del teatro pueda separarse de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea. Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de crear un *sacrum* secular en el teatro. La cuestión puede plantearse de esta manera: ¿el ritmo actual de la civilización puede convertir en realidad este postulado a escala colectiva? No tengo respuesta para esto; uno debe contribuir a su realización, porque crea una conciencia secular que sustituye a la religiosa, parece ser una necesidad psicosocial para la sociedad. La transición debe efectuarse pero eso no significa necesariamente que pueda hacerse. Creo que en un sentido es una regla ética, como aseverar que un hombre no debe comportarse como un lobo hacia sus

congéneres. Pero todos sabemos bien que estas reglas no siempre se han aplicado.

En cualquier caso, estoy seguro de que esta renovación no vendrá del teatro dominante. Al mismo tiempo existen y han existido algunas personas en el teatro oficial que deben considerarse como "santos seculares": Stanislavski, por ejemplo. Él sostuvo que las diversas etapas sucesivas de desarrollo y renovación en el teatro se han originado entre los *amateurs* y no dentro de los círculos profesionales endurecidos y desmoralizados. La confirmación de este postulado es la experiencia de Vajtangov. O para tomar un ejemplo de cualquier otra cultura, el No japonés, que debido a la habilidad técnica que exige podría describirse casi como una "superprofesión", aunque en su estructura misma sea un teatro semi*amateur*. Pero ¿de dónde puede venir esta renovación? De la gente que está insatisfecha con las condiciones del teatro normal y que se ha planteado la tarea de crear teatros pobres con pocos actores, "conjuntos de cámara" que pueden transformarse en institutos para la educación de los actores; puede venir también de los *amateurs* que trabajan en los linderos del teatro profesional y que logran un nivel técnico superior al que exige el teatro existente: en suma, unos cuantos locos que no tienen nada que perder y que no tienen miedo de trabajar con ahinco.

Me parece esencial que se haga un esfuerzo para organizar escuelas secundarias de teatro. El actor empieza a aprender su profesión demasiado tarde, cuando ya está formado psíquicamente y, peor aún, cuando está moldeado moralmente y por lo que empieza a sufrir de inmediato de sus tendencias *arribistas*, característica común a un gran número de alumnos de las escuelas teatrales.

La edad es tan importante en la educación del actor como lo es en un pianista o en un danzarín: es decir, no se debe tener más de 14 años cuando se empiece. Si fuera posible sugeriría que se empezara a una edad más temprana,

con un curso de cuatro años de tipo técnico concentrado en ejercicios prácticos. Al mismo tiempo, el alumno debiera recibir una educación humanística adecuada, que no tuviera como objetivo inmediato impartirle al estudiante un conocimiento amplio de literatura, de la historia del teatro, etc., sino despertarle su sensibilidad y permitirle penetrar en los fenómenos más estimulantes de la cultura mundial.

La educación secundaria del actor debe completarse luego por un entrenamiento de cuatro años como actor aprendiz en una compañía de laboratorio, y durante ese tiempo no sólo debe adquirir una gran cantidad de experiencia en actuación, sino continuar además sus estudios en los campos de la literatura, la pintura, la filosofía, etc., en el nivel necesario a su profesión y no a fin de poder brillar en una sociedad esnob. Cuando complete los cuatro años de trabajo práctico en un laboratorio teatral, el actor estudiante debe recibir un tipo de diploma. Así, después de 8 años de trabajo, el actor puede estar comparativamente mejor equipado para realizar lo que viene después. Puede no escapar a los peligros que amenazan a cualquier actor, pero sus capacidades serán mayores y su carácter estará más firmemente moldeado. La solución ideal sería establecer institutos de investigación, que estarán sujetos a la pobreza y a una rigurosa autoridad. El costo de mantenimiento de un instituto semejante sería la mitad de lo que el Estado gasta para ayudar a los teatros provinciales. Su equipo pudiera componerse de un pequeño grupo de expertos especializados en problemas asociados con el teatro: un psicoanalista y un antropólogo social. Debería existir una compañía de actores de un teatro laboratorio normal y un grupo de pedagogos de la escuela secundaria de teatro; además una pequeña casa editora que pudiera imprimir los resultados metódicos prácticos que luego serían intercambiados con otros centros similares y enviados a las personas interesadas que hacen investigación en campos afi-

nes. Es absolutamente esencial que la investigación de este tipo sea supervisada por uno o más críticos teatrales que desde afuera, actuando como el abogado del diablo, analicen las fallas del teatro y detecten los elementos alarmantes en las representaciones terminadas, fundamentando sus juicios en principios estéticos idénticos a los del teatro mismo. Como usted sabe, Ludwik Flaszen ha tomado este papel en nuestro teatro.

¿Cómo puede un teatro de este tipo reflejar nuestro tiempo? Estoy pensando en el contenido y en el análisis de los problemas actuales.

Responderé de acuerdo con la experiencia de nuestro teatro. Aunque hayamos utilizado a menudo textos clásicos, el nuestro es un teatro contemporáneo en el sentido en que confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esta manera nos muestra cómo somos "ahora" en perspectiva con nuestro "ayer", y este "ayer" con nuestro "ahora". Aunque este teatro utilice un lenguaje elemental de signos y sonidos —comprensibles más allá del valor semántico de la palabra, hasta para una persona que no entiende el lenguaje en el que la obra se representa—, ese teatro debe ser nacional porque está basado en la introspección y en general en nuestro superego social que ha sido moldeado dentro de un clima particular y nacional, convirtiéndose así en su parte integrante.

Si deseamos enfrentarnos profundamente a la lógica de nuestra mente y de nuestra conducta y alcanzar sus más íntimos recovecos, su motor secreto, entonces el sistema completo de signos construidos dentro de la representación debe apelar a nuestra experiencia, a la realidad que nos ha sorprendido y que nos ha moldeado, a este lenguaje de gestos, de murmullos, de sonidos y de entonaciones recogi-

dos en la calle, en el trabajo, en los cafés, en suma, a toda esa conducta humana que nos ha marcado.

Estamos hablando de la profanación. ¿Qué significa si no una especie de brutalidad basada en la violenta confrontación de nuestras declaraciones y nuestras acciones cotidianas, entre la experiencia de los antepasados que viven dentro de nosotros y la búsqueda de una forma confortable de vida, o nuestra concepción de la lucha por la supervivencia frente a nuestros complejos individuales y los de la sociedad como un todo?

Se implica el hecho de que toda representación clásica es como mirarse en un espejo, enfrentarnos a nuestras ideas y tradiciones y no meramente la descripción de lo que los hombres de épocas pasadas han pensado o sentido.

Toda representación construida sobre un tema contemporáneo es un encuentro de los rasgos superficiales de nuestro tiempo y sus raíces profundas y sus motivos ocultos. La representación es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro *ego* histórico; es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador.

EL TEATRO ES UN ENCUENTRO*

NAIN KATTAN Y JERZY GROTOWSKI

En alguna ocasión usted ha asegurado que el teatro puede existir sin vestuario, escenografía o efectos de iluminación y aun sin un texto. Añadía usted que "la historia del teatro muestra que el texto fue el último elemento incorporado". Existe sólo, en su opinión, un elemento del cual el teatro no puede prescindir, el actor. Con todo, a partir de la Commedia dell'Arte ha habido dramaturgos. ¿Puede el director de nuestro tiempo prescindir de la tradición teatral de varias centurias? ¿Qué lugar le otorga usted al texto en tanto que director?

Allí no está el problema. Lo medular es el encuentro. El texto es una realidad artística que existe en un sentido objetivo, ahora bien, si el texto es lo suficientemente viejo y ha conservado toda su fuerza hasta ahora, en otras palabras, si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores. En el mismo sentido, un texto nuevo puede ser una especie de prisma que refleje nuestras

*En junio de 1967, durante la Feria Mundial de 1967 en Canadá, Jerzy Grotowski asistió a un simposio internacional de teatro que tuvo lugar en Montreal. Durante su estadía allí concedió la siguiente entrevista a Nain Kattan que la publicó en *Arts et Lettres, Le Devoir* (julio de 1967).

experiencias. El valor total del texto está presente una vez que ya se ha escrito; ésa es la literatura y podemos leer obras de teatro como parte de la "literatura". En Francia los dramas publicados en forma de libros llevan el nombre de *Teatro;* gran error, en mi opinión, porque no se trata de teatro sino de literatura dramática. Enfrentados a esa literatura podemos tomar cualquiera de estas dos posiciones: ilustrar el texto a través de la interpretación de los actores, *la mise en scène,* la escenografía, la situación de la obra, etc., y en ese caso el resultado no es teatro y el único elemento vivo de la representación es la literatura; o podemos ignorar virtualmente el texto tratándolo solamente como un pretexto para hacer interpolaciones y cambios, reduciéndolo a nada. Pienso que ambas soluciones son falsas porque en ambos casos no estamos cumpliendo con nuestro deber como artistas, sino que tratamos de plegarnos a ciertas reglas y al arte no le acomodan las reglas. Las obras maestras siempre trascienden las reglas, aunque, por supuesto, la prueba se realiza en la representación.

Tomen por ejemplo a Stanislavski. Su plan fue cumplir con la intención del dramaturgo, crear un teatro literario. Pero cuando hablamos del estilo de Chéjov, estamos aludiendo realmente al estilo de las producciones de las obras de Chéjov por Stanislavski; Chéjov mismo protestó cuando dijo: "He escrito *vaudevilles* y Stanislavski ha puesto dramas sentimentales en el escenario". Stanislavski fue un artista genuino y representó involuntariamente su propio Chéjov y no un Chéjov objetivo. Meyerhold propuso a su vez, con toda buena fe, un teatro autónomo frente a la literatura. Creo que el suyo es el único ejemplo en la historia del teatro de una representación profundamente enraizada en el espíritu de Gogol, en su *más hondo significado.* El *Inspector general* de Meyerhold fue una especie de *collage* de los textos de Gogol. Consecuentemente, la prueba se pasa no en nuestras ideas más elaboradas sino en la práctica.

¿Cuál es la tarea del teatro frente a la literatura?

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido.

El teatro es también un encuentro entre la gente creativa, soy yo, como director, quien se enfrenta al actor, y la autorrevelación del actor me permite una revelación de mí mismo. Los actores y yo nos enfrentamos al texto, no es posible expresar lo objetivo en el texto y, de hecho, sólo aquellos textos realmente malos nos dan una sola posibilidad de interpretación. Las obras maestras representan una especie de rompecabezas para nosotros. Tomemos Hamlet: sí, numerosísimos libros han sido dedicados a este personaje. Cada profesor nos dirá que ha descubierto un Hamlet objetivo. Nos sugieren Hamlets revolucionarios, Hamlets rebeldes o impotentes, o Hamlets alienados, etc., pero no existe un Hamlet objetivo. La obra es demasiado grande para eso; la fuerza de las grandes obras consiste realmente en su efecto catalítico: abren puertas para nosotros, ponen en marcha la maquinaria de nuestra autovigilancia. Mi encuentro con el texto se parece a mi encuentro con el actor y al suyo conmigo. Para ambos, para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras, trascender nuestra soledad. En el teatro, si usted quiere, el texto tiene la misma función que el mito tuvo para el poeta de los tiempos antiguos. El autor de *Prometeo* encontró en el mito de Prometeo tanto un acto de desafío como un sur-

gimiento, quizá, aun, la fuente de su propia creación. Pero su *Prometeo* fue el producto de su experiencia personal. Es lo que se puede decir acerca de eso, el resto no tiene importancia. Repito, se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de *collage*. Se puede, por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones. En ningún caso se trata de creación teatral sino de literatura. Brecht ha dado ejemplo de adaptaciones de otros autores y lo mismo hizo Shakespeare. En cuanto a mí, no deseo ni hacer una interpretación literaria ni un tratamiento literario porque ambos están más allá de mi competencia, porque mi campo es el de la creación teatral. Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en "la Palabra". Iré más lejos: el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente. Es a la vez un acto espiritual y biológico. Pero seamos completamente claros, no quiero decir que debamos hacerle el amor al público, eso nos convertiría en una especie de artículo de venta.

Sin embargo, para montar obras de teatro es necesario escoger textos y autores. ¿Cuál es su procedimiento? ¿Cómo escoge una obra en lugar de otra, o un dramaturgo en lugar de otro?

El encuentro surge de una fascinación. Implica una lucha y también algo profundamente similar que provoca una identidad entre aquellos que toman parte y el encuentro. Cada productor debe buscar encuentros que convengan a su propia naturaleza. Para mí esto quiere decir los grandes poetas románticos de Polonia, pero también significa Marlowe y Calderón. Mostraré con suficiente claridad que me interesan mucho los textos que pertenecen a una gran

tradición. Para mí son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea. Esas obras me fascinan porque nos dan la posibilidad de una confrontación sincera: una confrontación brusca y brutal entre las experiencias y creencias de la vida de generaciones previas, por una parte, y por la otra la de nuestras propias experiencias y de nuestros propios prejuicios.

¿Existe en su opinión una relación entre la obra dramática y la época en la que se produjo?

Sí, evidentemente existe una relación entre el contexto histórico de la obra escrita y la época y el texto mismo. Pero no es el contexto el que decide nuestra inclinación y nuestra voluntad de confrontarnos con esas obras. Es el contexto de mis experiencias actuales lo que decide mi elección. Tomemos un ejemplo: Homero, ¿por qué estudiamos ahora la *Iliada* y la *Odisea*? ¿Para estar familiarizados con la cultura y la vida social del pueblo de esa época? Quizá sí, pero ése es un trabajo para profesores. En la perspectiva del arte esas obras están siempre vivas. Los personajes de la *Odisea* son todavía actuales porque hay peregrinos todavía. Nosotros somos también peregrinos. Su peregrinaje es diferente al nuestro y es por ello por lo que arrojan una luz sobre nuestra propia condición.

No hay que hacer demasiadas especulaciones en el campo del arte. El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano. Y dentro de la larga procesión de madres que sufren no es el contexto histórico de Niobe lo que nos interesa. Por supuesto el pasado está presente en la medida en que podamos oír y entender su voz. La voz

de Niobe puede parecernos ahora un poco extraña, es indudable que suena diferente de la voz de la madre que llora sobre sus niños en Auschwitz y la diferencia determina el contexto histórico. Está escondido, y si tratamos de separarlo, de subrayarlo o acentuarlo, lo perdemos todo porque la experiencia artística es abierta y directa.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

AKROPOLIS: TRATAMIENTO DEL TEXTO*

LUDWIK FLASZEN

El drama de Wyspianski ha sido modificado en ciertas partes para ajustarlo a los propósitos del director. Las interpolaciones y cambios en el texto original no traicionan, sin embargo, el estilo del poeta. El balance del texto se altera en cierta forma por la repetición obsesiva y deliberada de algunas fases como "nuestras Acrópolis" o "el cementerio de las tribus". Esta libertad se justifica porque dichas frases son los motivos en torno a los cuales la obra se plantea. El prólogo es un extracto de una de las cartas de Wyspianski en relación con la "Acrópolis" como el símbolo de la cima más alta a la que puede llegar cualquier civilización específica.

De todas las obras que Grotowski ha dirigido, *Akropolis* es la menos fiel a su original literario. El estilo poético es la única cosa que pertenece al autor. La obra ha sido transformada según las condiciones del escenario, totalmente diferentes de las que planeó el poeta. Es una especie de contrapunto que se enriquece con asociaciones de ideas que ponen de relieve como resultado secundario de la

* Este texto del crítico literario del Laboratorio Teatral ha sido publicado en *Pamietnik Teatralny* (Varsovia, 3, 1964), en *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editori, Padua, 1965) y en la *Tulane Drama Review* (Nueva Orleáns, t. 27, 1965).

Akropolis fue producida por Jerzy Grotowski; su colaborador principal en esta producción fue el conocido escenógrafo polaco Josef Szajna, que también diseñó los trajes y la utilería. La arquitectura escénica fue de Jerzy Gurawski. Principales personajes: Jacob, el arpista, director de la tribu que muere: Zygmunt Molik; Rebecca Casandra: Rena Mirecka; Isaac: Antonio Jaholkowski; Angel Paris: Zbigniew Cynkutis, o Mieczislaw Janowski; Esaú: Ryszard Cieslak.

empresa un concepto específico de la técnica: la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena. El trasplante tuvo que hacerse con tal habilidad que las palabras pudiesen surgir espontáneamente de las circunstancias que el teatro les impone.

La acción de la obra se desarrolla en la catedral de Cracovia. En la noche de la Resurrección, las estatuas y los personajes de las tapicerías reviven escenas del Antiguo Testamento y de la Antigüedad, raíces esenciales de la tradición europea.

El autor concibe su obra como una vista panorámica de la cultura mediterránea cuyas corrientes principales se representan en esta Acrópolis polaca. En esta idea del "Cementerio de las tribus", para citar a Wyspianski, el concepto del director y el del poeta coinciden, ambos desean representar la suma total de una civilización y probar sus valores en la piedra de toque de la experiencia contemporánea. Para Grotowski la palabra contemporáneo indica la segunda parte del siglo XX. Por tanto su experiencia es infinitamente mucho más cruel que la de Wyspianski y los valores centenarios de la cultura europea están enfrentados a una prueba mucho más severa. Su punto de conversión ya no es el pacífico atrio de la vieja catedral donde el poeta soñaba y meditaba en soledad sobre la historia del mundo. Estos valores chocan ahora en la ruidosa confusión políglota de un mundo limítrofe, en el que nuestro siglo los ha proyectado, en un campo de exterminio. Los personajes vuelven a actuar los grandes momentos de nuestra historia cultural; pero no reviven a las figuras inmortalizadas en los monumentos del pasado, sino los humos y las emanaciones que provienen de Auschwitz.

Es realmente un "Cementerio de las tribus", pero no el mismo por el que vagabundeaba y soñaba el viejo poeta polaco; es realmente un cementerio completo, perfecto, paradójico, algo que transforma las más violentas figuras

poéticas en realidad. "Nuestra Acrópolis", ciega de esperanza, no verá la Resurrección del Cristo-Apolo, éste ha sido abandonado en los misteriosos linderos de la experiencia colectiva. El drama formula una cuestión: ¿qué le sucede a la naturaleza humana cuando se enfrenta a la violencia total? La lucha de Jacob con el Ángel y la labor inhumana de los asilados, el dueto de amor de Paris y de Helena y los gritos ominosos de los prisioneros, la Resurrección de Cristo y los hornos: una civilización de contraste y corrupción.

Atrapada en sus raíces, esta imagen de la raza humana produce el terror y la piedad. La tragicomedia de los valores corrompidos sustituye a la apoteosis luminosa con que concluye el drama histórico-filosófico del viejo poeta. El director ha mostrado que el sufrimiento es a la vez horrible y feo. La humanidad se ha reducido a sus reflejos animales más elementales. En lacrimosa intimidad el asesino y la víctima aparecen como gemelos.

Todos los puntos luminosos se opacan deliberadamente en la representación escénica. La última visión de esperanza se aplasta con ironía blasfema. La obra tal y como se representa puede ser interpretada como un llamado a la memoria ética del espectador, a su inconsciente moral. ¿Qué sería de él si se viera sometido a esa prueba suprema? ¿Se convertiría en una cáscara humana vacía? ¿Se volvería la víctima de esos mitos colectivos, creados para mutua consolación?

La representación: del hecho a la metáfora

La obra fue concebida como una paráfrasis poética de un campo de exterminio. La interpretación literaria y la metáfora están entreveradas como en una pesadilla diurna. Es regla del Laboratorio Teatral difundir la acción en todo el teatro y entre los espectadores. Sin embargo, éstos no deben tomar parte en la acción. Para *Akropolis* se decidió

que no hubiese contacto directo entre los actores y los espectadores: los actores representan a aquellos que han sido iniciados para vivir la última experiencia, son los muertos; los espectadores representan a los que están fuera del círculo de los iniciados, a los que permanecen en la corriente de la vida diaria, son los vivos. Esta separación, aunada a la proximidad de los espectadores, contribuye a la impresión de que los muertos han nacido de un sueño de los vivos. Los prisioneros habitan una pesadilla y parece que se acercan por todas partes a los espectadores dormidos. Surgen en diferentes lugares, simultánea y consecutivamente, creando un sentimiento de vértigo y de ubicuidad amenazante.

A mitad del cuarto está situada una enorme caja, hay desperdicios metálicos que se amontonan encima de ella: chimeneas de estufas de varias longitudes, de diversos tamaños, una tina, clavos, martillos, una carretilla. Todo es viejo, oxidado, y parece provenir de un almacén de desperdicios. Lo real en la utilería es el óxido y el metal. A partir de ellos progresa la acción, y los actores construirán una civilización absurda; una civilización de cámaras de gas que anuncian las chimeneas de las estufas que decorarán todo el cuarto a medida que los actores las cuelgan de cuerdas o las clavan al piso. De esta manera establece el paso del hecho a la metáfora.

Los trajes

Los trajes son bolsas llenas de agujeros que cubren cuerpos desnudos. Los agujeros forrados con tela que sugiere carne desgarrada; a través de los agujeros se ve directamente un cuerpo deshecho. Pesados zapatos de madera cubren los pies; las cabezas llevan gorros anónimos. Es una versión poética del uniforme del campo de concentración. Esta uniformidad despoja al hombre de su personalidad, borra los signos distintivos que indican el sexo, la edad y



1. **Acrópolis:** Diálogo entre dos monumentos (Rena Mirecka y Zbigniew Cynkutis). Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



2. **Acrópolis:** Esaú (Ryszard Cieslak) hace las alabanzas de la vida del cazador. Foto Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



3. **Acrópolis:** La lucha entre Jacobo y el Angel (Zbigniew Cynkutis y Zygmunt Molik). Foto: Teatr-Laboratorium.

4. **Acrópolis:** El descanso de los prisioneros. Foto: Teatr-Laboratorium.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



5. **Acrópolis**: La marcha al trabajo de los que construyen la Acrópolis de nuestro tiempo: el campo de exterminio. (Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieslak). Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

6. **Acrópolis:** La marcha nupcial de Jacobo y Rebeca. Jacobo (Zygmunt Molik) la encabeza llevando tiernamente un pedazo de chimenea como novia. Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

7. **Acrópolis:** Jacobo, el arpista, dirigente de la tribu que muere (Zygmunt Molik). Foto: Teatr-Laboratorium.





8. **Acrópolis**: Paris y Helena muestran la felicidad que produce el amor sensual, pero aquí Helena es un hombre. Su idilio lírico es interrumpido por las bromas groseras de los demás prisioneros. Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



9-12. **Acrópolis**: Máscaras creadas solamente mediante los músculos faciales (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



13. **Acrópolis:** El Salvador ha llegado. Un cadáver sin cabeza es tomado por Cristo y los prisioneros, extáticos de gozo, lo siguen para salvarse. Foto: Teatr-Laboratorium.

14. **Acrópolis:** El descenso a la salvación: el crematorio. Foto: Teatr-Laboratorium.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

la clase social. Los actores se convierten en seres completamente idénticos. Son sólo cuerpos torturados.

Los asilados son los protagonistas y, en nombre de una ley no escrita, superior, son sus propios verdugos. Las despiadadas condiciones de vida de los campos de exterminio constituyen su medio ambiente, el trabajo los aplasta por su desmesura y futilidad; señales rítmicas son dadas por los guardias y los asilados contestan aullando. Pero la lucha por obtener el derecho de vegetar y de amar sigue su paso cotidiano. A cada orden de mando los miserables seres humanos se ponen de pie, y se yerguen como soldados bien disciplinados. El ritmo palpitante de la obra descubre la construcción de una nueva civilización; la obra expresa la obstinada voluntad de vivir de los asilados, voluntad que se reafirma constantemente en cada una de sus acciones.

No hay héroe, no hay personaje separado de los demás por su propia individualidad, existe sólo la comunidad, imagen de toda la especie en una situación extrema. En los fortísimos, el ritmo se rompe en un clímax de palabras, cantos, gritos y ruidos. Todo aparece multiforme y deshecho, todo se disuelve y luego se recrea en una unidad tambaleante, es la reminiscencia de una gota de agua bajo un microscopio.

Mito y realidad

Durante las pausas en el trabajo la comunidad fantástica se permite tener sueños diurnos. Los desgraciados toman los nombres de los héroes homéricos y bíblicos. Se identifican con ellos y actúan dentro de sus limitaciones sus propias versiones de las leyendas, es la trasmutación dentro del sueño, fenómeno conocido dentro de las comunidades de prisioneros que, cuando actúan, viven una realidad diferente de la propia. Le otorgan un nivel de realidad a sus sueños de dignidad, nobleza y felicidad. Es un

juego amargo y cruel que trastorna las aspiraciones de los prisioneros, traicionadas por la realidad.

Jacob conduce a su futuro suegro a la muerte mientras le pide la mano de Raquel para casarse con ella. En realidad su relación con Labán no está gobernada por la ley patriarcal sino por las exigencias absolutas del derecho a la supervivencia. La lucha entre Jacob y el Ángel es una lucha entre dos prisioneros: uno se arrodilla y sostiene en su espalda una carretilla en la que otro yace con la cabeza hacia abajo y resbalando hacia atrás. Jacob, arrodillado, trata de sacudirse el peso, al Ángel que golpea con su propia cabeza en el piso. A su vez, el Ángel trata de aplastar a Jacob golpeándole la cabeza con los pies, pero sus pies en lugar de golpearlo rozan el extremo de la carretilla. Y Jacob lucha con todo su poder para controlar su peso. Los protagonistas no pueden escapar unos de otros; cada uno está clavado a su instrumento; su tortura es más intensa porque no pueden desahogar la ira que aumenta siempre. La famosa escena del Antiguo Testamento se interpreta como la de dos víctimas que se torturan unas a otras bajo la presión de la necesidad, ese poder anónimo que se menciona en su argumento.

Paris y Helena expresan el encanto del amor sensual; pero Helena es un hombre. Su dueto de amor es acompañado por la risa sardónica de los prisioneros reunidos. Un erotismo degradado gobierna el mundo donde la intimidad es imposible. La sensibilidad sexual se ha vuelto la de una comunidad monosexual, la del ejército, por ejemplo. Así, Jacob dirige su ternura a objetos compensatorios: su novia es una chimenea de estufa envuelta en un pedazo de harapo a manera de velo. Con este atuendo conduce la procesión nupcial, con solemnidad, seguido por todos los prisioneros que cantan una canción popular. En el clímax de esa ceremonia improvisada, se oye el sonido claro de una campana de altar, sugiriendo ingenua y, en cierta manera, irónicamente un sueño de felicidad sencilla.

La desesperación de los hombres condenados sin esperanza de salida se revela; cuatro prisioneros aprietan sus cuerpos contra las paredes del teatro como si fueran mártires. Recitan la oración de esperanza e imploran la ayuda de Dios como el Ángel en el sueño de Jacob. En la recitación se reconoce la pena ritual y el tradicional lamento de la Biblia. Recuerda a los judíos frente al Muro de las Lamentaciones. Está también la desesperación agresiva de los condenados que se rebelan contra su suerte: Casandra. Uno de los prisioneros, una mujer, se sale de las filas cuando pasan lista. Su cuerpo se retuerce histéricamente; su voz es vulgar, sensual y ronca; expresa los tormentos de un alma egocéntrica. De repente cambia y entonces una queja suave anuncia con alivio el destino que espera a la comunidad. Su monólogo es interrumpido por las voces agudas y guturales de los prisioneros que en las filas pasan revista. Los sonidos entrecortados de los prisioneros sustituyen el graznido de los cuervos del texto de Wyspianski.

El grupo de despojos humanos, conducidos por el Cantor, encuentra un Salvador y la esperanza. El Salvador es un cadáver terriblemente mutilado, amoratado y sin cabeza, que recuerda espantosamente los esqueletos miserables de los campos de concentración. El Cantor levanta el cadáver en un gesto lírico, como un sacerdote que levantara el cáliz. La multitud mira religiosamente y sigue al jefe de la procesión. Empiezan a cantar un himno cristiano en honor del Salvador; el canto se vuelve más fuerte y se convierte en lamento estático, entrecortado por gritos y risas histéricas. La procesión circula alrededor de la enorme caja que está en el centro del cuarto; las manos se estiran hacia el Salvador, los ojos lo miran con adoración. Algunos temblotean, caen, vacilan sobre sus pies y se adelantan para tocar al Cantor. La procesión evoca las multitudes religiosas de la Edad Media, a los flageladores, a los mendigos endemoniados. Se produce el éxtasis de una

danza religiosa. Intermitentemente, la procesión se detiene y la multitud permanece quieta. De repente el silencio se quiebra por las letanías devotas del Cantor, y la multitud responde. En éxtasis supremo, la procesión alcanza el fin de su peregrinación. El Cantor lanza un aullido piadoso, abre un agujero en la caja y se arrastra llevando tras sí el cadáver del Salvador. Los asilados lo siguen, uno por uno, cantando fanáticamente. Parecen querer lanzarse fuera del mundo; cuando el último de los condenados desaparece, se cierra con estrépito la tapa de la caja. El silencio se hace de repente, luego, una voz calmada y normal se oye. Dice simplemente: "se ha ido, y el humo se alza en espiral". El gozoso delirio se cumple en el crematorio. El fin.

La utilería como orquestación dinámica

Uno de los principios fundamentales del Laboratorio Teatral es la no dependencia de la utilería escénica. Está absolutamente prohibido introducir en la obra nada que no esté allí desde el mismo principio. Un grupo de personas y cierto número de objetos se reúnen en el teatro; deben bastar para manejar cualquiera de las situaciones de la obra. No hay "sets" en el sentido usual de la palabra. Se han reducido los objetos indispensables a la acción dramática. Cada objeto debe realzar no el significado sino la dinámica de la obra; su valor reside en sus variados usos. Las chimeneas de las estufas y los desperdicios metálicos se utilizan como decorados y como una metáfora concreta y tridimensional que contribuye a la creación de la visión. Pero la metáfora se origina en la función de las chimeneas de la estufa, surge de la actividad que se invalida a medida que la acción progresa. Cuando los actores abandonan el teatro, abandonan también las chimeneas que han proporcionado una motivación concreta a la obra.

Cada objeto tiene usos múltiples. La tina es una tina

normal y corriente; por otro lado es una tina simbólica: representa todas esas tinas en que cuerpos humanos fueron procesados para hacer jabón y cuero. Colocada hacia arriba la misma tina se convierte en el altar frente al cual un asilado canta una oración. Colocada en un lugar muy alto, se convierte en el lecho nupcial de Jacob. Las carretillas son instrumentos del trabajo cotidiano; se vuelven ataúdes extraños para transportar los cadáveres. Colocados contra la pared son al mismo tiempo tronos de Hécuba y Príamo. Transformada por la imaginación de Jacob, una de las chimeneas de la estufa se convierte en una novia grotesca.

Este mundo de objetos representa los instrumentos musicales de la obra: la cacofonía monótona de la muerte y del sufrimiento sin sentido, el ruido del metal contra el metal, el resonar de los martillos, el rechinido de las chimeneas de la estufa entre las que resuena la voz humana. Unos clavos que tañe un asilado evocan la campana del altar. Hay sólo un instrumento musical concreto, un violín; su *Leitmotiv* se utiliza como fondo lírico y melancólico para subrayar una escena brutal, o como un eco rítmico de los silbidos y órdenes de los guardias. La imagen visual está acompañada casi siempre por una imagen acústica. El número de objetos de utilería es extremadamente limitado; cada uno tiene múltiples funciones. Se crean mundos con los objetos más ordinarios como en el juego de los niños y en los juegos improvisados. Estamos tratando con un teatro detenido en su etapa embrionaria, en medio de su proceso creativo, cuando el instinto recién despierto elige espontáneamente los instrumentos de su transformación mágica. Un hombre vivo, el actor, es la fuerza creativa que está detrás de todo ello.

El teatro pobre

En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal

modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia. El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifónicamente. Las distintas partes de su cuerpo dan rienda suelta a los diferentes reflejos, a menudo contradictorios, mientras que la lengua niega no sólo la voz sino hasta los gestos y la mímica.

Todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima. Cada uno tiene su propia silueta irrevocablemente fija, el resultado es una despersonalización de los personajes. Cuando los rasgos individuales se pierden, los actores se vuelven estereotipos de la especie.

Los medios de expresión verbal se han aumentado considerablemente porque se utilizan todas las formas de expresión vocal, empezando con el balbuceo confuso del infante hasta la recitación o la retórica más sofisticada. Gemidos inarticulados, aullidos animales, canciones populares tiernas, cantos litúrgicos, dialectos, declamación de poesía, todo existe. Los sonidos están entretejidos en un conjunto complejo que evoca en la memoria todas las formas del lenguaje, formas que en esta nueva Torre de Babel se advierten en el choque de pueblos extranjeros y lenguajes extranjeros justamente antes del exterminio.

La mezcla de elementos incompatibles, combinada con la urdimbre del lenguaje, crea reflejos elementales. Restos de sofisticación se superponen a la conducta animal. Los medios de expresión literalmente "biológicos" se unen a las composiciones más convencionales. En *Akropolis* la humanidad se ha visto forzada a pasar por un tamiz muy delicado: su textura se ha hecho mucho más refinada.

EL *DOCTOR FAUSTO*: MONTAJE TEXTUAL*

EUGENIO BARBA

Fausto tiene una hora de vida antes de su martirio en el infierno y la condenación eterna. Invita a sus amigos a una última cena, a una confesión pública donde ofrece episodios de su vida como Cristo ofreció su cuerpo y su sangre. Fausto da la bienvenida a sus huéspedes: los espectadores, a medida que llegan y les pide que se sienten en dos grandes mesas a los lados del cuarto. Fausto ocupa su lugar en una mesa más pequeña como el prior en el refectorio. Parece un monasterio medieval y la historia interesa específicamente a los monjes y a sus huéspedes. Éste es el arquetipo que subraya el texto. Fausto y los otros personajes están vestidos con los hábitos de diferentes órdenes monacales. Fausto está de blanco; Mefistófeles de negro y su papel es actuado simultáneamente por un hombre y una mujer; otros personajes están vestidos como franciscanos. Hay también dos actores sentados en las mesas con el público, vestidos con trajes ordinarios. Sobre ellos hablaremos más tarde.

Es una obra basada en un tema religioso. Dios y el Dia-

*Ni una sola palabra del texto original de Marlowe ha sido cambiada, pero el script se ha rehecho mediante "montajes" en los que la sucesión de escenas fue modificada; nuevas escenas se añadieron y algunas de las originales fueron omitidas. Existen notas de esta producción que Eugenio Barba grabó. Este texto ha sido publicado en la *Tulane Drama Review* (Nueva Orleáns, t. 24, 1964) y en *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editori, Padua, 1965).

El *Doctor Fausto* fue producido por Jerzy Grotowski. Los trajes diseñados por Waldemar Krygier y la arquitectura escénica por Jerzy Gurawski. Personajes principales: Fausto: Zbigniew Cynkutis; Mefistófeles el Andrógino: Rena Mirecka y Antoni Jaholkowski; Benvolio: Ryszard Cieslak.

blo intrigan contra los protagonistas: es por esto por lo que la obra se sitúa en un monasterio. Existe una dialéctica entre la burla y la apoteosis. Fausto es un santo y su santidad misma se muestra como un deseo absoluto por buscar la verdad pura. Si el santo quiere integrarse a su propia santidad, deberá revelarse contra Dios, Creador del mundo, porque las leyes del mundo son trampas que zahieren la moralidad y la verdad.

Stipendium peccati mors est. Ha! *Stipendium,* etc.
El premio al pecado es la muerte. Es duro.
Si pecasse negamus, fallimur
Et nulla est in nobis veritas.
Si decimos que no tenemos pecado
Nos engañamos, y no existe la verdad en nosotros.
Entonces hay que pecar
y morir por ello,
Ay, hemos de morir en muerte eterna.

(I, 1, 39-47)

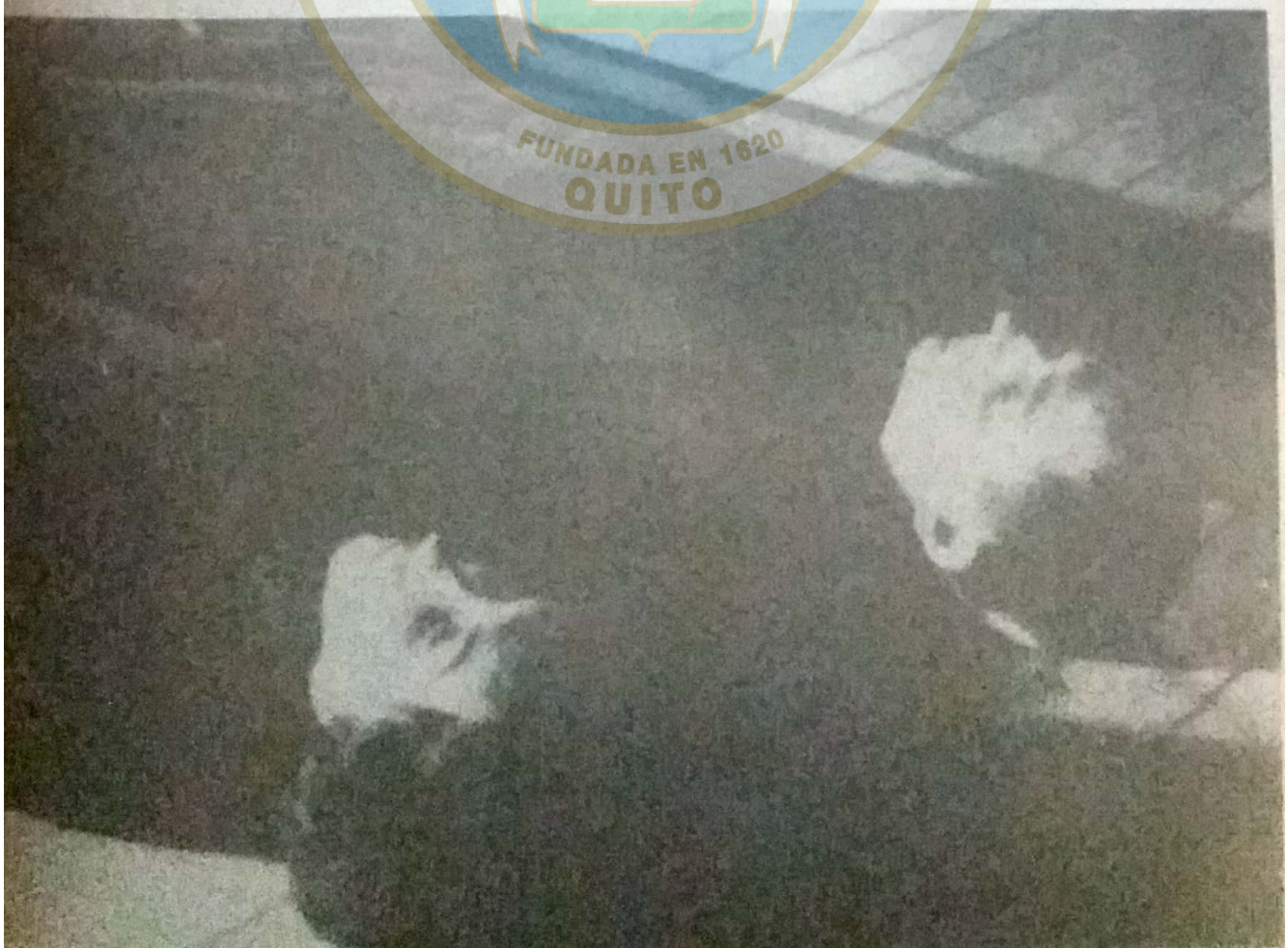
Hagamos lo que hagamos —bueno o malo— estamos condenados. El santo no es capaz de aceptar como modelo este Dios que acorrala al hombre. Las leyes de Dios son mentiras, Él busca el deshonor en nuestras almas para condenarnos mejor. Por tanto, si se busca la santidad hay que estar en contra de Dios.

¿Pero qué es lo que debe cuidar el santo? Su alma, por supuesto. Para utilizar una expresión moderna debe buscar su propia conciencia. Fausto no está interesado, por lo tanto, en la filosofía o en la teología; debe rechazar ese tipo de conocimiento y buscar algo más. Su búsqueda empieza precisamente en su rebelión contra Dios. Pero ¿cómo se revela? Firmando un pacto con el Diablo. De hecho, Fausto no sólo es un santo sino un mártir, más aún que los santos y los mártires cristianos, porque Fausto no es-



15. **Dr. Fausto**: Vista general del arreglo escénico. Fausto (Zbigniew Cynkutis) espera la llegada de sus huéspedes (los espectadores). Foto: Opiola-Moskwiak.

16. **Dr. Fausto**: El doble andrógino Mefistófeles (Rena Mirecka y Antoni Jaholkowski). Foto: Opiola-Moskwiak.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



18. **Dr. Fausto**: Fausto es iniciado en la magia. (Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieslak). Foto: Opiola-Moskwiak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

17. **Dr. Fausto**: Monólogo de Fausto en que decide convertirse a la magia (Zbigniew Cynkutis). **Foto**: Opiola-Moskwiak.



19. **Dr. Fausto:** Uno de los siete pecados capitales (Rena Mirecka). Foto: Opiola-Moskwiak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



20. **Dr. Fausto:** Fausto, invisible, asiste al banquete del Papa. El trono del Papa está hecho del doble Mefistófeles (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieslak). Foto: Opiola-Maskwiak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



21. **Dr. Fausto:** Benvolio (Ryszard Cieslak), furioso, destruye el escenario tratando de matar a Fausto. Foto: Opiola-Moskwiak.

22. **Dr. Fausto:** Fausto apacigua a Benvolio (Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieslak). Foto: Opiola-Moskwiak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



23. **Dr. Fausto**: El doble Mefistófeles lleva a Fausto al infierno (Antoni Jaholkowski, Zbigniew Cynkutis y Rena Mirecka). Foto: Opiola-Moskwiak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

pera ninguna recompensa. Al contrario, sabe que su pago será la condenación eterna.

Aquí tenemos el arquetipo del santo. El papel lo actúa un actor que parece joven e inocente: sus características psicofísicas son las de san Sebastián. Pero este san Sebastián es antirreligioso y lucha contra Dios.

La dialéctica de la burla y la apoteosis consiste entonces en un conflicto entre la santidad del mundo y la santidad religiosa, que hace mofa de nuestras ideas usuales sobre los santos. Pero al mismo tiempo esta lucha apela a nuestro compromiso contemporáneo de tipo "espiritual", y aquí reside la apoteosis. En esta producción, las acciones de Fausto son una paráfrasis grotesca de los actos de un santo; pero revela al mismo tiempo el agudo *pathos* de un mártir.

El texto se ha arreglado de tal modo que el acto quinto, escena segunda, de la versión de Marlowe, donde Fausto argumenta con los tres eruditos, abre la producción. Fausto, lleno de humildad, con los ojos vacíos, perdido en la inminencia de su martirio, saluda a sus huéspedes sentado ante su pequeña mesa, con los brazos abiertos como en la Cruz. Empieza entonces su confesión; lo que generalmente se considera como virtudes él las denomina pecado: sus estudios teológicos y científicos; y lo que es considerado pecado él lo llama virtud: su pacto con el Diablo. Durante su confesión la cara de Fausto brilla con una luz interior.

Cuando Fausto empieza a hablar con el Diablo se producen los primeros trucos mágicos, entra en su segunda realidad, los *flashbacks*. La acción se traslada a dos mesas en las que Fausto evoca los episodios de su vida, en una especie de travesía biográfica.

Escena uno: Fausto saluda a sus huéspedes.

Escena dos: Wagner anuncia que su amo va a morir en breve.

Escena tres: Monólogo en el que Fausto confiesa públi-

camente como pecado sus estudios y exalta como virtud su pacto con el Diablo.

Escena cuatro: En un *flashback,* Fausto empieza a contar la historia de su vida. Primero, un monólogo que recuerda el momento en que decidió renunciar a la teología y dedicarse a la magia. Esta lucha interior se representa por un debate entre una lechuza, símbolo de la personalidad erudita, y un burro, cuya inercia tenaz se opone al conocimiento de la lechuza.

Escena cinco: Fausto habla con Cornelio y con Valdés que llegan a iniciarlo en la magia. Cornelio convierte una mesa en un confesionario. Mientras confiesa a Fausto, dándole la absolución, éste inicia su nueva vida. El texto hablado contradice a menudo su interpretación; por ejemplo, estas líneas describen los placeres de la magia. Luego, Cornelio le revela a Fausto las ceremonias mágicas y le enseña una fórmula oculta: que no es otra cosa que un himno religioso polaco muy conocido.

Escena seis: Fausto está en la selva. Imitando una ráfaga de viento, la caída de las hojas, los ruidos de la noche, los gritos de los animales nocturnos, Fausto se encuentra cantando el mismo himno religioso e invoca a Mefistófeles.

Escena siete: La aparición de Mefistófeles (La Anunciación). Fausto está hincado con pose humilde. Mefistófeles sobre una pierna, ángel sublime, canta sus líneas acompañado de un coro angélico. Fausto le avisa que está listo para entregar su alma al Diablo a cambio de 24 años de vida en contra de Dios.

Escena ocho: La mortificación de Fausto. Una escena masoquista provocada por los argumentos del Ángel Bueno y del Ángel Malo. Fausto se refriega su propia saliva, su propio escupitajo en la cara, se golpea la cabeza contra las rodillas, lacera sus genitales, al tiempo que recita sus líneas con voz calmada.

Escena nueve: Durante una caminata Fausto confiesa a Mefistófeles su decisión de entregarle su alma.

Escena diez: El bautismo de Fausto. Antes de firmar el contrato, Fausto casi se ahoga en el río (el espacio entre las mesas). De esta manera se purifica y está listo para su nueva vida. Aparece el Mefistófeles hembra y le promete concederle todos sus deseos. Consuela a Fausto y lo mece en su regazo (La Piedad).

Escena once: Fausto firma el pacto. Fausto relee el contrato con Mefistófeles en un tono comercial, pero sus gestos revelan una lucha por suprimir la angustia que lo atormenta; finalmente, venciendo su duda, destruye sus ropajes en una especie de autoviolación.

Escena doce: El doble Mefistófeles con gesticulaciones litúrgicas enseña a Fausto sus nuevas vestimentas.

Escena trece: Escena con su mujer "diabla". Fausto la trata como si fuera un libro que contiene los secretos de la naturaleza.

> Ojalá tuviera el libro en
> que todo se contempla
> Los personajes y los planetas de los cielos,
> entonces conocería su movimiento y su disposición.
>
> .....
>
> ... Allí donde yo pueda ver todas las plantas,
> las yerbas, y los árboles que crecen sobre la tierra.
> (1604 Quarto, I, V, 618-620,
> 634-635)

El santo contempla a la prostituta como si estuviese leyendo cuidadosamente un libro, toca todas las partes de su cuerpo y las lee como "planeta", "plantas", etcétera.

Escena catorce: Mefistófeles tienta a Fausto. En la escena trece el joven santo ha empezado a sospechar que el Diablo está también al servicio de Dios. La escena catorce corresponde a una verdadera ruptura de la realidad, Me-

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

fistófeles es, en este punto de la producción, como un informador policiaco. Hace tres papeles: el de Mefistófeles, el del Ángel Bueno y el del Ángel Malo.

No es por accidente por lo que el doble Mefistófeles se viste como un jesuita para tentar a Fausto a actuar pecaminosamente. Cuando Fausto empieza a comprender las consecuencias, evalúa calmadamente las palabras del Ángel Bueno. En esa escena Mefistófeles, en su papel de Ángel Bueno, le ofrece a Fausto un encuentro con Dios. Actúan como si estuvieran de noche en un monasterio, como dos monjes insatisfechos que estuvieran hablando muy quedo para escapar de la atención de todos los demás. Pero Fausto se niega a arrepentirse.

Escena quince: Las discusiones astrológicas. Mefistófeles representa el papel de un sirviente leal que exalta la armonía de la creación de su amo al duplicar el sonido de las esferas celestiales. La conversación es interrumpida por dos huéspedes que hablan de cerveza y de prostitutas. Son los dos actores que han estado sentados durante toda la representación entre los espectadores: han desempeñado todos los papeles fársicos (Robin, Vintner, Dick, Carter, eruditos, viejo, etc.). En estas escenas representan la banalidad que marca nuestra vida cotidiana. Una de estas escenas cómicas (la del palafrenero) se representa justo después de que Fausto le pregunta a Mefistófeles "y dime ahora ¿quién hizo el mundo?" Nuestras banalidades diarias son en sí mismas argumentos contra Dios. Nuestro santo exige saber quién es responsable de la creación de este mundo. Mefistófeles el sirviente de las necesidades malvadas de Dios cae en un pánico real y se niega a contestar "yo no".

Escena dieciséis: Lucifer le muestra a Fausto los Siete Pecados Capitales. Fausto los absuelve como Cristo absolvió a María Magdalena. Los Siete Pecados Capitales están representados por las mismas personas: el doble Mefistófeles.

Escena diecisiete: Fausto es transportado al Vaticano por dos dragones: el doble Mefistófeles.

Escena dieciocho: Fausto, invisible a los pies del Papa, está presente en un banquete en San Pedro. La mesa del banquete está construida por los cuerpos del doble Mefistófeles que recita los Diez Mandamientos. Fausto golpea al Papa despojándolo de su vanidad y de su orgullo y lo transforma en un hombre humilde: éste es el milagro de Fausto.

Escena diecinueve: En el palacio del emperador Carlos V, Fausto realiza milagros dentro de la tradición de las leyendas populares. Divide la tierra y saca de ella a Alejandro el Grande. Después, Fausto se burla de Benvolio, un cortesano que pretende matarlo. La ira de Benvolio va dirigida contra las mesas: en realidad quita los manteles y tira las mesas, pero cree que está desmembrando a Fausto. Fausto convierte a Benvolio en un niño pequeño.

Escena veinte: Regreso al presente: la última cena de Fausto. Fausto empieza su conversión con sus huéspedes. Ante las súplicas de un amigo que le pide que conjure a Elena de Troya, desenmascarando mediante alusiones cómicas las funciones biológicas de la mujer, Elena empieza a hacer el amor con él, dando de inmediato a luz un niño. Luego, mientras se mantiene en esta posición erótica, se convierte en el niño que llora. Finalmente se transforma en un niño que mama vorazmente.

Escena veintiuno: El doble Mefistófeles muestra a Fausto el Paraíso. Hubiese sido suyo de haber seguido los preceptos de Dios: su muerte calmada, buena y piadosa. Luego, ve el Infierno que le espera: una muerte violenta y convulsiva.

Escena veintidós: Fausto no tiene más que unos minutos de vida. Un largo monólogo que representa su última, su más terrible provocación a Dios.

¡Oh Fausto,
no tienes más que una hora de vida,
y serás condenado a perpetuidad!

(V, II, 130-131)

En el texto original este monólogo expresa el lamento de Fausto por haber vendido su alma al Diablo; ofrece volver a Dios. En esta producción se presenta como una lucha abierta el gran encuentro entre el Santo y Dios. Fausto gesticula para argumentar con el cielo e invoca al auditorio como testigo; insinúa que si Dios hubiese querido salvar su alma lo habría hecho si fuese lo bastante misericordioso y omnipotente para rescatar un alma en el instante de su condenación. Fausto propone, en primer lugar, que Dios detenga las esferas celestiales —el tiempo—, pero todo es en vano.

Detén tus continuamente móviles esferas celestiales, que el tiempo cese y que la medianoche nunca sobrevenga.

(V, II, 133-134)

Se dirige a Dios pero se contesta a sí mismo: "¡Me voy hacia mi Dios! Pero, ¿quién me conduce hacia abajo?"

(V, II, 142)

Fausto observa un fenómeno interesante: el cielo está cubierto de la sangre de Cristo y bastaría sólo una pequeña gota para salvarlo. Exige la salvación:

¡Mirad, mirad, la gota de sangre de Cristo crece en el firmamento!
¡Una gota hubiera salvado mi alma, aun media gota...!

(V, II, 143-144)

Pero Cristo desaparece aunque Fausto lo implora; y por ello dice a sus huéspedes: "¿Dónde está? ¿Se ha ido?"

(V, II, 147)

Entonces la faz enojada de Dios aparece y Fausto tiembla:

¡...Y, mirad, Dios alarga su brazo
y doblega sus cejas iracundas!

(V, II, 147-148)

Fausto desea que la tierra se abra y lo trague y se arroja sobre el piso.

Montañas y montes, venid y caed sobre mí,
protegedme de la pesada ira del Señor.

V, II, 149-150)

La tierra permanece sorda a sus lamentaciones, cuando se levanta grita: "¡Oh no, nunca me albergará!" (V, II, 153) El cielo resuena con la Palabra y en todos los rincones del escenario los actores escondidos recitan como monjes, cantan oraciones como el Avemaría y el Padrenuestro. Suena la media noche y el éxtasis de Fausto se transforma en su Pasión. El momento llegado, el santo, después de haber mostrado a sus huéspedes la indiferencia culpable y hasta el pecado de Dios, está listo para su martirio: la condenación eterna. En éxtasis, su cuerpo es sacudido por espasmos. Su voz no responde al éxtasis y se convierte en el momento de la Pasión en una serie de gritos inarticulados: los aullidos penetrantes y lastimosos de un animal en su trampa. Su cuerpo tiembla y después sobreviene el silencio. El doble Mefistófeles, vestido como los demás sacerdotes, entra y conduce a Fausto al Infierno.

Mefistófeles carga a Fausto sobre su espalda, lo toma de los pies y la cabeza del santo casi toca el suelo, mientras sus manos se arrastran. Así entra en su eterna condena,

como animal de sacrificio o como alguien que es conducido a la Cruz.

El Mefistófeles hembra lo sigue entonando una marcha triste que se convierte en una canción religiosa melancólica (la Madre Dolorosa que sigue a su Hijo al Calvario). De la boca del santo surgen gritos roncos; esos sonidos inarticulados no son humanos. Fausto ya no es un hombre sino un animal atrapado, un despojo, alguna vez humano, que nadie reclama y que gime sin dignidad. El santo contra Dios ha alcanzado su "cima", ha sufrido la crueldad de Dios. Es el victorioso: moralmente. Pero ha pagado el precio total de su victoria: el eterno martirio en el Infierno donde todo se le quita, hasta su dignidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



24. **El príncipe constante**: Vista general del arreglo escénico. Los espectadores-espías miran como si se tratara de un acto prohibido. En el centro, el primer prisionero (Stanislaw Scierski). Foto: Bernard.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



25. **El príncipe constante**: Tratamiento del primer prisionero. Fascinación y rivalidad dividen a sus perseguidores que lo asimilan a su clan. Foto: Bernard.

26. **El príncipe constante**: Piedad. El Príncipe es abrazado por uno de sus perseguidores. Foto: Teatr-Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



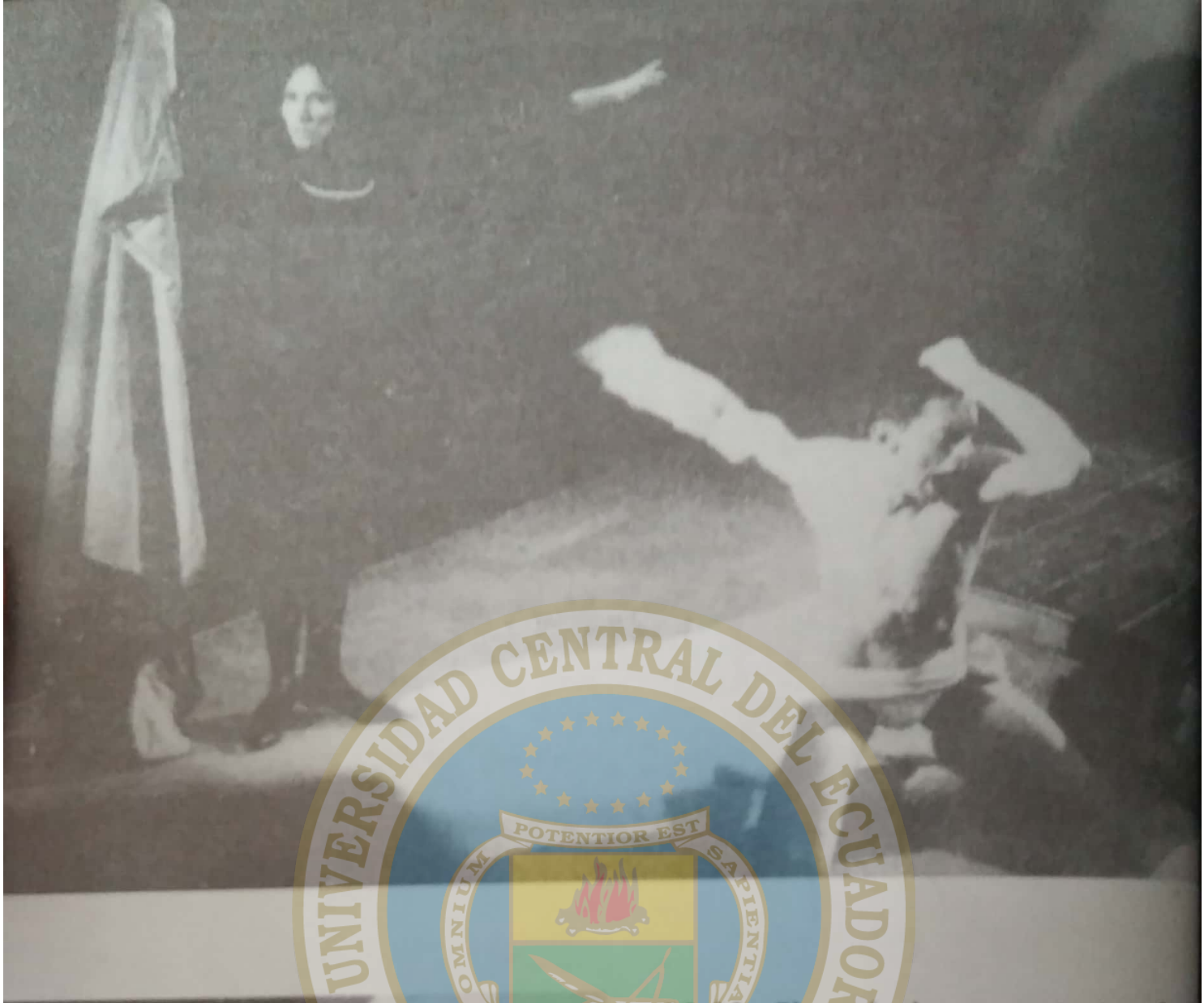
27. **El príncipe constante**: Los perseguidores confiesan sus pecados a su víctima (Rena Mirecka y Ryszard Cieslak). Foto: Teatr Laboratorium.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



28. **El príncipe constante**: El Príncipe (Ryszard Cieslak) rehusa colaborar con sus perseguidores y es torturado mientras los cortesanos rezan. Foto: Teatr-Laboratorium.

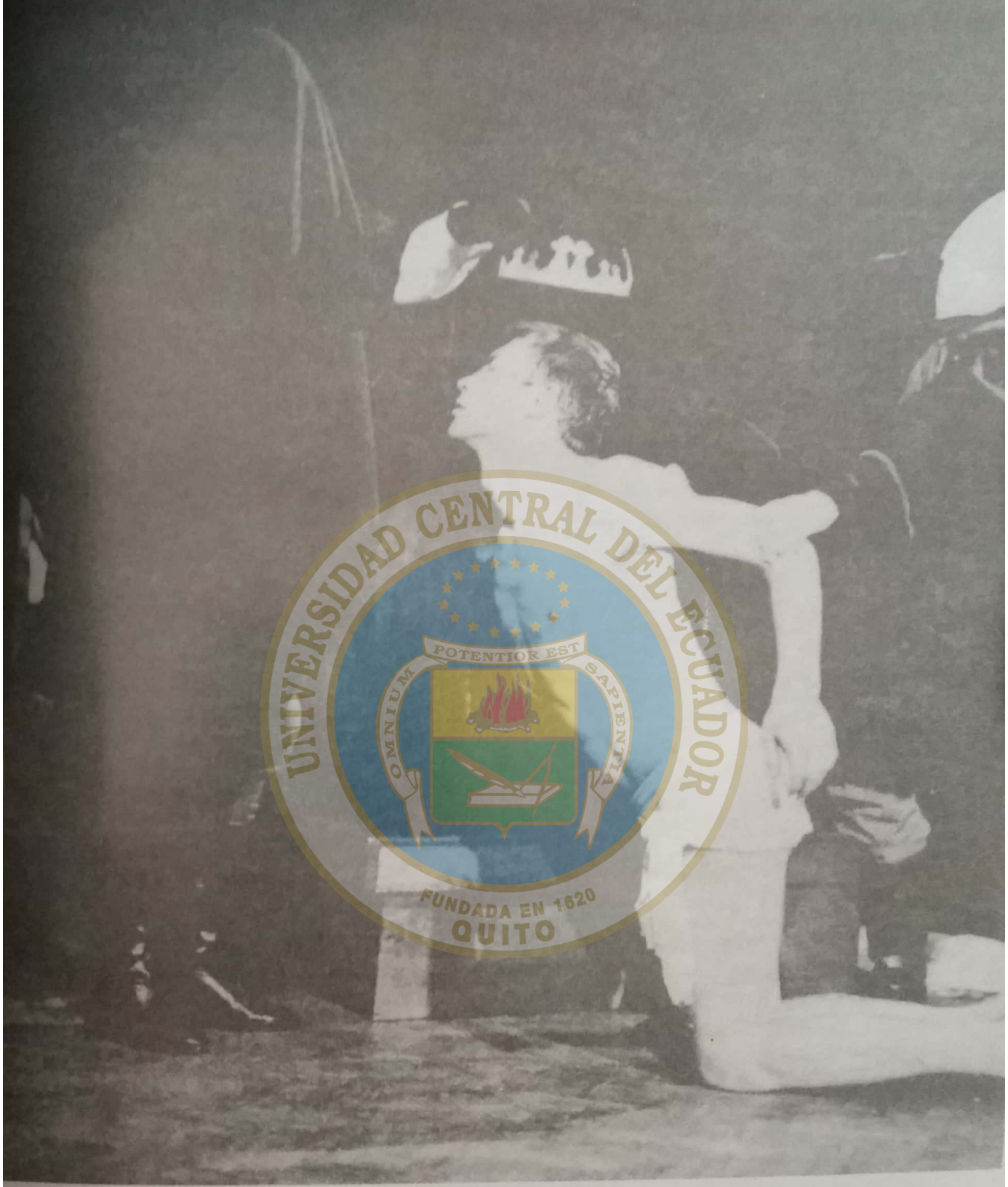
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





29.30. **El príncipe constante:** Se organiza un baile en la corte. Los gritos del torturado son el minuto al son del que bailan (Reina Mirecka y Ryszard Cieslak). Foto: Bernard.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

31. **El príncipe constante:** Antes de martirizarlo, el Rey le presta su corona para obtener su absolución. Foto: Teatr-Laboratorium.



32. **El príncipe constante:** Ha muerto el príncipe. Es tiempo de hacerle una apoteosis y de matar a otros en su nombre. Foto: Samosiuk.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Monólogos de Ryszard Cieslak en su papel de Príncipe: pasos hacia la cima.
Fotos: 33-40 Teatr-Laboratorium.

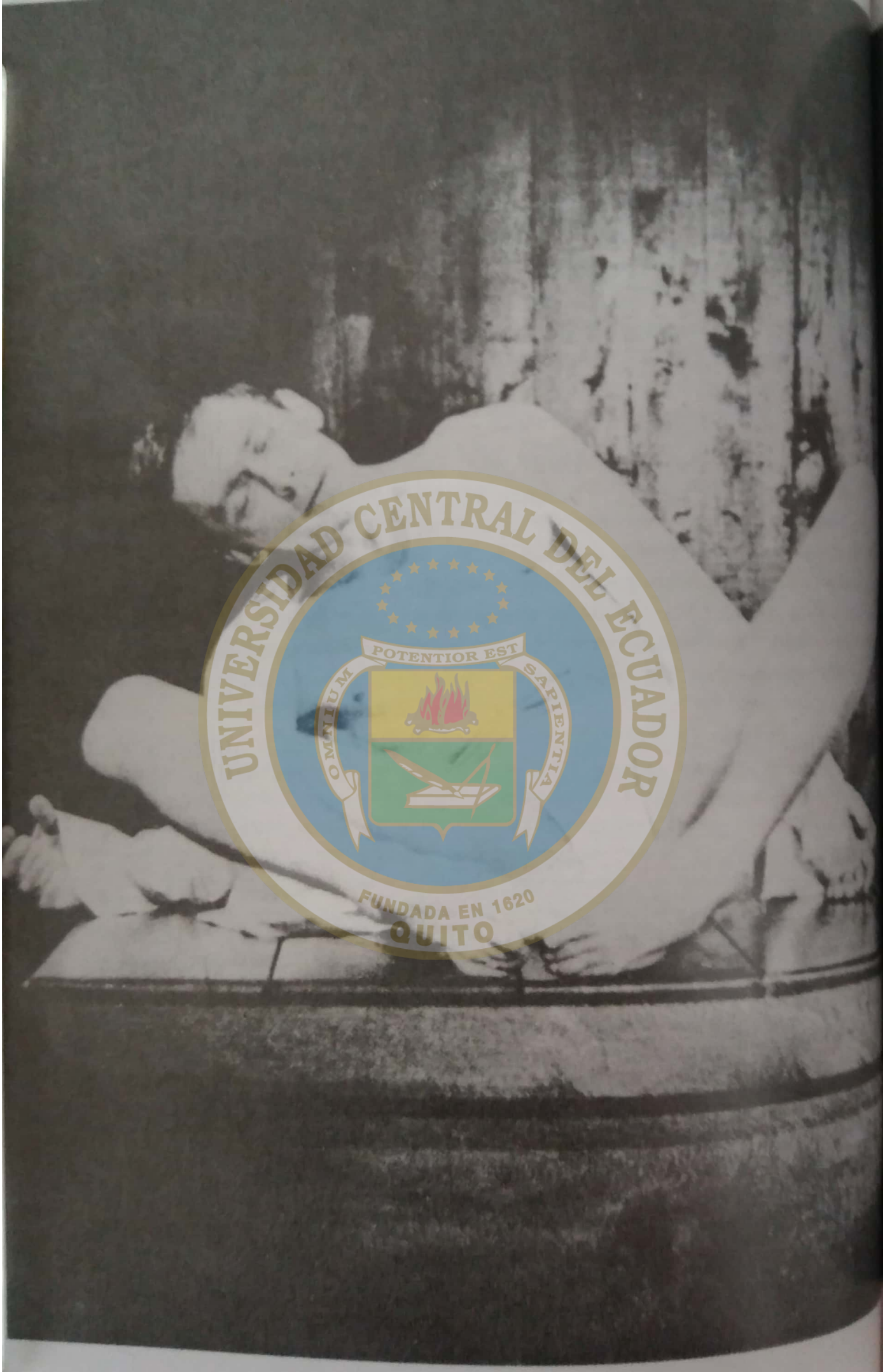
Pienso que la fuerza y además el éxito de **El príncipe constante** se deben principalmente al protagonista. En la creación que hace el actor, los elementos esenciales de la teoría de Grotowski adquieren formas precisas y tangibles que pueden verificarse no sólo en la demostración de su método, sino también en los magníficos frutos que produce.

La esencia de esto no reside en realidad en el hecho de que el actor haga un uso sorprendente de su voz, ni tampoco en la manera en que utiliza su cuerpo desnudo para esculpir formas móviles que son extraordinarias por su expresividad; tampoco reside en lograr que la técnica del cuerpo y de la voz constituyan una unidad durante el largo y cansado monólogo que colinda, física y vocalmente, con la acrobacia. Es cuestión de algo muy diferente.

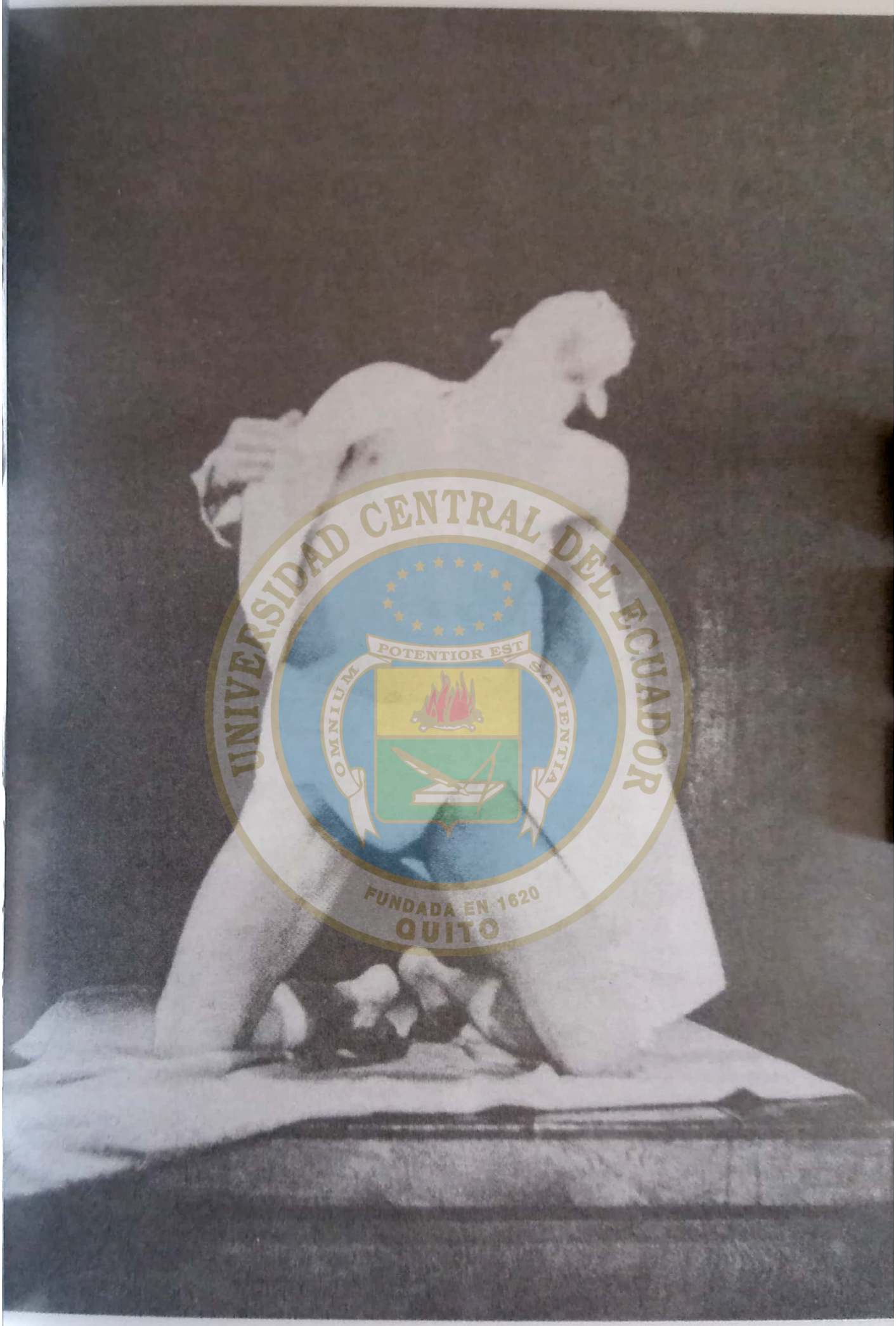
Hemos seguido —y reconocido a menudo— los notables resultados técnicos que ha obtenido Grotowski en su trabajo con el actor. Sin embargo, hemos conservado cierto escepticismo con respecto a los argumentos que utiliza cuando compara el trabajo del actor con un acto psíquico de transgresión, una exploración, una sublimación, un desplazamiento de sustancias psíquicas muy profundas. Sin embargo, al ver la creación de Ryszard Cieslak, el escepticismo se acaba.

He evitado utilizar, como crítico teatral, esa expresión tan banal y tan trillada que en este caso particular es simplemente verdadera: esta creación está "inspirada". No puedo dejar de releer la palabra con cierta sorpresa, examinándola con una lupa, pero si sigue teniendo un lugar legítimo en el mundo de la crítica teatral, no puede encontrar una mejor ocasión para utilizarla. Hasta ahora había aceptado con reserva los términos "santidad secular", "acto de humildad", "purificación", que Grotowski emplea. Acepto hoy que pueden ser aplicados perfectamente al personaje de **El príncipe constante**. Una especie de iluminación psíquica emana del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este "teatro cruel" con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia.

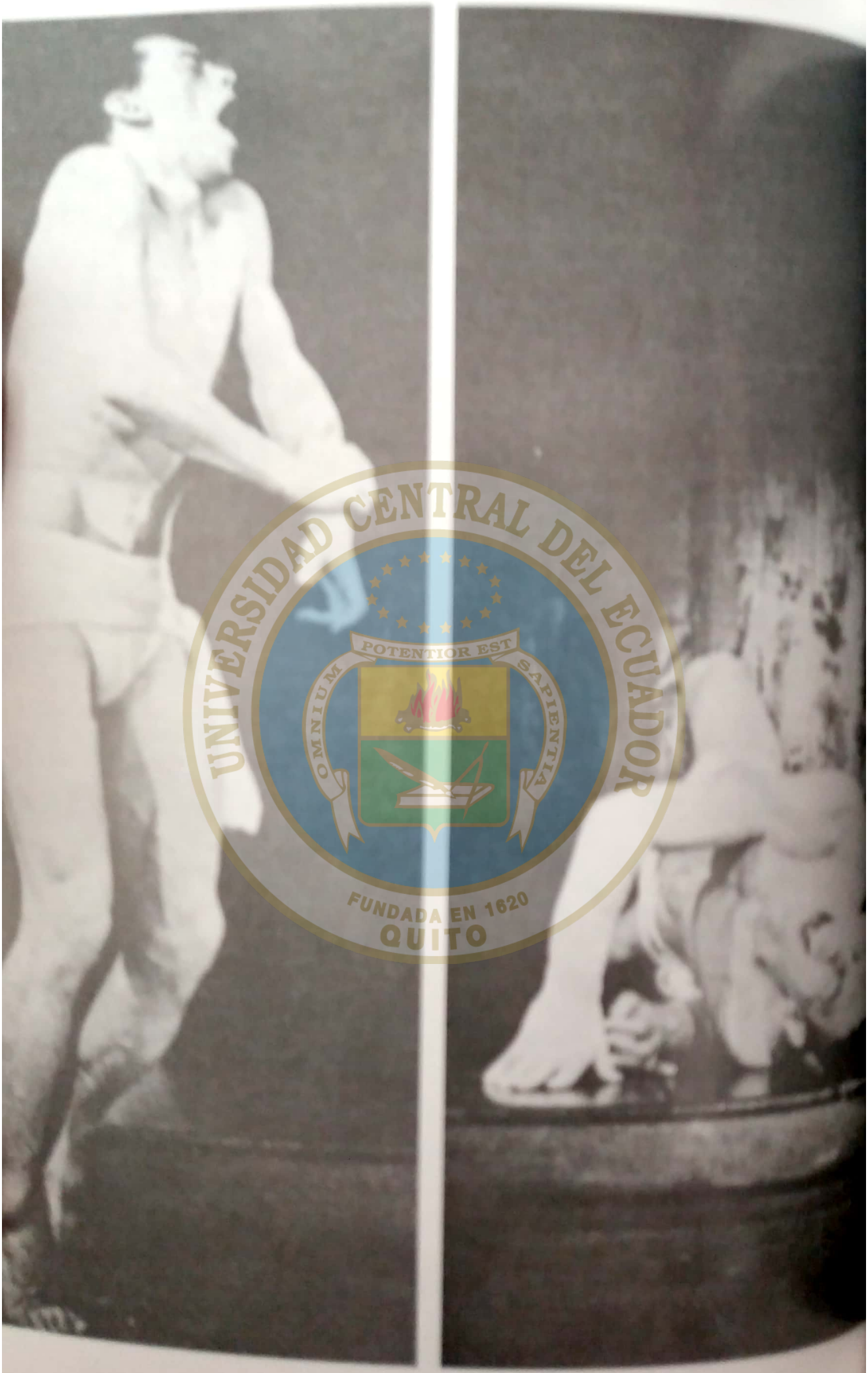
Josef Kelera (ODRA XI, 1965)



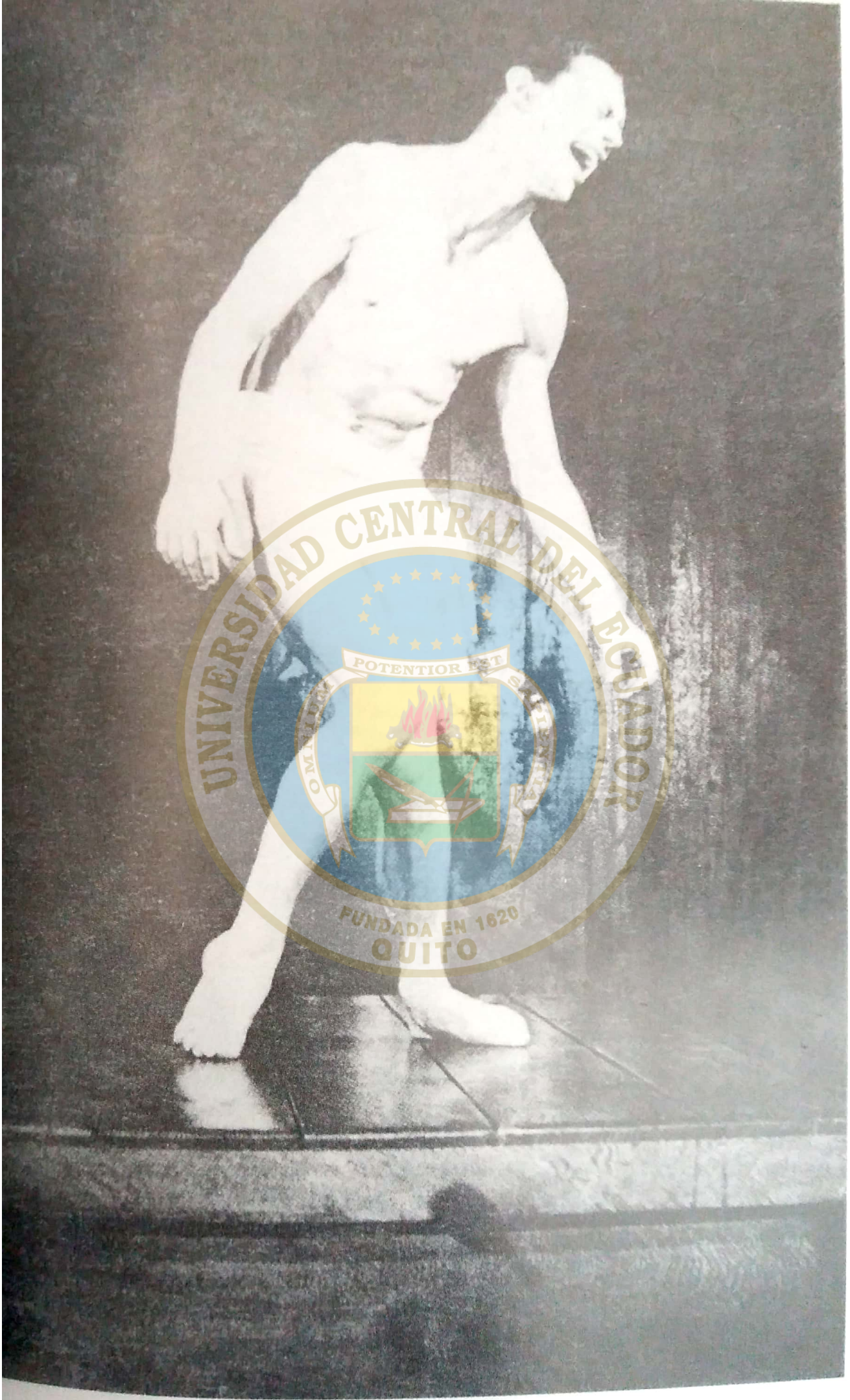
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



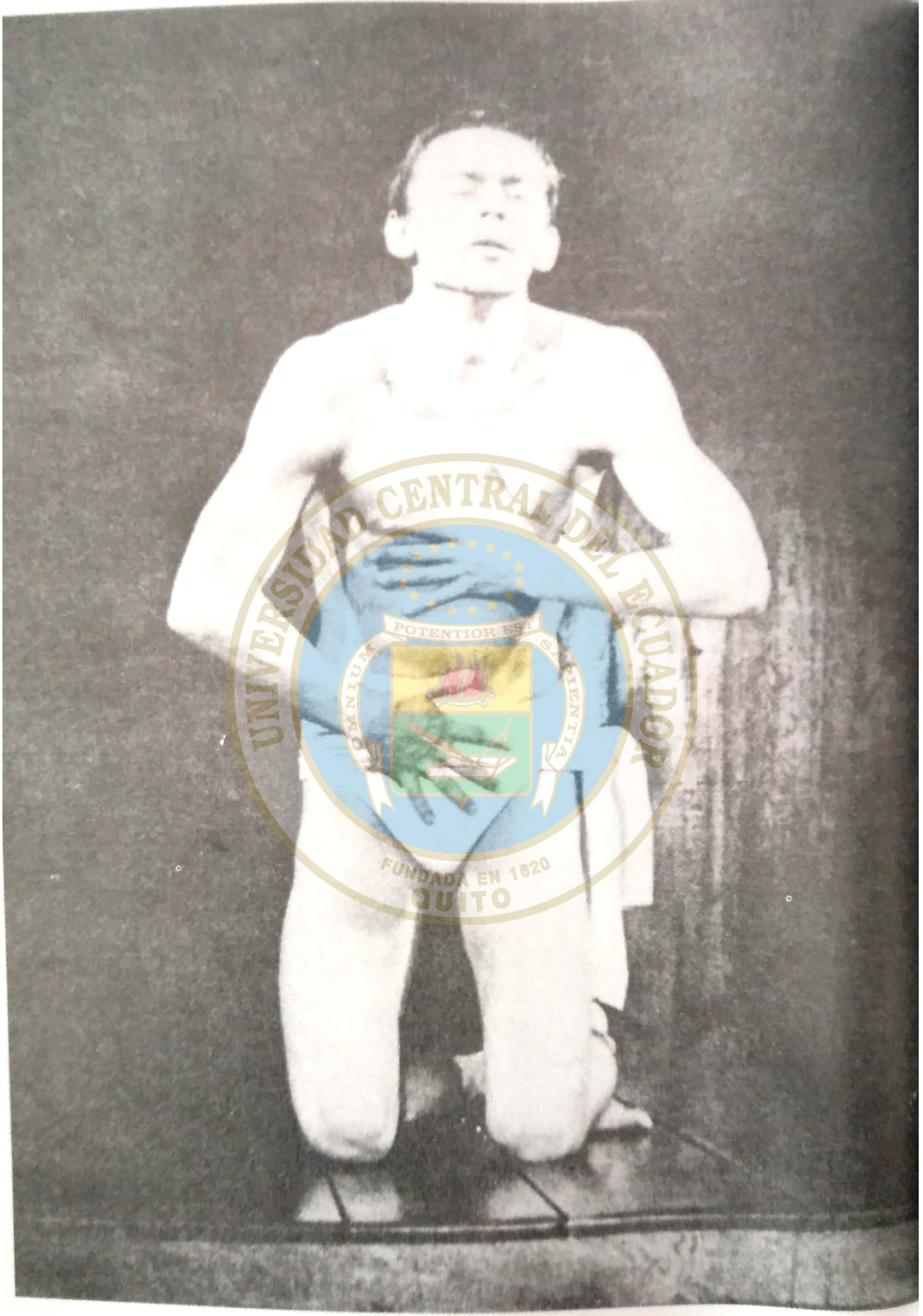
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



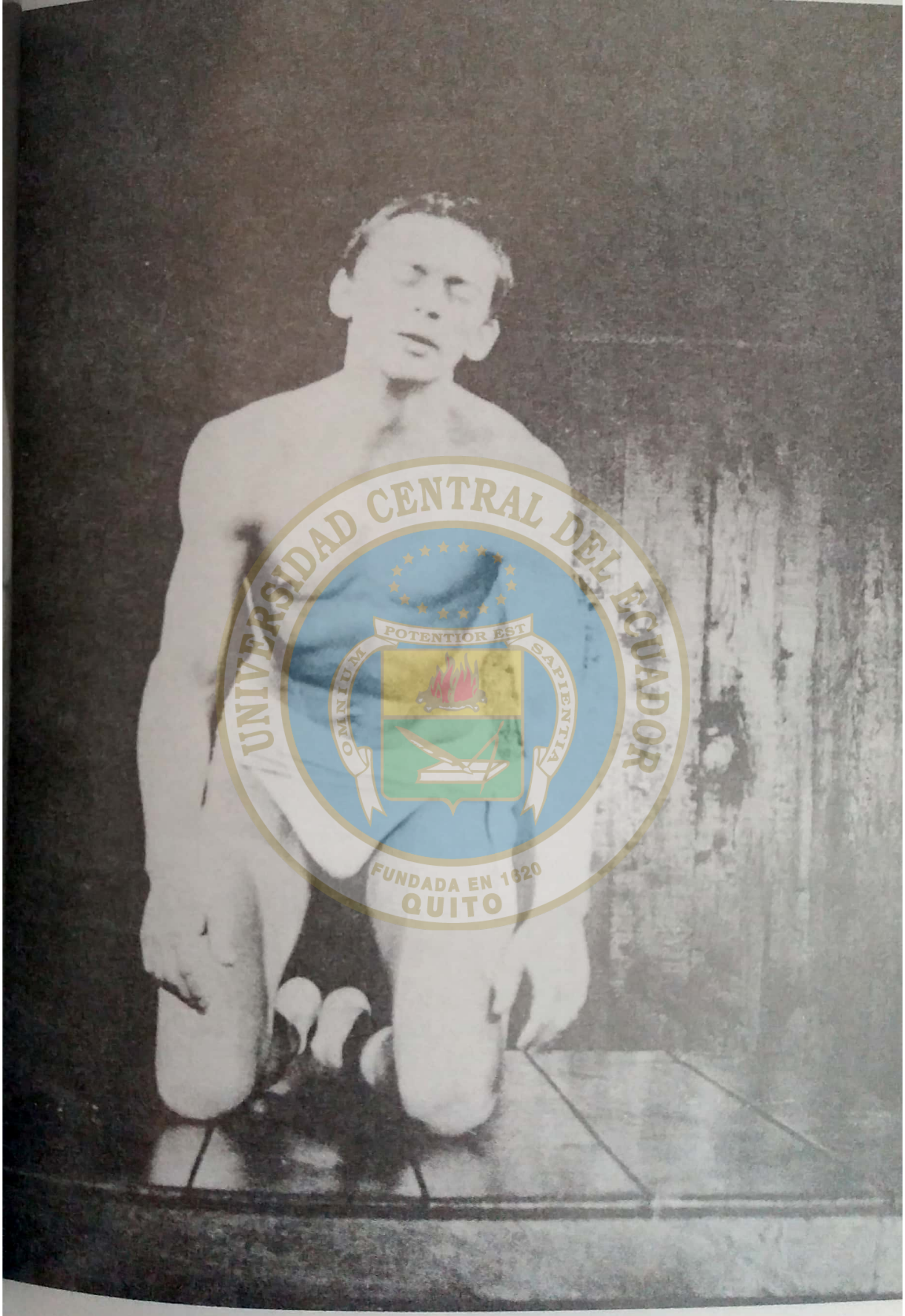
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

*EL PRÍNCIPE CONSTANTE**

LUDWIK FLASZEN

El escenario de esta representación está basado en el texto del dramaturgo español del siglo XVII, Calderón de la Barca, en la excelente transcripción polaca de Julius Slowacki, el eminente poeta romántico. El director no pretende, sin embargo, representar *El príncipe constante* tal como es. Pretende imprimirle su propia visión a la obra y la relación de ese escenario con el texto original es la relación que existe entre una variación y el tema musical original.

En la escena de apertura, el Primer Prisionero colabora con sus perseguidores. Yace en una cama ritual y es simbólicamente castrado y después de ser vestido con un uniforme se convierte "en uno de la compañía". La representación es un estudio del fenómeno de "inflexibilidad" que no consiste en la manifestación de fuerza, dignidad y valor. A la gente que lo rodea y que lo mira como si fuera más bien un extraño animal, el Segundo Prisionero —el Príncipe— opone sólo pasividad y gentileza, pertenece a un orden de valores más espirituales. Parece ofrecer una oposición a los hechos villanos y feos de la gente que lo rodea y ni siquiera discute con ellos. Están más allá de su

* Esta introducción de Ludwik Flaszen apareció en el programa polaco.

El príncipe constante fue producido por Jerzy Grotowski. Los trajes fueron diseñados por Waldemar Krygier, y la arquitectura escénica por Jerzy Gurawsky.

Los personajes principales: el Príncipe constante: Ryszard Cieslak; el Rey: Antoni Jaholkowski; Fenixana: Rena Mirecka; Tarudante, el perseguidor: Maja Komorowska; Muley, el perseguidor: Mieczyslaw Janowski; el Primer Prisionero: Tanislaw Scierski.

consideración. Rehusa ser uno de ellos. De esta manera los enemigos del Príncipe, que aparentemente lo tienen en su poder, en realidad no tienen influencia sobre él. Mientras se somete a sus malas acciones, conserva su pureza hasta caer en el éxtasis.

El arreglo del escenario y del auditorio se parece en cierta medida a algo que está entre una plaza de toros y una sala de operaciones. Se puede comparar con los que contemplan desde arriba algún deporte cruel en una antigua arena romana o una operación quirúrgica tal y como la retrató Rembrandt en su *Anatomía del doctor Tulp.*

El pueblo que rodea al Príncipe, una sociedad alienada y particular, usa togas, pantalones y botas altas para mostrar que goza detentando el poder, confía en su juicio, particularmente cuando se refiere a gente de otra categoría. El Príncipe lleva una camisa blanca —un símbolo ingenuo de pureza— y un saco rojo que a menudo puede convertirse en un sudario. Al final de la obra está desnudo, y nada lo defiende, sólo su identidad humana.

Los sentimientos de la sociedad hacia el Príncipe no son uniformemente hostiles, más bien son la expresión de un sentimiento de indiferencia y extrañeza, combinado con una especie de fascinación, y esta combinación contiene en sí misma la posibilidad de respuestas tan extremas como la violencia y la adoración. Todos desean poseer al mártir y al final de la representación luchan por él como si fuese un objeto precioso, en tanto que el héroe se enfrenta constantemente a contradicciones sin fin y se somete a la voluntad de sus enemigos. Una vez que el hecho se consuma, el pueblo que atormentó al Príncipe hasta matarlo lamenta sus acciones y se compadece de su suerte. Las aves de rapiña se convierten en palomas.

Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje de la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente. El éxtasis del Príncipe es su sufrimiento, sólo tolerable si se ofrece a la ver-

dad como en un acto de amor. Paradójicamente, la representación es un intento por sobrepasar en sí misma la pose trágica. Trata de quitar todos los elementos que puedan forzarnos a aceptar este aspecto trágico.

El productor cree que, aunque no fue fiel a la letra, al texto de Calderón, retiene sin embargo el significado más íntimo de la obra. La representación es la trasposición de las antinomias profundas y de los rasgos más característicos de la era barroca, su aspecto visionario, su música y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo.

Es también una especie de ejercicio que hace posible la verificación del método de actuación de Grotowski. Todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NO ERA TOTALMENTE ÉL*

JERZY GROTOWSKI

A Stanislavski lo comprometieron sus discípulos. Fue el primer gran creador de un método de actuación en el teatro y todos los que estamos interesados en los problemas teatrales sólo podemos dar respuestas personales a las preguntas que él planteó. Cuando en los múltiples teatros europeos contemplamos las representaciones inspiradas por la "teoría de Brecht", y nos vemos obligados a combatir un terrible aburrimiento que surge de la falta de convicción tanto de actores como del director, para lograr el tan famoso "distanciamiento", recordamos las producciones del propio Brecht. Quizá estaban menos de acuerdo con su teoría, pero eran, por otra parte, más personales y subversivas, mostraban un conocimiento profesional muy profundo y nunca nos permitían caer en el aburrimiento.

Ahora entramos de lleno en la época de Artaud. El "teatro de la crueldad" ha sido canonizado, es decir, se ha hecho trivial, se ha llenado de baratijas y ha sido torturado de muy diversas formas. Si un creador tan eminente como Peter Brook, con un estilo tan acabado y personal, vuelve los ojos a Artaud, no es para ocultar sus propias debilidades o para imitarlo: sucede que en un cierto grado de su desarrollo se siente de acuerdo con Artaud y necesita una confrontación con él, lo *prueba*, y retiene todo lo que resiste a la prueba. Sigue siendo el mismo. Pero cuando vemos todas esas representaciones viciosas del teatro de *avant-*

* Este artículo se publicó en *Les Temps Modernes* (París, abril de 1967) y en *Flourish*, el periódico del Royal Shakespeare Theatre Club (verano de 1967).

garde de muchos países, esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría ni a un niño, esos *happenings* que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie (que debieran herirnos pero que no lo logran), cuando vemos esos subproductos cuyos autores consideran o llaman a Artaud su padre espiritual, entonces sí creemos en la crueldad, pero contra Artaud.

La paradoja de Artaud está en el hecho de que es imposible llevar a cabo sus proposiciones. ¿Significa esto que estaba equivocado? Ciertamente que no. Pero Artaud no dejó ninguna técnica concreta y no indicó ningún método. Nos dejó visiones y metáforas; se debe seguramente a una expresión de la personalidad de Artaud y es además el resultado de la falta de tiempo y de medios adecuados para poner en práctica las cosas que vislumbró. También se explica por lo que podríamos llamar el error de Artaud o al menos su peculiaridad: él andaba a tientas, sutilmente, de una manera ilógica, casi invisible e intangible. Artaud utilizó un lenguaje que era en sí mismo intangible y huidizo. Los microorganismos se estudian con un instrumento de precisión: el microscopio. Todo aquello que es imperceptible exige la precisión.

Artaud habló de la magia del teatro y su modo de conjurarlo; creó imágenes que nos afectan en cierta forma. Quizá no las entendemos completamente pero advertimos que estaba buscando un teatro que trascendiera la razón discursiva y la psicología. Y cuando descubrimos un día que la esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis con el auditorio, ni tampoco en la representación de la vida tal y como parece desde afuera y ni siquiera en una visión, que el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilus-

tración de la vida, sino algo ligado a la vida sólo por *analogía,* cuando descubrimos esto, entonces nos planteamos la pregunta: ¿hablaba Artaud sólo de esto y de nada más?

Porque aunque el teatro disponga de las triquiñuelas del maquillaje y de la vestimenta, de falsos vientres y de falsas narices, nosotros le exigimos al actor que se transforme ante el espectador mediante sus impulsos interiores y su cuerpo; por eso cuando postulamos que la magia del teatro consiste en esta transformación tal y como se produce *ante nosotros,* volvemos a plantear la cuestión: ¿Artaud sugirió alguna vez otro tipo de magia?

Artaud habla del "trance cósmico". Nos trae de nuevo un eco del tiempo en el que los cielos se habían vaciado de sus habitantes tradicionales y se habían convertido en sí mismos en el objeto de un culto. El "trance cósmico" nos conduce inevitablemente al "teatro mágico". Pero Artaud explica lo desconocido con lo desconocido, lo mágico con lo mágico. No sé lo que significa la expresión "trance cósmico" porque en general no creo que el cosmos pueda, en su sentido físico, convertirse en un punto trascendental de referencia para el hombre. Los puntos de referencia son otros: el hombre es uno de ellos.

Artaud se opone al principio discursivo en el teatro, por ejemplo: toda la tradición teatral francesa. Pero no podemos aceptarlo como un pionero en este campo, muchos otros teatros de Europa oriental y central poseen una tradición viva de un teatro no discursivo. ¿Dónde podríamos colocar a Vajtangov o a Stanislavski?

Artaud rechazó un teatro que se contentaba con ilustrar los textos dramáticos; buscaba un teatro que fuese un arte creativo en sí mismo, que no duplicara simplemente lo que la literatura estaba haciendo. Muestra gran valor y conciencia de su parte, porque utilizó un lenguaje en el que las obras completas de los dramaturgos no se intitulaban dramas o comedias sino "el teatro de Molière", o "el teatro

de Montherlant". La idea de un teatro autónomo es más antigua y nos llega de Meyerhold en Rusia.

Artaud intentó suprimir las barreras entre los actores y el auditorio. Esto puede parecer asombroso pero hay que advertir que nunca propuso ni abolir el escenario ni separarlo del auditorio, ni trató de adaptar una estructura diferente para cada nueva producción, creando así una base real para la confrontación entre los dos "conjuntos" que forman los actores y los espectadores. Simplemente propuso colocar al auditorio en el centro y actuar en todos los rincones de la sala. No planteó la eliminación de la barrera entre el escenario y el auditorio, sino el remplazo del teatro de muñecos clásicos por otra estructura rígida. Años antes, todas estas ideas habían sido precedidas por Reinhard, por Meyerhold en su producción de los misterios medievales y, más tarde, de nuevo por Syrkus en Polonia, quien había elaborado su concepción de un "teatro simultáneo".

Así hemos rechazado los méritos supuestos de Artaud a fin de devolvérselos a sus verdaderos padres. Puede pensarse que estamos preparando una escena de martirio y despojamos a Artaud de sus harapos tal y como él despoja de sus ropas a Beatrice Cenci en su producción. Pero hay una diferencia entre desvestir a alguien para torturarlo o hacerlo con el fin de encontrar lo que realmente es. El hecho de que otros hayan construido sistemas similares en otras partes no altera el hecho vital de que Artaud hizo sus descubrimientos por sí mismo a partir de su propio sufrimiento, del prisma de sus obsesiones personales y, en lo que se refiere a su propio país, todo lo inventó en realidad.

Hay que repetir de nuevo que, si Artaud hubiese tenido a su disposición el material necesario, sus visiones hubiesen podido pasar de lo indefinido a lo definido y quizá hubiera creado una forma, o mejor dicho una técnica. Hubiese podido anticiparse a todos los demás reformadores, porque

tuvo el valor y el poder de ir más allá de la lógica discursiva y corriente. Todo esto pudo haber pasado, pero nunca sucedió.

El secreto fundamental de Artaud es el haber cometido malentendidos y errores particularmente fructíferos. Su descripción del teatro balinés, por más sugestiva que pueda parecer a la imaginación, es, en verdad, un enorme error. Artaud identificó como "signos cósmicos" y "gestos que evocaban poderes superiores" a elementos de la representación que eran expresiones concretas, letras teatrales específicas dentro de un alfabeto de signos universalmente conocido por los balineses.

El teatro balinés fue para Artaud lo que una esfera de cristal es para una pitonisa. Logró una representación totalmente diferente que dormitaba en su interior, y ese trabajo que le sugirió el teatro balinés nos da la clave de sus grandes posibilidades creativas. Pero tan pronto como se desplaza de la descripción a la teoría, empieza a explicar la magia por la magia, el trance cósmico por el trance cósmico. Es una teoría que puede interpretarse como se quiera.

Pero en su descripción toca algo esencial, sin tener totalmente conciencia de ello. Es la verdadera lección del teatro sagrado, ya sea que hablemos del drama europeo medieval, del drama balinés o del Kathakali hindú: el conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí. Lo elemental alimenta a lo construido y viceversa, para convertirse en la fuente real de un tipo de actuación que destaca brillantemente. Esta lección no fue entendida ni por Stanislavski, que dejó que los impulsos naturales dominaran, ni por Brecht, que subrayó demasiado la construcción de un papel.

Artaud se dio cuenta instintivamente de que el mito era el centro dinámico de la representación teatral. Sólo Nietzsche lo adelanta en este dominio; advirtió también que la transgresión del mito renovaba sus valores esenciales

y "se convertía en un elemento de amenaza que restablecía las normas que habían sido violadas" (L. Flaszen). No tomó en cuenta, sin embargo, el hecho de que en nuestra época, en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede *identificarse* con el mito porque no existe una sola fe. Sólo una *confrontación* es posible. Artaud soñó en producir mitos nuevos a través del teatro, pero este sueño tan hermoso nació de su falta de precisión, pues aunque el mito constituye la base o el tramado de la experiencia de varias generaciones, sólo las generaciones subsecuentes pueden crearlo y no el teatro. A lo más, el teatro puede haber contribuido a la cristalización del mito, pero entonces será demasiado similar a las ideas corrientes para ser creativo.

Una confrontación es un "ensayo", una prueba de lo que significan los valores tradicionales. Una representación que como un transformador eléctrico ajuste nuestra experiencia a la de las generaciones pasadas y viceversa; una representación concebida como un combate contra los valores contemporáneos y tradicionales (por tanto, la "transgresión"), me parece a mí la única posibilidad de que el mito funcione en el teatro. Una transformación honesta puede encontrarse sólo en este doble juego de valores, en esta cercanía y este rechazo, en esta revuelta y esta aceptación.

Artaud fue en todo un profeta. Sus textos esconden una maraña especial y completa de predicciones, de alusiones imposibles, de visiones muy sugestivas y metáforas que parecen poseer, a la larga, una cierta realidad. Porque todo esto puede suceder, nadie sabe cómo, pero es inevitable y sucede.

Rebozamos de júbilo cuando descubrimos algunos supuestos falsos en Artaud. El signo que en el teatro oriental es simplemente una parte de un alfabeto conocido universalmente no puede, como Artaud lo pretendió, ser transferido al teatro europeo, en el que cada signo ha de nacer

separadamente, en relación con asociaciones psicológicas, culturales o familiares antes de convertirse en algo totalmente diferente. Su intento de catalogar las respiraciones en lo masculino, lo femenino y lo neutro son simples malentendidos de textos orientales y prácticamente son tan imperceptibles que no se diferencian entre sí. Su estudio de la "Atlética de los sentimientos" presenta algunos chispazos geniales, pero en el trabajo práctico llevaría a gestos estereotipados que servirían para expresar cada uno una sola emoción.

Pero planteó algo que nosotros somos capaces de alcanzar mediante otros caminos. Me refiero a lo esencial del arte del actor: es decir que lo que el actor logre sea un acto total (no tengamos miedo del nombre), que lo que haga lo realice con su ser íntegro, y no solamente con un gesto mecánico (y por tanto rígido) del brazo y de la pierna, no con gestos apoyados por una inflexión lógica en forma viva; puede estimularlo, y en realidad es todo lo que realmente puede hacer. Sin comprometerse, su organismo deja de vivir y sus impulsos se vuelven superficiales. Entre una reacción total y una reacción guiada por un pensamiento hay la misma diferencia que hay entre un árbol y una planta. A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un "movimiento del alma", debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo.

Artaud nos enseña una gran lección que ninguno de nosotros puede rechazar. Esta lección es su enfermedad. El infortunio de Artaud es que su enfermedad, la paranoia, era diferente de la enfermedad de su tiempo. La civilización está enferma de esquizofrenia, que es la ruptura entre la inteligencia y el sentimiento, entre el cuerpo y el alma. La sociedad no podía permitirle a Artaud estar enfermo de diferente manera: lo persiguieron, lo torturaron con tratamientos de electrochoques, trataron de que aceptara el

raciocinio discursivo y cerebral, es decir, de que incorporase la enfermedad de la sociedad a sí mismo. Artaud definió su enfermedad, con extraordinaria lucidez, en una carta dirigida a Jacques Rivière: "no soy totalmente yo". No era totalmente él, era otro. Captó la mitad de su dilema: cómo llegar a ser uno mismo. Dejó la otra mitad sin tocar: cómo llegar a ser total, cómo completarse.

No logró atravesar el profundo golfo que separa las zonas de las visiones (intuiciones) y su mente consciente, porque abandonó todo lo que fuese ordenado y no hizo ningún intento para lograr la precisión o el dominio de las cosas: en lugar de ello hizo de su caos y su autodivisión algo objetivo. Su caos era una imagen auténtica del mundo. No era una terapia sino un diagnóstico, por lo menos para otras personas. Sus estallidos caóticos fueron santos porque les permitieron a los demás llegar al autoconocimiento.

Entre sus sucesores el caos no es ni por asomo santo, ni suficientemente determinado: no tiene razón de existir excepto para esconder algo que no está terminado, para esconder una enfermedad. Artaud le dio expresión a sus caos, y eso cambia totalmente las cosas.

Artaud planteó la gran liberación, la gran transgresión de las convenciones, la purificación mediante la violencia y la crueldad; afirmó que la simple evocación de poderes ciegos en el escenario podría protegernos contra ellos en la vida misma. Pero ¿cómo podemos pedirles que nos protejan de este modo, cuando es obvio que no pueden hacerlo? No es en el teatro en donde los poderes oscuros pueden controlarse; es más fácil que estos poderes conviertan al teatro a sus propios fines (aunque no pienso que intervengan en el teatro, puesto que ya tienen los medios masivos de dominio a su disposición). A fin de cuentas el teatro no nos protege ni nos invalida. No creo que el retrato explosivo de Sodoma y Gomorra en un escenario

calme o sublime de ninguna manera los impulsos pecaminosos por los que esas dos ciudades fueron castigadas.

Artaud da en el clavo, sin embargo, cuando nos habla de la liberación y de la crueldad, porque sentimos que está tocando una verdad que podemos verificar de otra manera. Sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aún cuando este acto de extrema sinceridad se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre, cuando se ordena y se trae a la conciencia, no disolviéndolo en el caos y en la anarquía formal, en una palabra, cuando este acto efectuado en el teatro es *total,* entonces, aunque el teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir; porque en general reaccionamos sólo con la mitad de nuestra capacidad.

Y si hablo de un "acto total" es porque tengo el sentimiento de que hay una alternativa del "teatro de la crueldad". Artaud continúa siendo un desafío para nosotros en este punto, quizá menos por su obra que por su idea de la salvación mediante el teatro. Este hombre nos entregó mediante su martirio una prueba extraordinaria del teatro como terapia. He encontrado dos expresiones de Artaud que merecen la atención: la primera es la observación de que la anarquía y el caos (que eran como una espuela para su propio ser) deben estar unidos a un sentido del orden que concebía dentro de su mente y no como una técnica física. Sería bueno citar esta frase para aquellos que se autopostulan como discípulos de Artaud: "la crueldad es rigor".

La frase nos lleva al elemento medular del arte del actor como acción extrema y última. "Los actores deben ser co-

mo mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas." Quiero añadir que estas señales deben ser articuladas, y no balbuceantes o llenas de delirio, desequilibradas, a menos que un trabajo dado nos muestre precisamente que lo exige. Con esta salvedad, afirmamos que esta cita contiene, en un estilo oracular, el problema total de la espontaneidad y la disciplina, esta conjunción de *opuestos* que hace nacer el acto total.

Artaud fue un gran poeta del teatro, es decir, un poeta de las posibilidades del teatro y no de la literatura dramática. Como el profeta mítico Isaías, predijo para el teatro algo definitivo, un nuevo significado, una nueva y posible reencarnación. "Entonces Emmanuel nació." Como Isaías, Artaud supo de la llegada de Emmanuel y lo que con él se implica. Vio la imagen a través de un vidrio, oscuramente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

EXPLORACIÓN METÓDICA*

JERZY GROTOWSKI

I

¿Qué es el Instituto Bohr?

Bohr y su equipo fundaron una institución de carácter extraordinario. Es un lugar de reunión en el que médicos de distintos países experimentan y dan los primeros pasos en la "tierra de nadie" de su profesión: comparan sus teorías y aprovechan la "memoria colectiva" del Instituto.

Esta "memoria" guarda un inventario minucioso de todas las investigaciones que se han hecho, incluyendo las más audaces, y su fondo se ve constantemente enriquecido por las nuevas hipótesis y por los resultados nuevos que obtienen los investigadores.

Niels Bohr y sus colaboradores trataron de descubrir ciertas tendencias esenciales dentro de este enorme acervo de investigación común. Lograron servir como inspiración y estímulo dentro del ámbito de su disciplina. Gracias al trabajo de aquellos a quienes habían estimulado y recibido con beneplácito, lograron compilar datos esenciales y aprovechar los potenciales industriales de los países más desarrollados del orbe.

Durante largo tiempo el Instituto Bohr atrajo mi atención como un modelo que ilustra cierto tipo de actividades. El teatro no es por supuesto una disciplina científica y lo es menos aún el arte del actor sobre el que mi aten-

* Este artículo fue escrito para explicar el objetivo del Instituto Bohr. Fue Publicado en *Tygodnik Kulturalny* (Varsovia, 17, 1967).

ción se concentra. Sin embargo, el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede —como afirmaba Stanislavski— estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión del talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etc. ¿Por qué? Porque a diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación del actor es imperativa, es decir, se sitúa dentro de un lapso determinado y hasta dentro de un momento preciso. Un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración.

¿Cómo se puede lograr que esos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método.

II

Estamos convencidos de que las condiciones esenciales para el arte de la actuación son las siguientes y su estudio debe ser objeto de investigación metodológica:

a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida;

b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos "dar y recibir";

c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíqui o (ya que ambos constituyen la totalidad).

¿De qué manera pueden exponerse objetivamente las leyes que gobieran esos procesos individuales? ¿Cómo llegar a definir solamente las leyes objetivas sin caer en las recetas? (Porque las "recetas" terminan siempre en lo banal.)

Creemos que con el objeto de lograr esa individualidad

no es necesario aprender cosas nuevas, sino más bien liberarse de viejas costumbres. Cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que le impiden expresar sus asociaciones íntimas, y que originan su falta de decisión, el caos de su expresión y su falta de disciplina; qué le impide experimentar el sentimiento de su propia libertad, qué obstáculos hay para que su organismo sea totalmente libre y poderoso y para que nada esté más allá de sus capacidades. En otras palabras: ¿cómo eliminar los obstáculos?

Eliminamos lo que bloquea al actor, pero no le enseñamos a crear; por ejemplo, cómo interpretar Hamlet, en qué consiste el ademán trágico, cómo actuar una farsa, porque es precisamente en este "cómo" donde el germen de la banalidad y del clisé que desafía a la creación se asienta. Para llevar a cabo una investigación semejante es necesario colocarse en la zona limítrofe de disciplinas científicas como la fonología, la psicología, la antropología cultural, la semiología, etcétera.

Un instituto que se dedica a investigaciones de este tipo debe, como el Instituto Bohr, ser un lugar de reunión, para observar y refinar los experimentos obtenidos por los individuos más talentosos en esta profesión, que provengan de los distintos teatros de otros países. Tomando en cuenta el hecho de que el ámbito al que nuestra atención se dirige no es científico y de que dentro de él no todo puede definirse (en realidad, muchas cosas no deben ser definidas), tratamos sin embargo de determinar nuestros fines con toda la precisión y consecuencia necesarias para la investigación científica.

El actor que trabaja en este centro es ya un profesional no sólo por el hecho de que su arte es creativo, sino porque las leyes que lo gobiernan se han convertido en el objeto de su preocupación esencial. Un instituto que realiza investigaciones metodológicas no debe confundirse con una escuela que entrena actores y cuya finalidad es "lanzarlos"

al teatro. Esta actividad no debe ser confundida tampoco con el teatro (en el sentido habitual de la palabra), aunque la esencia misma de la investigación exige la elaboración de una representación y su confrontamiento con el público. No es posible crear un método y permanecer apartados del acto de creación.

III

Me intereso en el actor porque es un ser humano. Esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro ser, de que tratamos de entenderlo; en suma, la superación de nuestra sociedad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él. Si el actor reproduce un acto que le he enseñado, parece que lo he domado. El resultado es una acción banal desde el punto de vista metodológico y, en lo más profundo de mi ser, lo considero un acto estéril porque nada se ha abierto ante mí. Pero si en el curso de una colaboración estrecha llegamos al punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, se revela profundamente mediante un gesto, considero entonces que desde el punto de vista metodológico el trabajo ha sido efectivo. Entonces me sentiré enriquecido personalmente, porque en ese gesto es perceptible una especie de experiencia humana que me ha sido revelada, algo más bien especial que podría definirse como un destino, como una condición humana.

Lo dicho se refiere a la relación que se establece entre el director y un actor individual, pero si este concepto se extiende a toda la compañía, una nueva perspectiva se abre hasta los límites de la vida colectiva, hasta el terreno común de nuestras convicciones, nuestras creencias, nuestras supersticiones y las condiciones de la vida contemporánea.

Si este terreno común existe, podremos, con toda sinceridad, llegar inevitablemente a la confrontación de la tradición y la contemporaneidad, del mito y la incredulidad, de lo inconsciente y la imaginación colectiva.

No monto una obra para enseñar a los demás lo que ya conozco. Es después de que la producción de la obra se termina, y no antes, cuando me siento más sabio. Cualquier método que no se proyecte hacia lo desconocido es malo. Cuando afirmo que la acción debe comprometer la personalidad entera del actor a fin de que su reacción no sea inerte, no me refiero a algo "externo", como serían los gestos exagerados o las triquiñuelas. ¿Qué es lo que quiero decir? Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las distintas facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total. Si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador.

Desde el punto de vista metodológico es efectivo porque le otorga el máximo de condición o poder sugestivos. Evita por supuesto el caos, la histeria, la exaltación. Debe tratarse de un acto objetivo: es decir, un acto desarticulado, disciplinado. Pero por encima y más allá de toda eficacia metodológica, se abre una nueva perspectiva para el espectador: la perfección del actor constituye un acto que trasciende los tibios actos de la vida cotidiana frente a los conflictos internos entre el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento, los placeres fisiológicos y las aspiraciones espirituales. Por un momento el actor se encuentra fuera de los semicompromisos y conflictos que caracterizan nuestra vida diaria.

¿Lo ha hecho por el espectador? La expresión "para el espectador" implica cierta coquetería, cierta falsedad, un autorregateo. Es mejor decir "en relación con" el espectador, o quizá hasta a pesar de él. Es en este punto donde radica la provocación.

Hablo del método, hablo de la superación de límites, hablo de una confrontación, de un proceso de autoconocimiento y hasta en cierto sentido de una terapia. Este método debe permanecer abierto —su vida misma depende de esta condición— y es diferente para cada individuo. Así debe ser, porque su naturaleza intrínseca exige que sea individual.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1959-1962)

JERZY GROTOWSKI

Los ejercicios de este capítulo son el resultado del trabajo y la investigación realizados durante los años 1959-1962. Fueron grabados por Eugenio Barba durante el período que pasó en el Laboratorio Teatral y están completados por mis comentarios y los de aquellos instructores que bajo mi guía dirigieron el entrenamiento.

Durante este tiempo buscaba yo una técnica positiva o, en otras palabras, un cierto método de entrenamiento capaz de darle objetivamente al actor una habilidad creativa, enraizada en su imaginación y en sus asociaciones personales. Algunos aspectos de estos ejercicios se conservaron en este entrenamiento durante el período que siguió, pero su objetivo ha cambiado. Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: "¿cómo puede hacerse esto?" se han eliminado. Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.

Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación. La diferencia entre el entrenamiento de 1959 y 1962 y la fase siguiente se señala sobre

todo en los ejercicios vocales y físicos. Muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado pero están orientados para buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos (el proceso de "dar y tomar" mencionado en otro lugar). Se siguen usando los resonadores en los ejercicios vocales, pero ahora se ponen en acción a través de varios tipos de impulsos y del contacto con el exterior.

En teoría ya no existen los ejercicios de respiración. He explicado mis razones para eliminarlos en "las técnicas del actor". Según el caso individual se descubren las dificultades en cuestión, se determina su causa y más tarde se eliminan. No queremos trabajar directamente con la respiración, sino corregirla indirectamente mediante ejercicios individuales que son casi siempre de una naturaleza psicofísica.

El entrenamiento consistió en ejercicios que los actores ideaban o que adoptaban de otros sistemas. Aun aquellos ejercicios que no son el resultado de la investigación personal del actor se han desarrollado y elaborado para satisfacer los objetivos precisos del método.

La terminología de los ejercicios escogidos se ha alterado. Una vez que los actores adaptan un ejercicio se establece un nombre para él sobre la base de asociaciones e ideas personales. Se tiende conscientemente a usar una especie de jerga profesional que tenga un efecto estimulante en la imaginación.

El siguiente es un bosquejo aproximativo de un día de entrenamiento.

A. EJERCICIOS FÍSICOS

I. *Calentamiento*

1] caminar rítmicamente mientras los brazos y las manos rotan

2] correr sobre la punta de los dedos. El cuerpo debe experimentar una sensación de fluidez, de huida, de falta de peso. El impulso para correr sale de los hombros
3] caminar con las rodillas inclinadas y las manos en las caderas
4] caminar con las rodillas inclinadas tomándose de los tobillos
5] caminar con las rodillas ligeramente inclinadas y las manos tocando la parte exterior de los pies
6] caminar con las rodillas ligeramente inclinadas sosteniendo los dedos de los pies con los dedos de las manos
7] caminar con las piernas estiradas y rígidas como si las tirasen cuerdas imaginarias sostenidas con las manos (los brazos extendidos hacia el frente)
8] empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia adelante para volver a la posición encorvada con las manos junto a los pies

NOTA: Hasta durante los ejercicios de calentamiento el actor debe justificar cada detalle de su entrenamiento con una imagen precisa, ya sea real o imaginaria. El ejercicio se ejecuta correctamente sólo si el cuerpo no opone ninguna resistencia durante la realización de la imagen en cuestión. El cuerpo debe por tanto estar como sin peso, ser tan maleable como la plastilina de los impulsos, tan duro como el acero cuando actúa como apoyo, y capaz hasta de dominar las leyes de la gravedad.

II. *Ejercicios para aflojar los músculos y la columna vertebral*

1] "El gato." Este ejercicio se basa en la observación de un gato cuando se despierta y se estira. La persona yace extendida con la cara hacia abajo y completamente relajada. Las piernas aparte y los bra-

zos forman un ángulo recto con el cuerpo y las palmas hacia el piso. El "gato" se despierta y acerca las manos hacia el techo con los codos hacia arriba, a fin de que las palmas de las manos formen la base de apoyo. Se levantan las caderas mientras que las piernas "caminan" hacia las manos sobre la punta de los pies. Luego, hay que levantarse y estirar la pierna derecha hacia un lado y al mismo tiempo se levanta y se estira la cabeza. Se vuelve a poner la pierna izquierda en el suelo, apoyándose en las puntas de los dedos de los pies. Repetir los mismos movimientos con la pierna derecha, y siempre con la cabeza hacia arriba. Estirar la espina y colocar primero el centro de gravedad en el centro de la espina y luego más arriba, hacia la base del cuello. Darse vuelta y caer sobre la espalda en relajación completa

2] se debe sentir como si se tuviera una banda de metal alrededor del pecho. Estirarse mediante una expansión vigorosa del tronco

3] pararse sobre las manos con los pies juntos, apoyándose en la pared. Las piernas deben abrirse lentamente, hasta donde sea posible

4] posición de descanso. Sentarse en cuclillas con la cabeza caída hacia adelante y los brazos sueltos entre las rodillas

5] posición de pie con las piernas juntas y derechas. Flexionar el tronco hacia el piso hasta que la cabeza toque las rodillas

6] rotación vigorosa del tronco de la cintura hacia arriba

7] conservar las piernas juntas y brincar sobre una silla. El impulso para el brinco no debe venir de las piernas, sino del tronco

8] *splits* totales o parciales

9] empezar en posición erguida, inclinar el cuerpo ha-

cia atrás para formar un "puente" hasta que las manos toquen el suelo por atrás

10] posición yacente. Yacer con el cuerpo estirado sobre la espalda. Rotar el cuerpo entero de izquierda a derecha vigorosamente

11] empezar de rodillas, inclinar el cuerpo hacia atrás y formar un "puente" hasta que la cabeza toque el piso

12] brincar imitando los saltos de un canguro

13] hincarse en el piso con las piernas juntas, estirándolas hacia el frente con el cuerpo erecto. Las manos deben estar colocadas en la parte de atrás del cuello, y hay que empujar la cabeza hacia adelante y hacia abajo hasta que toque las rodillas.

14] caminar sobre las manos y los pies con el pecho y el abdomen mirando hacia arriba

NOTA: Es igualmente incorrecto llevar a cabo estas series de ejercicios de una manera inanimada. *El ejercicio ayuda a la investigación.* No es meramente una repetición automática o una forma del masaje muscular. Por ejemplo, durante los ejercicios se investiga el centro de gravedad del cuerpo, el mecanismo para la contracción o relajación de los músculos, la función de la espina en los diversos movimientos violentos, analizando cualquier desarrollo complicado para relacionarlo con cada ligamento y músculo. Los ejercicios son individuales y responden a una investigación continua y total. Sólo los ejercicios que "investigan" hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos. Los ejercicios que sólo intentan "repetir las cosas" son mediocres.

III. *"Ejercicios de arriba hacia abajo"*

NOTA: Estos ejercicios son más bien posiciones de acrobacia y de acuerdo con las reglas del Hatha Yoga se eje-

cutan de manera muy lenta. Uno de los objetivos principales durante su ejecución es el estudio de los cambios que se efectúan en el organismo; principalmente el estudio de la respiración, el ritmo del corazón, las leyes de equilibrio y la relación que existe entre la posición y el movimiento.

1] Pararse sobre la cabeza usando la frente y ambas manos como apoyo
2] pararse de cabeza en posición del Hatha Yoga
3] sostenerse sobre la cabeza con el hombro (izquierdo o derecho), la mejilla y el brazo
4] sostenerse sobre la cabeza con los antebrazos

IV. *Vuelo*

1] Acuclillarse sobre los talones en posición "fetal", saltar y balancearse como un pájaro que está a punto de emprender el vuelo. Las manos ayudan como si fuesen alas
2] brincando hay que ponerse de pie, mientras que las manos aletean en un esfuerzo por levantar el cuerpo
3] levantar el vuelo con movimientos continuos hacia adelante como si se nadara. En tanto que el cuerpo ejecuta esos movimientos de natación debe haber sólo un punto de contacto con el piso, por ejemplo la planta de un pie. Dar saltos ligeros hacia adelante siempre sobre la planta de un pie. Otro método es el siguiente: imaginar que se vuela como cuando uno sueña y recrear espontáneamente esta forma de vuelo
4] aterrizar como pájaro

NOTA: Combinar estos ejercicios con otros basados en saltos, volteretas, brincos, etc.; hay que tratar de empezar con un largo salto de vuelo que se inicie como el vuelo de un pájaro y que termine cuando éste se posa en tierra.

v. *Saltos y volteretas*

1] Volteretas hacia adelante con las manos como apoyo
   a) voltereta hacia adelante, apoyándose en las manos
   b) voltereta hacia adelante sin usar las manos
   c) voltereta hacia adelante terminando con un pie
   d) voltereta hacia adelante con las manos atrás de la espalda
   e) voltereta hacia adelante con un hombro tocando el suelo como apoyo
2] volteretas hacia atrás
3] el brinco del "tigre" (hacia adelante como ejecutando un clavado). Con o sin carrera preparatoria, se estiran los brazos, y se brinca sobre un obstáculo; ejecutar luego una voltereta cayendo sobre un hombro, ponerse de pie con el mismo movimiento
   a) brinco de "tigre" alto
   b) brinco de "tigre" largo
4] brinco del "tigre", seguido inmediatamente de una voltereta hacia atrás
5] voltereta con el cuerpo rígido como el de una marioneta y, sin embargo, actuando como si se tuviese un resorte interno
6] brinco de "tigre" realizado simultáneamente por dos actores que se cruzan en el aire a diferentes alturas
7] brincos de "tigre" combinados con volteretas en situaciones de "batalla", usando bastones u otras armas

NOTA: Durante estos ejercicios, aparte del factor de "investigación" y del estudio propio del organismo, aparece también el elemento rítmico y de danza. Estos ejercicios —especialmente en el caso de las variaciones tipo "batalla"— se realizan al golpe de un tambor, tamborino u otro objeto, de tal modo que tanto el que ejecuta el ejercicio como el que produce el ritmo improvisen y se ofrezcan estímulos recíprocos. En la secuencia de "batalla", las reacciones físicas se acompañan de gritos inarticulados y es-

pontáneos. El actor debe justificar todos esos ejercicios semiacrobáticos con motivaciones personales, haciendo hincapié en la composición de sus fases iniciales y finales.

VI. *Ejercicios de pies*

1] Yacer en el piso con las piernas ligeramente levantadas. Hacer los siguientes movimientos con los pies:
   a) inclinarse y estirar los tobillos hacia atrás y hacia adelante
   b) inclinarse y estirar los tobillos hacia los lados
   c) movimientos rotatorios de los pies
2] posición de pie
   a) doblar las rodillas con los brazos extendidos, mantener los pies asentados en el piso durante todo el tiempo en el mismo lugar
   b) caminar sobre los costados de los pies
   c) caminar como pichón (con los dedos hacia adentro y los talones muy aparte) sobre la punta de los dedos
   d) caminar sobre los talones
   e) doblar los dedos de los pies hacia la planta del pie y luego hacia arriba en la dirección opuesta
   f) tomar pequeños objetos con los dedos de los pies (una caja de cerillos, un lápiz, etcétera)

VII. *Ejercicios mimados que se concentran principalmente en las piernas y los brazos*

VIII. *Estudios de actuación sobre cualquier tema realizado cuando se camina o se corre*

B. EJERCICIOS PLÁSTICOS

I. *Ejercicios elementales*

NOTA: Estos ejercicios están basados en Dalcroze y en

otros métodos europeos clásicos. Su principio fundamental es el estudio de los vectores opuestos. Es particularmente importante el estudio de los vectores de los movimientos contrastantes (la mano hace movimientos circulares en una dirección y el codo en la dirección opuesta) y en imágenes contrastadas (las manos aceptan mientras los pies rechazan). De esta manera cada ejercicio se subordina a la "investigación" y el estudio de los medios propios de expresión, de sus resistencias y de sus centros comunes en el organismo.

1] Caminar rítmicamente con los brazos estirados a los lados. Rotar los brazos y los hombros empujando los codos hacia atrás lo más que se pueda. Rotar las manos en la dirección opuesta a los hombros y los brazos. El cuerpo entero debe reforzar estos movimientos y mientras se rotan los hombros deben levantarse para esconderse en el cuello. Imaginar que se es un delfín. Aumentar gradualmente el ritmo de las rotaciones, dejar que el cuerpo aumente su peso caminando sobre la punta de los dedos

2] "lucha a tirones de cordón". Un cordón imaginario se estira enfrente de la persona y se tiene que usar para poder avanzar. No son los brazos y las manos con los que se empuja el cuerpo, sino que es el tronco el que se mueve hacia las manos. Levantarse hacia adelante hasta que la pierna toque, hacia atrás, el piso con la rodilla. El movimiento del cuerpo debe ser rápido y fuerte como los remos de un barco que tratan de romper una ola muy pesada

3] dar un brinco hacia adelante sobre las puntas de los pies, doblando las rodillas al aterrizar. Volver a la posición erecta con un movimiento enérgico y elástico y repetir el mismo brinco hacia adelante, siempre sobre la punta de los pies y luego doblando las rodillas. El impulso viene de los muslos que actúan como el resorte que regula la fase de inclinación

y el brinco que sigue. Los brazos se estiran hacia un lado, mientras una palma acaricia la otra repele. Uno debe tener la sensación de ser extremadamente ligero, suave y elástico, como si se fuese hule espuma

4] movimientos rotatorios opuestos. Posición erguida con los pies separados. Hacer cuatro torsiones de cuello hacia la derecha y luego con el tronco hacia la izquierda, con la espina hacia la derecha, con las caderas hacia la izquierda, con la pierna izquierda hacia la derecha, con el muslo hacia la izquierda, con el tobillo hacia la derecha, con el brazo derecho haciendo círculos hacia la izquierda y el antebrazo hacia la derecha y la mano hacia la izquierda. El cuerpo entero se deja envolver por este movimiento pero el impulso viene de la base de la espina

5] ponerse de pie con los pies aparte y con los brazos extendidos arriba de la cabeza mientras las palmas se tocan. Rotación del tronco, inclinarse hacia el piso lo más lejos que sea posible. Los brazos acompañan este doble movimiento de círculo e inclinación. Volver a la posición inicial e inclinándose hacia atrás terminar el ejercicio con un "puente"

6] caminar rítmicamente. El primer paso es normal; el segundo hay que doblar las rodillas hasta que las nalgas toquen los talones, manteniendo el tronco erecto. Elevarse para ponerse de pie con el mismo ritmo, repetir la misma secuencia a paso normal, alterándolo con una flexión de la rodilla

7] improvisaciones con las manos. Tocar, hacer como que se levanta espuma del mar, sentir, acariciar varios objetos, materiales, texturas. El cuerpo entero expresa sensaciones táctiles

8] ejecutar juegos con el cuerpo. Fijarse una tarea concreta, como por ejemplo oponer una parte del cuerpo a la otra. El lado derecho es gracioso, diestro, hermoso, con movimientos que son atractivos y armo-

niosos. El lado izquierdo vigila celosamente al lado derecho, y expresa mediante sus movimientos su odio y resentimiento. Ataca al lado derecho para vengarse de su inferioridad y trata de degradarlo y destruirlo. El lado izquierdo gana y, sin embargo, se ve obligado al mismo tiempo a perder, porque sin el lado derecho no puede sobrevivir ni moverse. Éste es simplemente un ejemplo. El cuerpo puede dividirse fácilmente en secciones opuestas; por ejemplo, la parte de arriba contra la parte de abajo, de la misma manera los miembros aislados pueden oponerse el uno al otro, es decir, una mano a una pierna, una pierna a otra, la cabeza a la mano, etc.; lo importante es comprometer la imaginación totalmente y dar vida y significado no sólo a aquellas partes del cuerpo que están envueltas directamente en el ejercicio, sino también a aquellas que no lo están. Por ejemplo, durante una lucha entre una mano y la otra, las piernas deben expresar terror y la cabeza sorpresa

9] movimientos inesperados. Hacer un movimiento como, por ejemplo, rotar ambos brazos. El movimiento empieza en una dirección que después de unos cuantos segundos demuestra ser errónea; es decir, se intentaba la opuesta. La dirección se cambia tras un breve momento de inmovilidad. El principio del movimiento debe subrayarse siempre y luego cambiar de repente, tras un momento de inmovilidad, hacia el movimiento correcto. Otro ejemplo: empezar a caminar lentamente como si se tuviese dificultad y costase gran esfuerzo. De repente, después de estar inmóvil un momento, empezar a correr muy ligera y graciosamente

II. *Ejercicios de composición*

NOTA: Estos ejercicios han sido adaptados siguiendo los procesos de formación de los ideogramas gesticulatorios del teatro antiguo y medieval de Europa, así como del teatro oriental y africano. No se trata, con todo, de buscar ideogramas fijos, como por ejemplo los de la Ópera de Pekín, en lo que a fin de representar una flor particular el actor hace un gesto específico y hierático que ha sido heredado durante siglos de tradición. Nuevos ideogramas han de buscarse constantemente y su composición surgirá de manera inmediata y espontánea. El punto de partida de esas formas gesticulatorias es el estímulo de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica. Estos ejercicios de composición presentan posibilidades ilimitadas. Aquí presentamos sólo algunos que son útiles para luego desarrollarlos mejor.

1] Florecimiento y decadencia del cuerpo. Caminar rítmicamente. Como en una planta en que sube la sabia, se empieza el movimiento desde los pies y se va extendiendo hacia arriba, para alcanzar el cuerpo entero y los brazos que florecen como todo el cuerpo. En la segunda fase, las ramas-miembros se marchitan y mueren una a una. Acabar el ejercicio con el mismo paso rítmico con el que se empezó

2] imagen animal. No consiste este ejercicio en la imitación realista y literal de un animal de cuatro patas. Uno no "actúa" como animal sino que ataca al propio subconsciente creando una figura animal cuyas características particulares expresan un aspecto de la condición humana. Se debe comenzar por una asociación. ¿Qué animales asociamos con la piedad, con la astucia, con la sabiduría? La asociación no debe ser ni banal ni estereotipada —el león, repre-

sentativo de la fuerza, o el lobo de la astucia, etc. Es muy importante determinar el centro vital del animal (el hocico en el perro, la espina dorsal en el gato, el vientre en la vaca, etcétera)

3] mediante asociaciones con gente, situaciones, memorias, convertirse en un árbol. Los músculos reaccionan expresando la asociación personal. Para empezar se deben concentrar las asociaciones en una parte especial del cuerpo. A medida que las reacciones aumentan en intensidad, el resto del cuerpo se integra totalmente. La vitalidad de este árbol, sus tensiones, sus relajamientos, sus movimientos microscópicos se hacen posibles mediante la asociación

4] la flor. Los pies son las raíces, el cuerpo es el tallo y las manos representan la corola. Todo el cuerpo vive, tiembla, vibra bajo el imperioso influjo de convertirse en una flor, bajo la dirección de las propias asociaciones. Darle a la "flor" una significación lógica que sea al mismo tiempo triste, trágica y peligrosa. La "flor" rompe el proceso que la ha creado y ella se expresa con las manos a manera de gesticulación retórica dentro de un diálogo

5] caminar con los pies desnudos imaginándose que se está caminando en distintos tipos de terreno, de superficie y de materia (suave, resbalosa, dura, lisa, mojada, inflada, seca, nevada, espinosa, sobre arena ardiente o a las orillas de la playa, etc.). Los pies son los centros de expresividad y comunican sus reacciones al centro del cuerpo. Repetir este mismo ejercicio usando zapatos y tratar de mantener la expresividad de los pies descalzos. El mismo ejercicio se aplica después a las manos que sienten, tocan y acarician materiales específicos y superficies (siempre imaginarias), luego, hacer que las manos y los pies reaccionen simultáneamente y siguiendo impulsos contrarios

6] analogía con un niño recién nacido:
- *a)* observar un niño recién nacido y comparar sus reacciones con las del propio cuerpo
- *b)* buscar cualquier vestigio de la infancia en la propia conducta (algunos fuman como un niño que mama, por ejemplo)
- *c)* buscar los estímulos que despiertan en uno las necesidades de la infancia (encontrar a alguien que ofrece sentimientos de seguridad; el deseo de mamar, la necesidad de calor, interés en el propio cuerpo, deseo de consolación)

7] estudiar los diferentes tipos de posturas:
- *a)* tipo de postura determinado por la edad. Se transfiere el centro del movimiento a diferentes partes del cuerpo. En la infancia, las piernas son el centro del movimiento; en el período de adolescencia, los hombros; en la juventud, el tronco; en la madurez, la cabeza; en la ancianidad, las piernas de nuevo. Observar los cambios en el ritmo vital. Para el adolescente el mundo es lento en relación con sus movimientos, en tanto que para el viejo el mundo se mueve más rápidamente en relación con él. Éstas son por supuesto sólo dos de las posibles claves de interpretación
- *b)* tipo de postura que depende de las diferentes dinámicas psíquicas (tipos flemáticos, biliosos, nerviosos, soñolientos, etcétera)
- *c)* posturas que se utilizan como un medio para desenmascarar las características que uno desea esconder de los demás
- *d)* tipo diferente de posturas que dependen de las características fisiológicas o patológicas
- *e)* parodias de las posturas de otra gente. El asunto esencial aquí es capturar los motivos y no el resultado en la forma de caminar. El desenmascaramiento se queda en la superficie, si no

se intenta incluir un elemento de autoironía, si la burla que se hace de los demás no es a expensas de uno mismo

8] escoger un impulso emocional (llorar, por ejemplo) y transferirlo a una parte especial del cuerpo —un pie, digamos— al cual hay que darle expresión. Un ejemplo concreto es el de Eleonora Duse que sin usar su cara o sus manos "besaba" con todo el cuerpo. Expresar dos impulsos contrastantes con dos partes diferentes del cuerpo: las manos ríen mientras los pies lloran

9] concentrar la luz en diferentes partes del cuerpo. Animar estas partes creando formas, gestos y movimientos

10] modular con los músculos: el hombro grita como una cara; el abdomen se regocija; una rodilla es voraz

D. EJERCICIOS DE LA MÁSCARA FACIAL

Estos ejercicios se basan en varias sugerencias hechas por Delsarte, particularmente la división de cada reacción facial en impulsos introvertidos y extrovertidos. Cada reacción puede incluirse de hecho en una de las siguientes categorías:

1] movimiento que crea un contacto con el mundo externo (extroversión)

2] movimiento que tiende a llamar la atención del mundo externo a fin de concentrarlo en el sujeto (introversión)

3] etapas intermedias o neutras

Un examen cuidadoso del mecanismo de estos tres tipos de reacción es muy útil para la composición de un papel. Sobre la base de estos tres tipos de reacción, Delsarte proporciona un análisis minucioso y exacto de las reacciones del cuerpo humano, aun de partes del cuerpo como las ce-

jas, las pestañas, los párpados y los labios, etc. Las interpretaciones de Delsarte de estos tres tipos de reacciones no son aceptables, sin embargo, puesto que pertenecen a las convenciones teatrales del siglo XIX. Una interpretación puramente personal debe hacerse.

Las reacciones de la cara corresponden estrechamente a las reacciones del cuerpo entero. Esto no le quita al actor la necesidad de ejecutar ejercicios faciales. En este sentido y para redondear las direcciones de Delsarte, el tipo de entrenamiento para la musculatura facial utilizada por el actor del teatro hindú clásico, el Kathakali, es apropiada y útil. Este entrenamiento tiene como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Incluye la conciencia y la utilización de cada uno de los músculos faciales del actor. Es muy importante ser capaz de poner en movimiento, simultáneamente pero siguiendo diferentes ritmos, los distintos músculos de la cara. Por ejemplo, hacer que las cejas se muevan muy rápido mientras que los músculos de la mejilla tiemblan despacio y el lado derecho de la cara reacciona con vivacidad mientras que el izquierdo está enojado.

Todos los ejercicios descritos anteriormente deben realizarse sin interrupción, sin ninguna pausa para descanso o para reacciones privadas. Aun los descansos breves deben incorporarse como una parte integral de los ejercicios, cuyo objetivo no es un desarrollo muscular o un perfeccionismo físico, sino un proceso de búsqueda que conduce a la aniquilación de las resistencias del propio cuerpo.

TÉCNICA DE LA VOZ

Capacidad de conducción

Debe darse especial atención a la capacidad de conducción de la voz de tal manera que el espectador no sólo oiga la

voz del actor perfectamente sino que se sienta penetrado por ella como si fuese estereofónica. El espectador debe sentirse circundado de la voz del actor como si viniera de cualquier dirección y no sólo desde el lugar donde el actor se encuentra; hasta las paredes deben hablar con la voz del actor. Este interés por la capacidad de conducción de la voz es muy necesario a fin de evitar los problemas vocales, que pueden ser peligrosos.

El actor debe explotar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar.

Las dos condiciones necesarias para tener una buena conducción vocal son:

a) la columna de aire que lleva la voz debe escapar con fuerza y sin encontrar ningún obstáculo (es decir, una laringe cerrada o una apertura insuficiente de las quijadas)

b) el sonido debe amplificarse mediante los resonadores fisiológicos. Todo esto está ligado estrechamente a la respiración correcta. Si el actor sólo respira con el pecho o con el abdomen, no puede almacenar suficiente aire, de tal manera que se ve forzado a economizarlo y cierra la laringe distorsionando la voz y provocándose con el tiempo desórdenes vocales. Mediante una respiración total (en la parte alta del tórax y del abdomen) puede acumular más que suficiente cantidad de aire. Por esto es vital que la columna de aire no encuentre ningún obstáculo; la laringe cerrada, la tendencia a hablar con las quijadas medio abiertas

RESPIRACIÓN

La observación empírica revela tres tipos de respiración:

a) la respiración de la parte alta del tórax o pectoral, común en Europa, especialmente entre las mujeres

b) respiración de la parte baja del abdomen. Esta respiración se expande sin que el pecho se use. Es el tipo de respiración que generalmente se enseña en las escuelas de teatro

c) respiración total (parte superior del tórax y el abdomen). La fase abdominal es dominante. Es la más higiénica y funcional y se encuentra en los niños y en los animales

La respiración total es la más efectiva para el actor. Sin embargo, no se debe ser dogmático acerca de esto, la respiración de cada actor varía de acuerdo con su construcción fisiológica y la adopción o no de la respiración total depende de esto. Existen ciertas diferencias naturales entre las posibilidades respiratorias de los hombres y de las mujeres. En las mujeres la respiración correcta tiene definitivamente una fase abdominal, aunque la parte superior torácica está ligeramente más desarrollada que en los hombres. El actor puede practicar distintos tipos de respiración ya que las acciones diversas, las distintas posiciones y las acciones físicas (la acrobacia, por ejemplo) exigen una forma de respiración distinta de la total.

Es necesario acostumbrarse a la respiración total. Es decir, uno debe ser capaz de controlar el funcionamiento de los órganos respiratorios. Es bien sabido que las distintas escuelas de yoga —incluyendo el Hatha Yoga— exigen la práctica diaria de técnicas respiratorias a fin de controlar y explotar las funciones biológicas de la respiración que se ha vuelto automática. De aquí la necesidad de una serie de ejercicios que revelen, que hagan consciente al hombre del proceso respiratorio.

Hay varios métodos de verificar si la respiración es total:

a) yacer en el suelo sobre cualquier superficie dura de tal manera que la columna vertebral esté totalmente derecha, colocar una mano en el pecho y la otra en el abdomen, cuando se inspira se debe sentir que la

mano que está en el abdomen se levanta primero y luego la del pecho, siguiendo un solo movimiento suave. Hay que tener cuidado de no dividir la respiración total en dos fases separadas. La expansión del pecho y del abdomen debe estar libre de tensión y la sucesión de las dos fases no debe distinguirse; su ligazón debe producir la sensación de una ligera hinchazón del tronco. La subdivisión de las fases puede traer consigo la inflamación de los órganos vocales y hasta desórdenes nerviosos. Al principio, el actor ha de practicar esta respiración bajo la guía de un instructor

b) el método adaptado del Hatha Yoga. La columna vertebral debe estar totalmente derecha y por eso es necesario yacer en una superficie dura. Hay que taparse una ventana de la nariz con un dedo y respirar a través de la otra. Cuando se expira hay que hacer lo contrario: bloquear la ventana de la nariz a través de la cual se inspiró antes y expirar a través de la que estaba bloqueada al principio. Las tres fases se siguen unas a otras con el siguiente ritmo: inspiración: cuatro segundos; sostener la respiración: doce segundos; expiración: ocho segundos

c) el método que sigue ha sido tomado del teatro clásico chino y es básicamente el más efectivo y puede usarse en cualquier posición mientras que las dos posiciones previas exigen yacer en el suelo. Mientras está uno de pie colocar las manos en las dos costillas inferiores. La inspiración debe de darle una impresión de que se empiece en el mismo lugar en el que las manos están colocadas (por tanto hay que empujarlas hacia atrás) y continuar a través del tórax para producir la sensación de que la columna de aire alcanza hasta la cabeza. (Esto significa que cuando se inspira el abdomen y las costillas inferiores se dilatan primero y después, en una sucesión suave,

viene el pecho.) La pared abdominal se contrae mientras las costillas permanecen expandidas formándose una base para que el aire se almacene y se evita dejarlo escapar a las primeras palabras que se pronuncian. La pared abdominal (que se contrae hacia adentro) tira en la dirección opuesta de los músculos que expanden las costillas inferiores (que se contraen hacia afuera); entonces es necesario permanecer en esa posición lo más posible durante la expiración. (Un error común es la compresión de los músculos abdominales antes de que la inspiración total se lleve a cabo, lo que permite sólo una respiración torácica superior.) La expiración tiene lugar inversamente: desde la cabeza pasando por el tórax al lugar donde las palmas de las manos están colocadas. Hay que tener cuidado de no comprimir demasiado el aire que se ha inhalado y, como ya se mencionó antes, todo el proceso debe efectuarse suavemente: en otras palabras, sin que haya ninguna división entre las fases abdominal y torácica. Un ejercicio como éste no intenta enseñar la respiración por la respiración misma, sino que prepara para una respiración que pueda "conducir" la voz. También enseña cómo establecer una base (la pared abdominal) que al contraerse permite la emisión fácil y vigorosa del aire y por tanto de la voz

Durante la respiración total no hay que almacenar o comprimir demasiado aire. El actor debe tratar de no depender de la respiración orgánica y evitar una forma de respiración que exija pausas que puedan interferir en la recitación de un texto.

Un buen actor inhala silenciosa y rápidamente. Respira en el lugar que él considera adecuado para una pausa lógica (ya sea prosa o poesía). Esto es funcional ya que ahorra tiempo y evita pausas superfluas y es necesario porque subraya el ritmo del texto.

El actor debe saber siempre dónde respirar. Por ejemplo, en una escena con ritmo rápido debe respirar antes del final de las últimas palabras de su compañero a fin de poder hablar rápidamente en el momento en que su compañero haya terminado. Si respira al final del discurso de su compañero habrá un silencio breve a mitad del diálogo, creando un "vacío" en el ritmo.

Ejercicios para lograr una inspiración rápida y silenciosa:

a) al ponerse de pie con las manos en las caderas, el actor ha de inhalar gran cantidad de aire rápida y suavemente, con los labios y los dientes antes de emitir palabra

b) hacer una serie de respiraciones cortas y silenciosas, aumentando gradualmente la velocidad. Expirar normalmente

No exagerar los ejercicios respiratorios. La respiración es un proceso orgánico y espontáneo y los ejercicios no tratan de someterlo a un control estricto, sino corregir cualquier anomalía y retener con todo la espontaneidad. A fin de lograr esto, los ejercicios vocales y respiratorios deben combinarse con la respiración que se corrige cuando es necesario. Si durante la ejecución de este tipo de ejercicios el actor se concentra en su respiración y se obliga a controlarla y al mismo tiempo no puede liberarse de este pensamiento, hay que concluir que los ejercicios respiratorios se han llevado a cabo erróneamente.

Apertura de la laringe

Hay que tener cuidado especial cuando se abre la laringe, al hablar o respirar. Cerrar la laringe impide la emisión correcta del aire, y le impide al actor el uso correcto de la voz.

Se puede decir que la laringe está cerrada si:

a) la voz es monótona

b) si se tiene la sensación concreta de la laringe en la garganta

c) si al respirar se oye un ligero ruido

d) si la manzana de Adán se mueve hacia arriba (por ejemplo, cuando se traga, la laringe se cierra y la manzana de Adán se levanta)

e) si los músculos de la parte posterior del cuello se contraen

f) si los músculos que están debajo de la barbilla se contraen (se puede verificar esto colocando el pulgar debajo de la barbilla y el dedo índice bajo el labio inferior)

g) si la quijada inferior está demasiado hacia adelante o demasiado hacia atrás

La laringe siempre está abierta si se experimenta la sensación de tener suficiente lugar en la parte de atrás de la boca (como cuando se bosteza).

La laringe se cierra a menudo como resultado de hábitos incorrectos adquiridos en las escuelas de teatro. Los ejemplos más frecuentes de este caso son los siguientes:

a) El alumno lleva a cabo ejercicios de dicción antes de que haya aprendido a controlar su respiración. Si trata de obtener un poder de conducción efectivo con la ayuda de la dicción sólo y con la intención de economizar el aire que ha inhalado, cierra la laringe

b) El alumno se ve invitado a menudo a respirar y luego a contar en voz alta. Mientras más alto cuente más se le facilita por su habilidad para economizar la respiración. Éste es un error imperdonable porque en lugar de ayudarlo a tener éxito el alumno cierra la laringe deteriorando su poder de conducción. Al contrario, es esencial respirar profundamente *y no* tratar de economizar el aire. Cada palabra debe estar envuelta de aire, es decir, como si estuviese saturada de aire, especialmente las vocales. Debe cuidarse, sin embargo, de no quedarse sin aire entre las palabras

c) Una respiración errónea puede parecer correcta: a menudo el alumno dilata el abdomen como si estuviese inspirando, pero en realidad sólo está utilizando la respiración torácica

Ejercicios básicos para abrir la laringe (prescritos por el doctor chino Ling):

Estar de pie con la parte superior del cuerpo inclinada ligeramente hacia adelante, incluyendo la cabeza. La quijada inferior, totalmente relajada, descansa en el pulgar, mientras que el índice descansa un poco más abajo del labio inferior, para impedir que la quijada caiga. Alzar la quijada superior y la ceja; al mismo tiempo, arrugar el entrecejo de tal manera que se sienta la impresión de que las sienes se han estirado como en un bostezo mientras se contraen ligeramente los músculos en la parte superior, en la parte posterior de la cabeza y en la parte posterior del cuello. Finalmente, permitir que la voz salga. A través de todo el ejercicio asegurarse de que los músculos debajo de la barbilla están relajados y suaves: el pulgar que sostiene la barbilla no debe encontrar ningún tipo de resistencia. Los errores con los que generalmente se enfrenta uno durante estos ejercicios son: la contracción de los músculos de la barbilla y de la parte frontal del cuello, la posición incorrecta de los músculos de la barbilla y de la parte frontal del cuello, la posición incorrecta de la quijada inferior (colocada demasiado hacia atrás), el relajamiento de los músculos de la cabeza y la caída de la quijada inferior en lugar del levantamiento de la quijada superior.

Resonadores

La tarea de los resonadores fisiológicos es amplificar el poder de conducción del sonido que se emite. Su función es comprimir la columna de aire en una parte especial del cuerpo seleccionada como amplificador para la voz; subjetivamente se tiene la impresión de que se está hablando

con la parte del cuerpo en cuestión —la cabeza por ejemplo, si se utiliza el resonador superior.*

En realidad hay un número casi infinito de resonadores que dependen del control que el actor tenga sobre sus propios instrumentos físicos. Mencionaremos sólo algunos:

a) La parte superior o el resonador de cabeza, que es el más empleado en el teatro europeo. Técnicamente funciona a través de la presión y el paso del aire a la parte frontal de la cabeza. Este resonador se advierte fácilmente colocándose una mano en la parte superior de la frente al emitir la consonante "m", y se debe sentir una vibración definitiva. Hablando en general, el resonador superior se puede utilizar cuando se habla en un registro alto. Subjetivamente se puede sentir la columna de aire que pasa y se comprime hasta que finalmente golpea la parte superior de la cabeza. Cuando se usa este resonador hay que tener la sensación de que la boca está situada en la parte superior de la cabeza

b) el resonador del pecho es conocido en Europa, aunque rara vez se usa conscientemente. Funciona cuando se habla en un registro bajo. Para verificar su efecto, colocar una mano en el pecho; ésta tiene que vibrar. Para usarlo hay que hablar como si la boca estuviera situada en el pecho

c) el resonador nasal, que también se conoce en Europa. Funciona automáticamente cuando la consonante "n" se pronuncia. Ha sido injustamente abolido por la mayor parte de las escuelas teatrales. Puede explotarse para caracterizar algunas partes o hasta la totalidad de un papel

* El término "resonador" es puramente convencional. Desde un punto de vista científico no se ha probado que la presión subjetiva del aire inhalado en una parte determinada del cuerpo ocasione que esta área funcione objetivamente como un resonador (creando así una vibración externa en el lugar). Sin embargo, es un hecho que esta presión subjetiva, y sus síntomas obvios (vibración), modifica la voz y su poder de conducción.

d) el resonador laringe se utiliza en el teatro africano y en el oriental. El sonido que se produce recuerda el rugido de los animales salvajes. También es característico de algunos cantantes negros de jazz (por ejemplo, Armstrong)

e) el resonador occipital. Puede obtenerse hablando en un tono muy alto. Se proyecta el caudal de aire hacia el resonador superior y mientras se habla se va aumentando continuamente el registro a fin de que el caudal de aire se dirija hacia el cogote. Durante el entrenamiento se puede buscar este resonador produciendo un sonido como de maullido en un tono muy alto. Este resonador se utiliza comúnmente en el teatro chino clásico

f) además, existe una serie de resonadores que los actores pueden usar inconscientemente. Por ejemplo, en la llamada actuación "íntima", el resonador maxilar (situado en la parte posterior de las quijadas) se utiliza. Otros resonadores pueden hallarse en el abdomen y en las partes centrales e inferiores de la espina

g) la posibilidad más fructífera se plantea cuando se utiliza todo el cuerpo como resonador. Se obtiene utilizando simultáneamente los resonadores del pecho y la cabeza. Técnicamente se debe uno concentrar en el resonador que no se usa automáticamente en el momento en que se habla. Por ejemplo, cuando se habla en un tono muy alto se usa por lo general el resonador de la cabeza; por tanto hay que concentrarse para explotar simultáneamente el resonador del pecho. En este caso "concentrar" significa comprimir la columna de aire hacia el resonador inactivo. Lo opuesto es también necesario cuando se habla en un registro de tono bajo. Normalmente se utiliza el resonador del pecho y uno se debe concentrar en el resonador de la cabeza. Este resonador que

comprende todo el cuerpo puede definirse como resonador total

Efectos interesantes pueden obtenerse combinando simultáneamente dos resonadores. El uso simultáneo de los resonadores occipital y laringe, por ejemplo, produce los efectos vocales que consigue Yma Sumac en sus más célebres canciones peruanas. En algunos casos se pueden combinar dos resonadores, haciendo que uno de ellos funcione como "solo" y el otro como "acompañamiento". Por ejemplo, el resonador maxilar puede dar el "solo" mientras que un "acompañamiento" uniforme lo proporciona el resonador de pecho.

La base de la voz

El uso de cualquier resonador presupone la existencia de una columna de aire que a fin de comprimirse debe tener una base. El actor tiene que aprender conscientemente a encontrar dentro de sí mismo la base para esta columna de aire. Esta base puede adquirirse de las maneras siguientes:

a) por la expansión y contracción de la pared abdominal. Este método se usa muy a menudo por los actores europeos aunque muchos de ellos no son conscientes del motivo real por el cual utilizan esta dilatación muscular. Los cantantes de ópera refuerzan a menudo esta base cruzando sus manos en el abdomen y pretendiendo que sostienen un pañuelo comprimen las costillas inferiores con los antebrazos

b) mediante el método utilizado en el teatro clásico chino. El actor se aprieta fuertemente la cintura con un cinturón muy ancho. Cuando ha expirado totalmente (respiración supratorácica y abdominal), el cinturón comprime los músculos del abdomen formando una base para la columna de aire

c) después de inhalar totalmente (respiración supratorácica y abdominal), los músculos del vientre se com-

primen y levantan el aire automáticamente hacia arriba. Las costillas interiores se empujan hacia afuera y de esta manera se obtiene una base para la columna de aire. Como ya lo decíamos antes, un error común es comprimir los músculos abdominales antes de que el proceso de la respiración total se complete. (Como resultado se logra una respiración supratorácica solamente.)

Aquí también es importante no almacenar demasiado aire durante la contracción de los músculos abdominales puesto que esto causa que la laringe se cierre. Si los músculos abdominales no se contraen con lentitud suficiente, se experimenta una sensación de vértigo.

Hay muchos más métodos para crear una base para la columna de aire. El actor debe dominar muchos de ellos a fin de ser capaz de alternarlos de acuerdo con el papel y las circunstancias.

Colocación de la voz

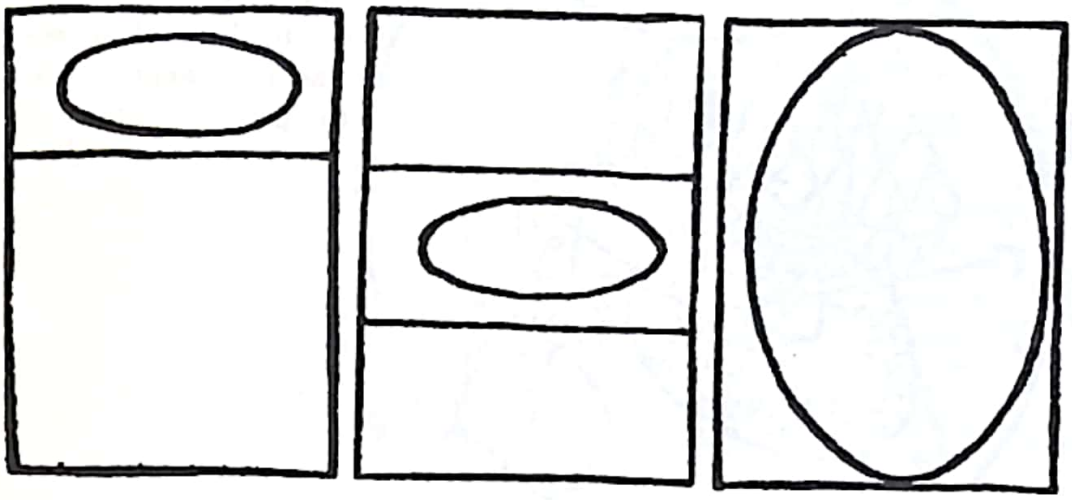
Hay dos maneras diferentes de colocar la voz, una para actores y otra para cantantes, ya que sus tareas son completamente distintas. Muchos cantantes de ópera, aun los más excelentes, son incapaces de pronunciar un largo discurso sin cansar su voz y por tanto sin correr el riesgo de ponerse roncos, simplemente porque su voz está colocada para cantar y no para hablar.

Las escuelas teatrales cometen a menudo el error de enseñar al futuro actor a colocar su voz para cantar. Esto se debe a que muchos profesores son ex cantantes de ópera y frecuentemente utilizan un instrumento musical, el piano por ejemplo, para acompañar los ejercicios vocales.

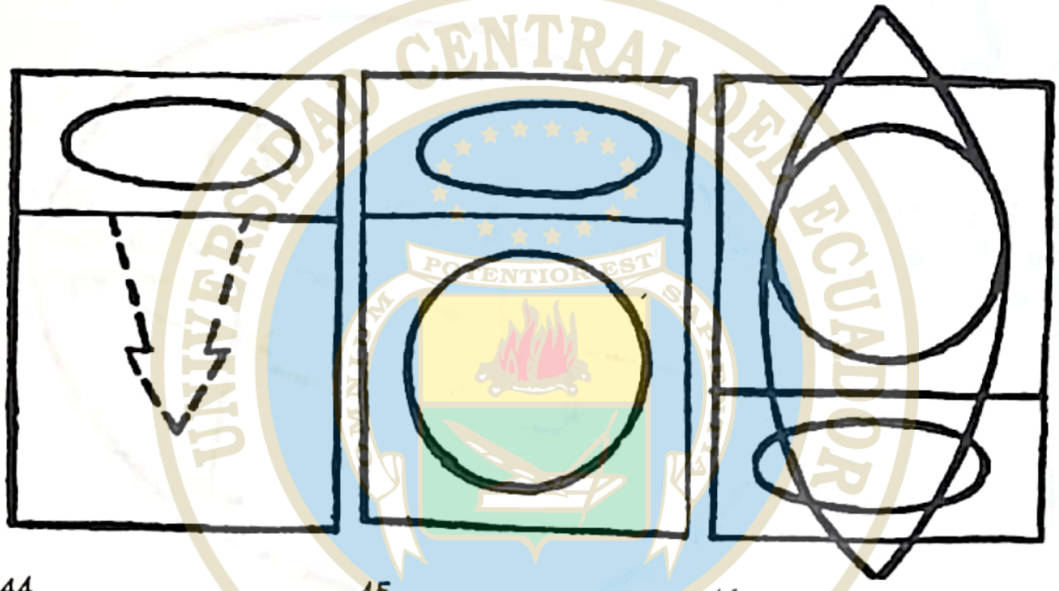
Ejercicios orgánicos

Las observaciones previas que protegen al actor para conservar su respiración orgánica también son válidas para los

Soluciones espaciales del Laboratorio Teatral. En este sentido un papel muy importante debe atribuirse al arquitecto Jerzy Gurawski, autor de la mayor parte de los proyectos presentados aquí.



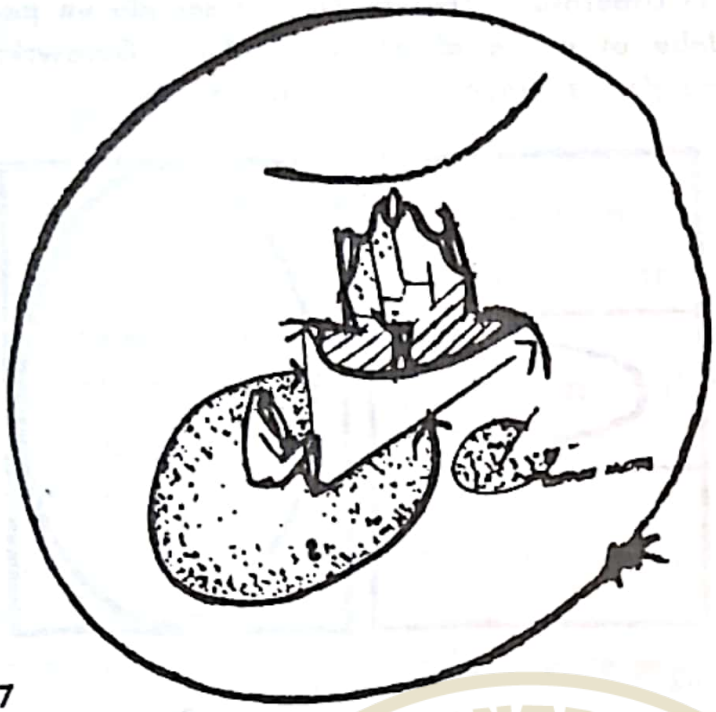
41 42 43



44 45 46

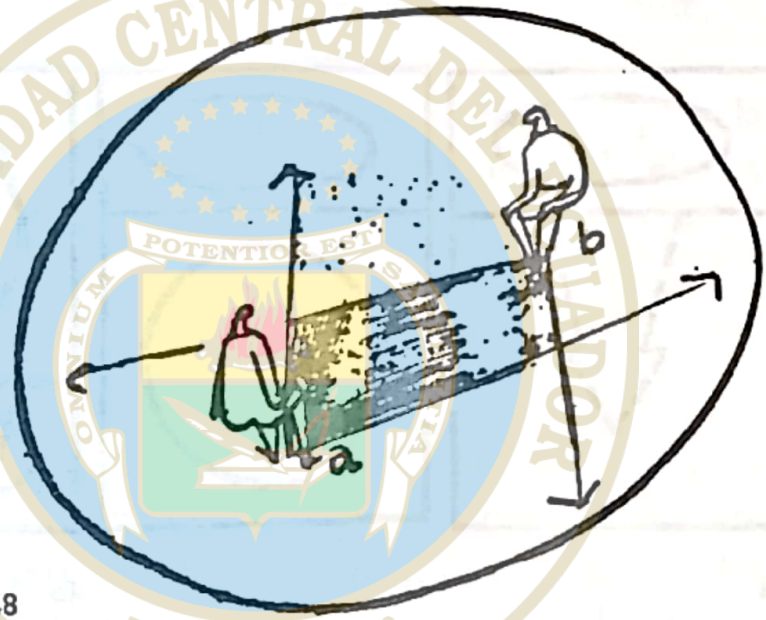
41. Escenario italiano. Los actores están separados del público y actúan siempre dentro de la misma área límite.
42. Teatro-arena (escenario central). Aunque cambia la posición de la escena, permanece la barrera entre actor y espectador.
43. Laboratorio Teatral. Los actores y los espectadores no están separados ya. Todo el lugar se vuelve escenario y al mismo tiempo lugar de los espectadores.
44. En las épocas de la reforma teatral de principios del siglo, se hicieron intentos para trasladar de vez en vez a los actores entre el público (Meyerhold, Psicator y otros). El escenario sigue siendo, con todo, el centro de acción.
45. Los espectadores se consideran como una unidad de participantes potenciales. Los actores se dirigen a ellos o pueden estar, ocasionalmente, situados entre ellos.
46. Laboratorio Teatral. El productor siempre toma en cuenta los dos "conjuntos" que debe dirigir: actores y espectadores. La representación se vuelve una integración de los dos "conjuntos".

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
FUNDADA EN 1620

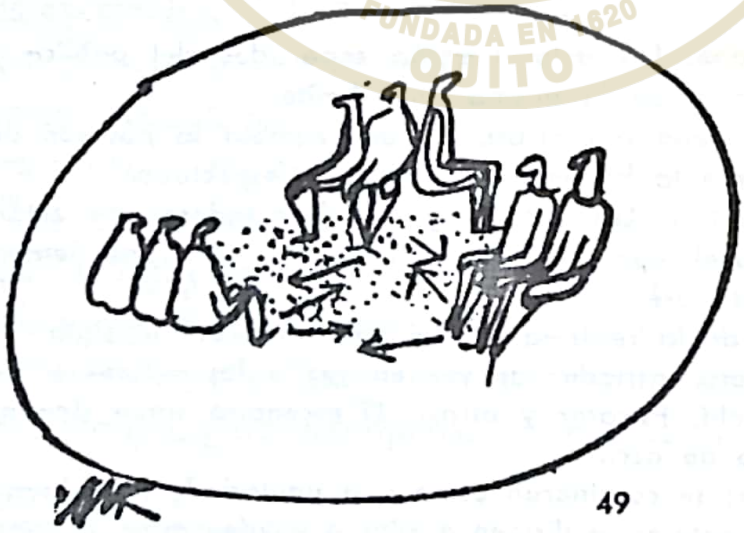


47

47. Escenario italiano tradicional: el espacio se explota sólo parcialmente.



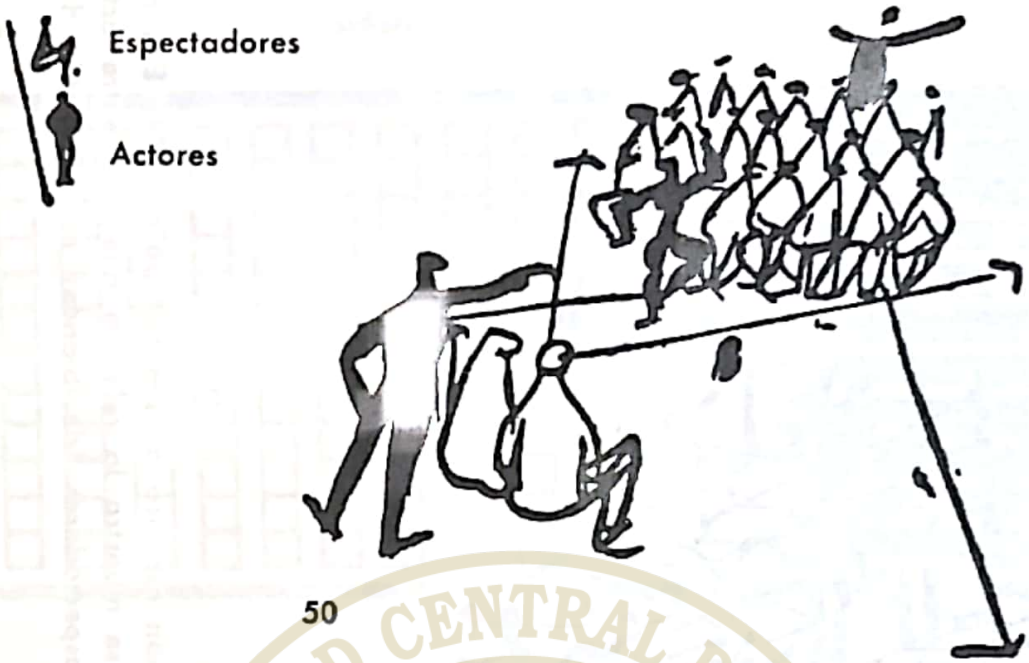
48



49

48-49. La ósmosis de actores y espectadores ocasiona que los espectadores se miren entre sí. Aquí presentamos dos ejemplos de una relación acústica y visual entre ellos.

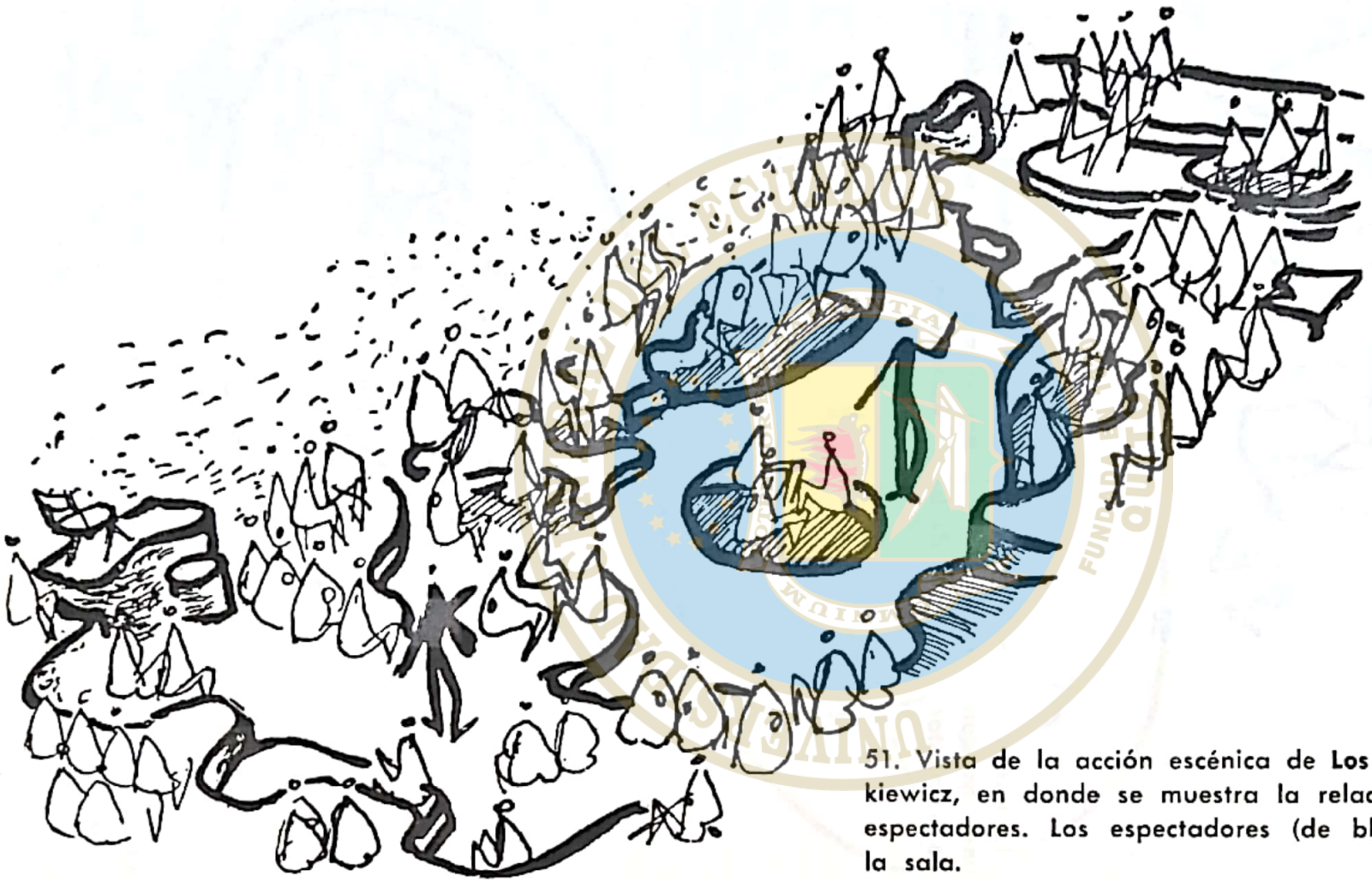
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



50

50. La relación entre los actores (en negro) y los espectadores. Los últimos quedan integrados a la acción escénica y se consideran como elementos específicos de la representación.

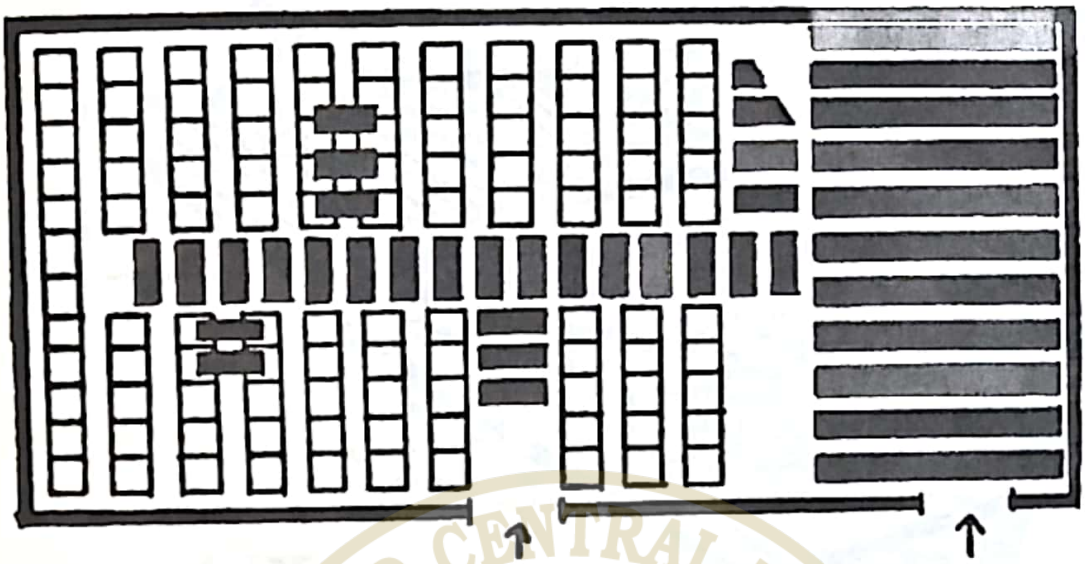
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PATRIA EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



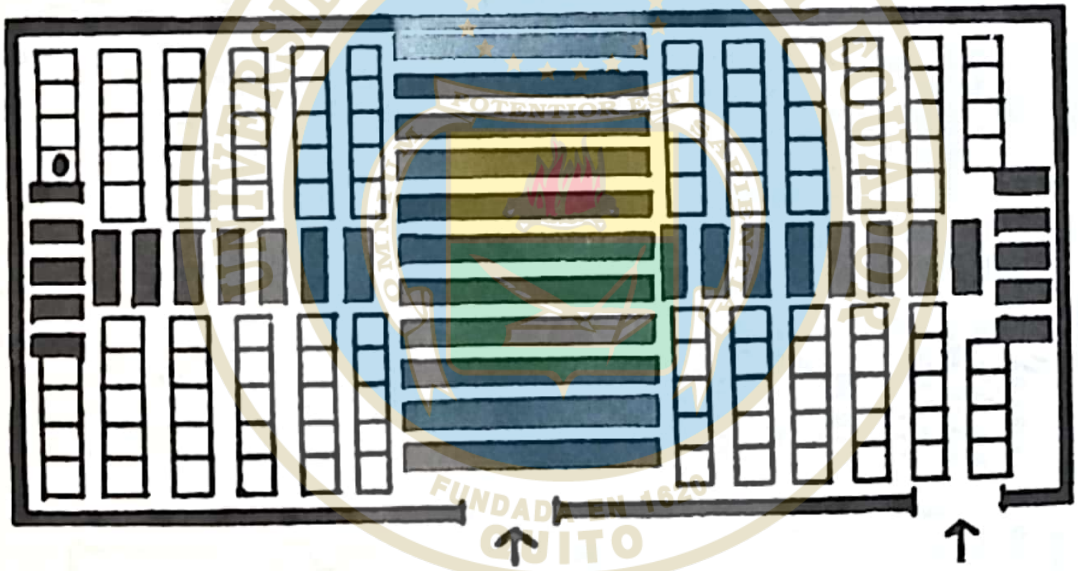
51

51. Vista de la acción escénica de **Los antepasados de Eva** de Mickiewicz, en donde se muestra la relación que hay entre actores y espectadores. Los espectadores (de blanco) están distribuidos por la sala.

La conquista del espacio en el Laboratorio Teatral empieza con el escenario italiano y termina con la explotación total de la sala entre los espectadores. Las áreas negras: lugar de acción de los actores. Las blancas: espectadores.

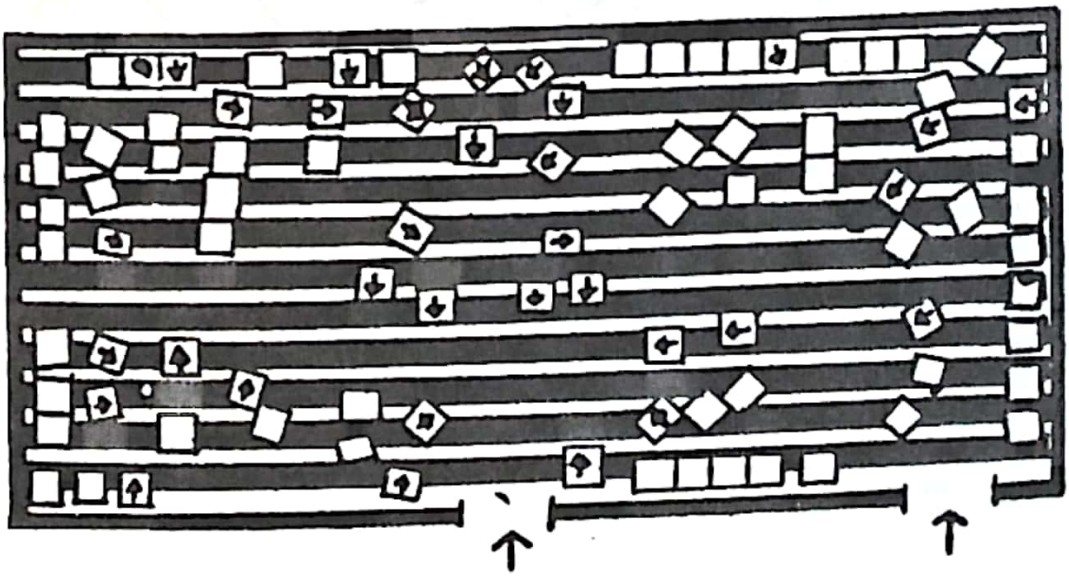


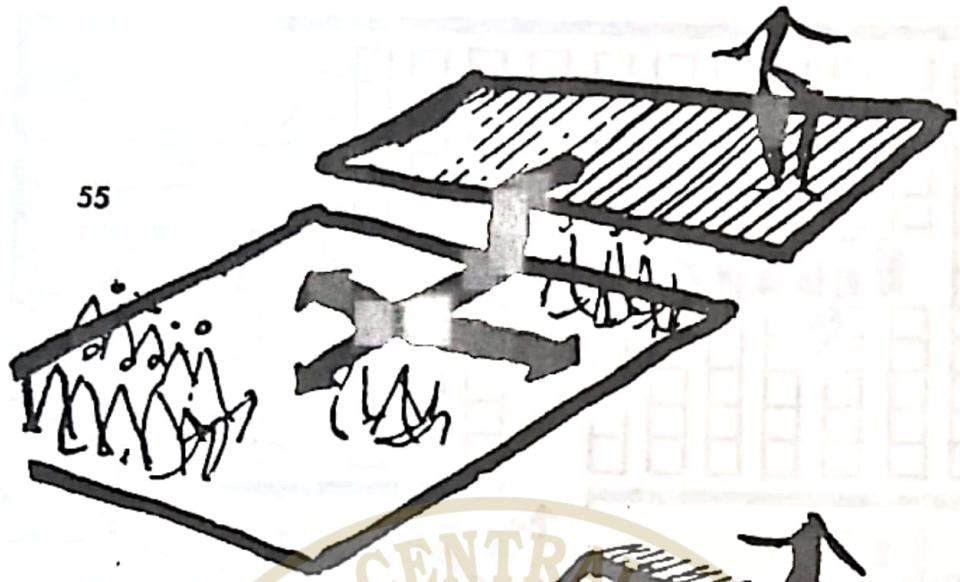
52. Caín, basada en la obra de Byron.



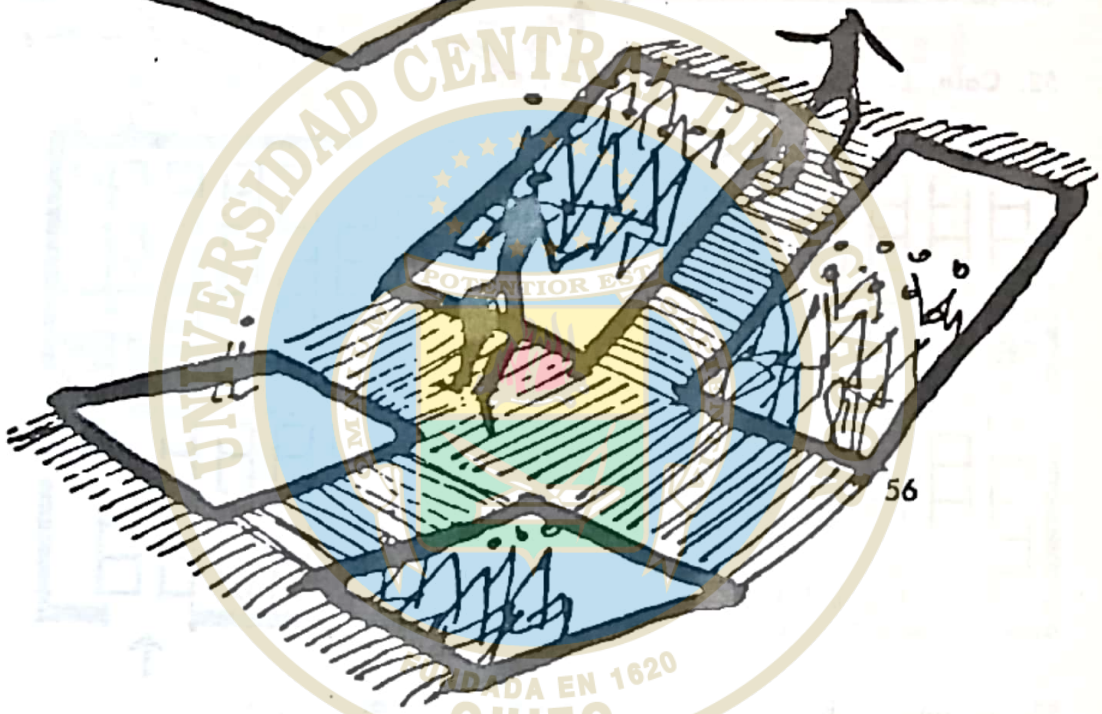
53. Sakuntala, basada en el texto de Kalidasa.

54. Los antepasados de Eva, basada en el texto de Mickiewicz.

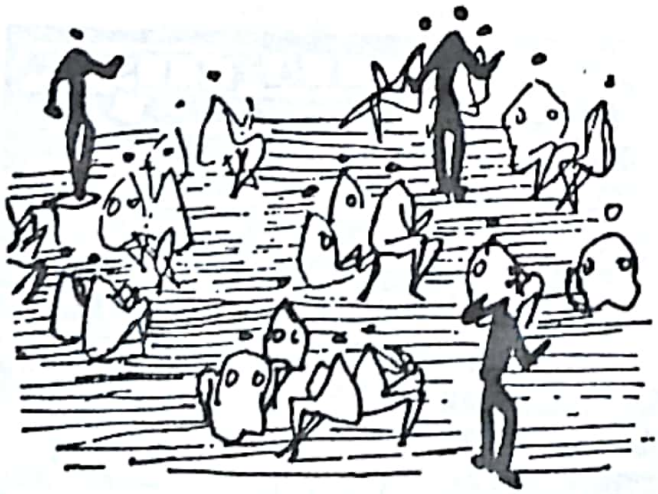




55

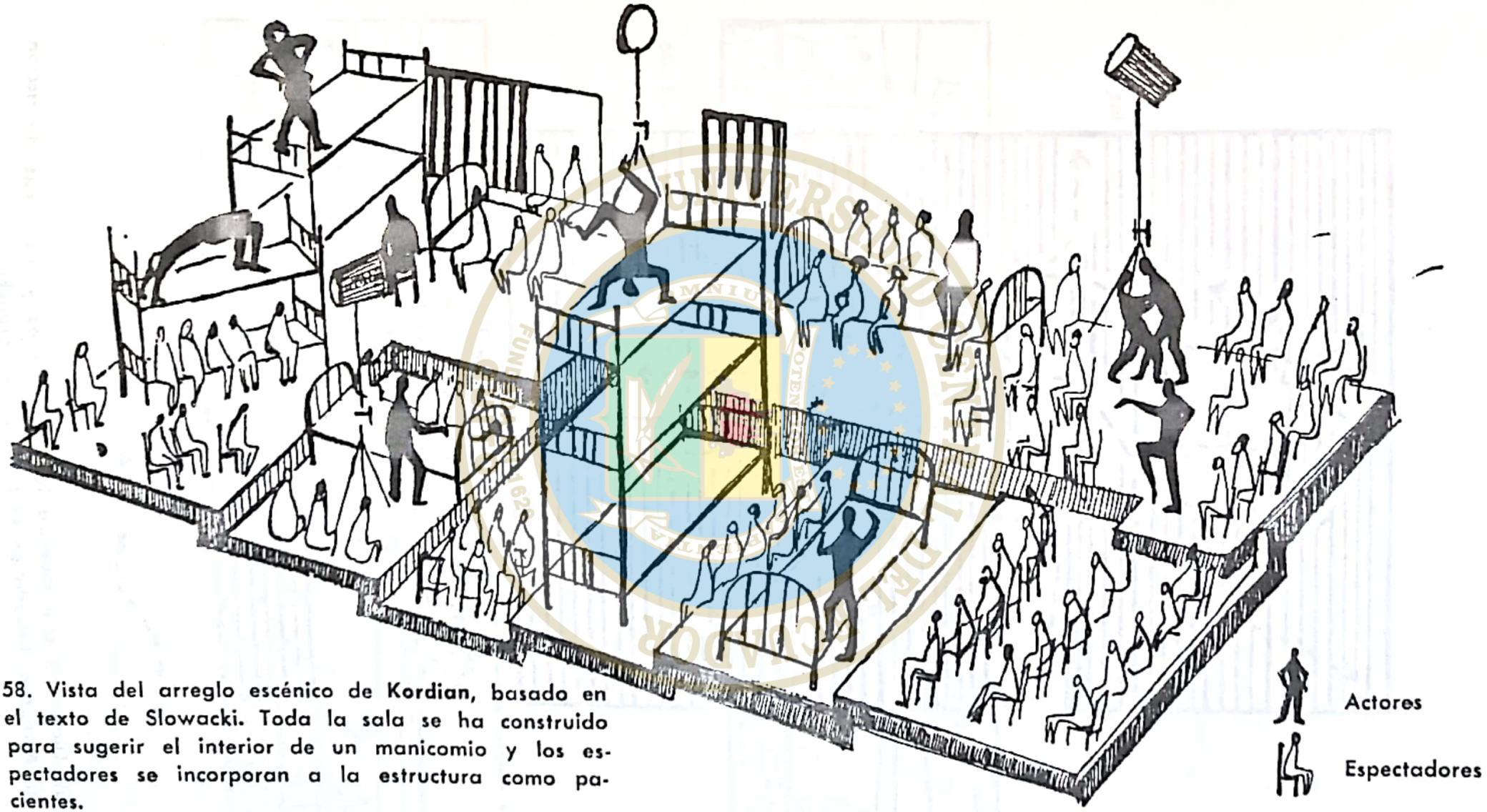


56

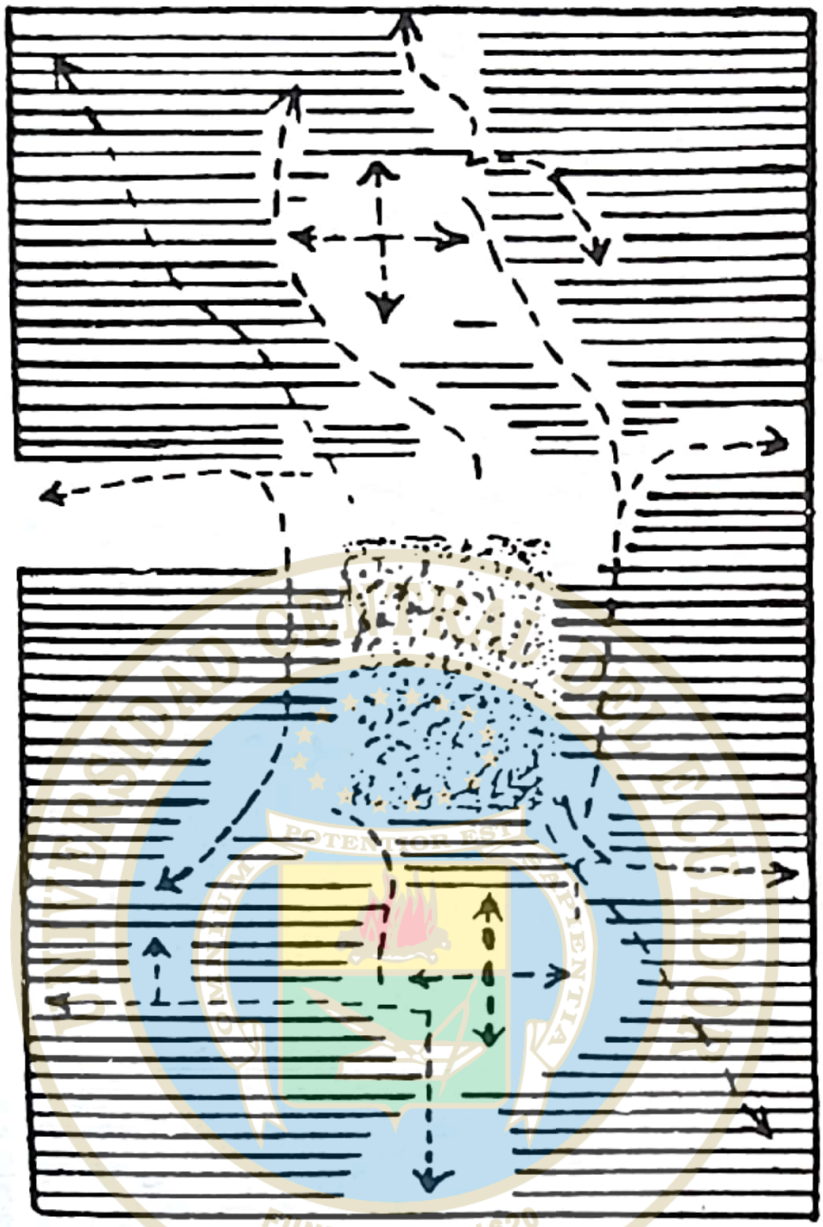


57

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



58. Vista del arreglo escénico de **Kordian**, basado en el texto de Slowacki. Toda la sala se ha construido para sugerir el interior de un manicomio y los espectadores se incorporan a la estructura como pacientes.



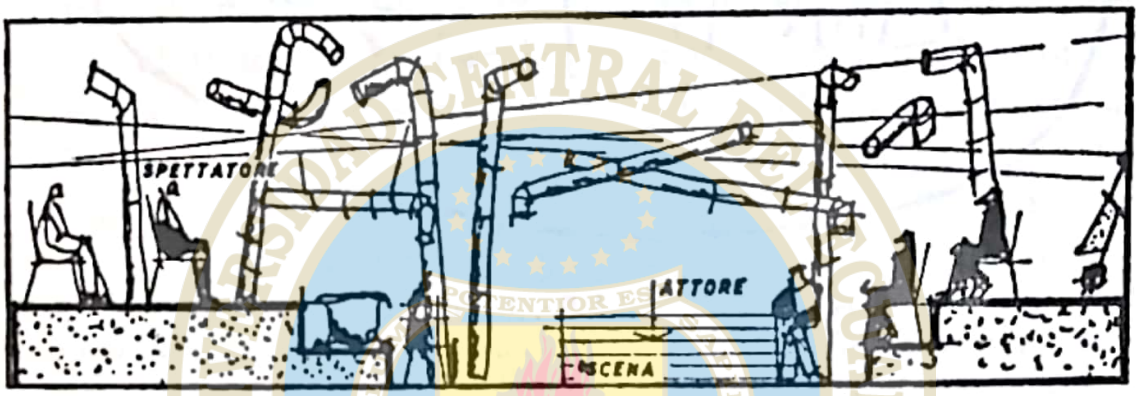
Mansión central donde se agrupan las chimeneas y hacia donde se dirigen los actores cuando desaparecen.

Espectadores.

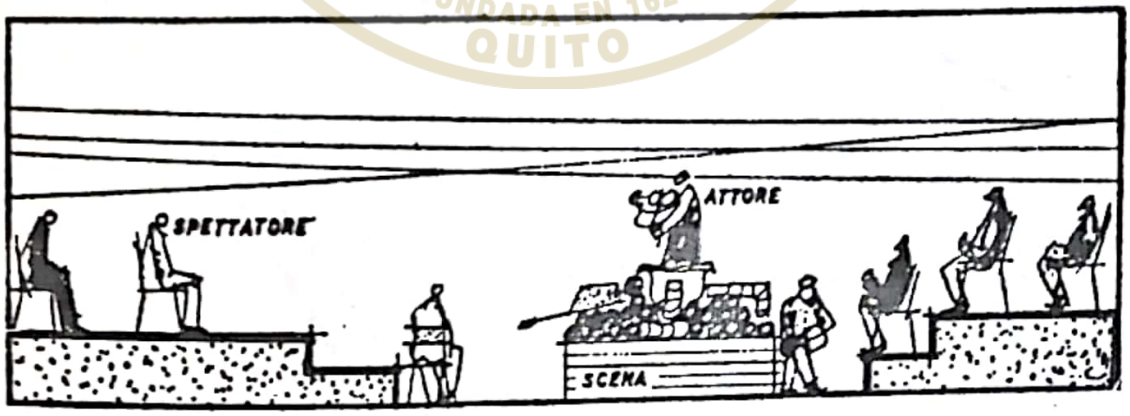
Actores.

59. Diagrama que muestra los movimientos y las áreas de acción en **Acrópolis**, basado en el texto de Wispianski.

Acrópolis:

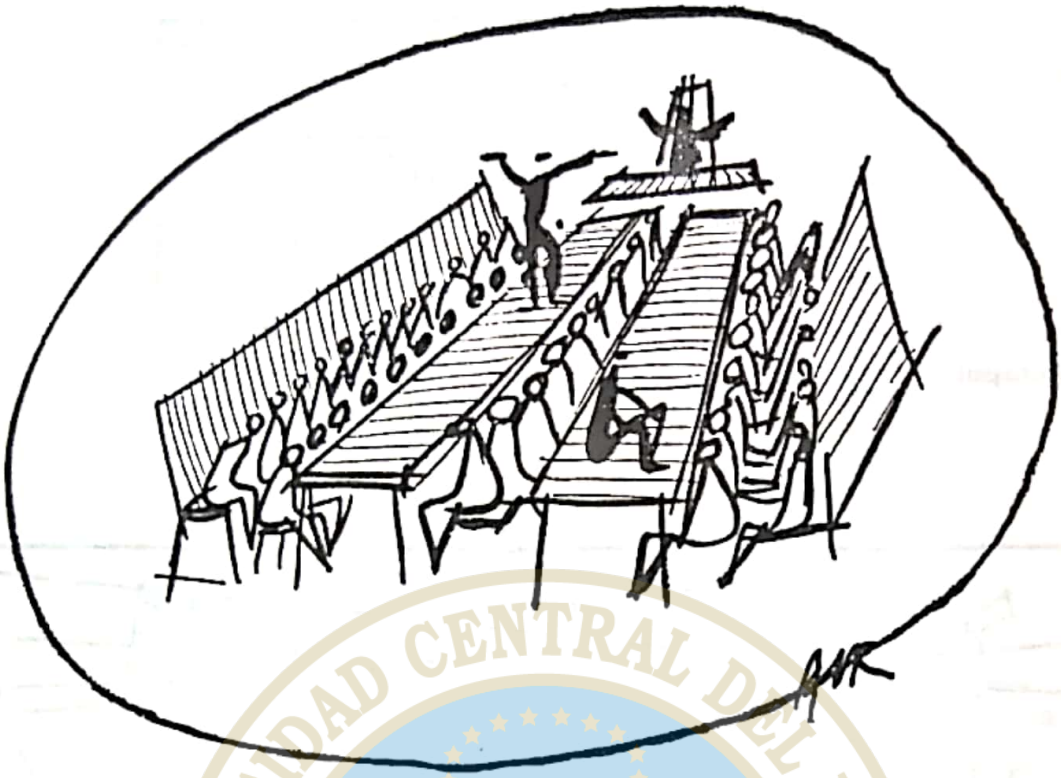


60. La sala al principio de la representación.

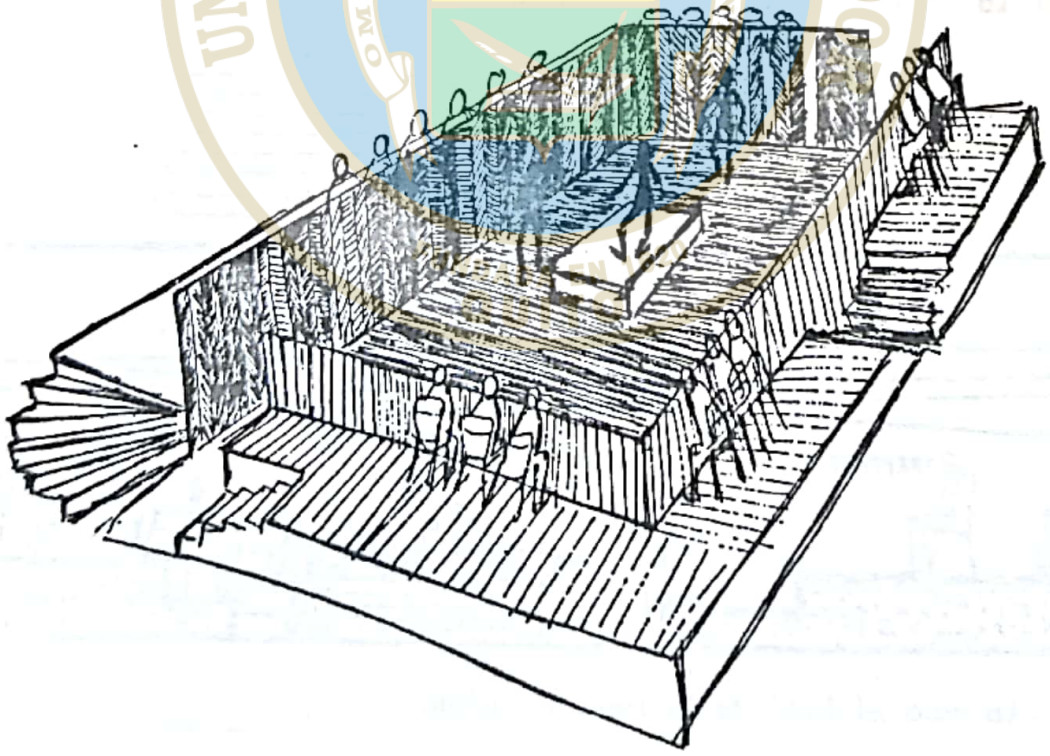


61. La sala al final de la representación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SAPIENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO



62. Vista del arreglo escénico del **Dr. Fausto**, basado en el texto de Marlowe. Una hora antes de morir, Fausto ofrece una cena postrera a sus amigos (los espectadores).



63. Vista de la acción escénica de **El príncipe constante**, basado en el texto de Calderón-Slowacki. Los espectadores contemplan desde arriba un acto prohibido, y su posición recuerda la de una plaza de toros o la de una sala de operaciones.

resonadores, la apertura de la laringe y la base de la voz. El objetivo de los ejercicios es hacer que el actor se vuelva consciente de su diapasón potencial. Es esencial para él que explote estas posibilidades mientras ejecuta su papel de manera espontánea y casi inconsciente.

Suele suceder que el actor que efectúa sus ejercicios erróneamente controla su voz (escuchándose a sí mismo). Esto bloquea los procesos orgánicos y puede dar origen a una serie de tensiones musculares que a su vez evitan la emisión correcta de la voz (por ejemplo, una cerrazón parcial de la laringe), creándose con ello un círculo vicioso: al tratar de utilizar la voz correctamente el actor se oye a sí mismo, pero al hacerlo todo el proceso vocal se bloquea y la emisión correcta de la voz se vuelve imposible. Para evitarlo, el actor debe aprender a controlar su propia voz oyéndola no desde adentro sino desde afuera. Con este objetivo en vista, un ejercicio efectivo es proferir un sonido dirigiéndolo contra una pared y escuchando su eco. No se oye pasivamente el eco, al contrario, se trata de modelarlo conscientemente, moviéndose cerca o lejos de la pared y guiándolo hacia arriba o hacia abajo a voluntad y cambiando los resonadores, el timbre y la entonación.

A fin de explotar orgánicamente el aparato vocal y respiratorio de acuerdo con las múltiples exigencias del papel, debe hacerse una investigación individual. Se puede determinar qué imágenes y asociaciones se producen en cierto actor durante la "apertura" del aparato vocal (resonadores, laringe, etcétera).

Por ejemplo, en algunos actores el resonador superior (cabeza) se pone automáticamente en movimiento cuando dirige la voz hacia el techo mientras se habla, empujando literalmente con las manos la voz hacia arriba. Similarmente uno de los resonadores bajos puede ponerse en movimiento haciendo que las manos dirijan la voz hacia el piso.

El actor debe tratar siempre de conseguir reacciones vocales espontáneas y no aquellas que están fríamente calculadas. Los ejercicios siguientes pueden ayudar en ese sentido:

a) utilizar la voz para crear alrededor de uno mismo un círculo de aire "duro" o "suave"; con la voz, construir una campana que sucesivamente se vuelva más pequeña o más grande. Enviar un sonido a través de un túnel ancho o de un túnel angosto, etcétera

b) las acciones vocales contra objetos: utilizar la voz y hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, hacer que una pintura caiga de la pared, acariciar, empujar, envolver un objeto, barrer el piso; utilizar la voz como si fuera un hacha, una mano, un martillo, un par de tijeras, etcétera

La imaginación vocal

Aparte de la explotación consciente e higiénica del aparato vocal, hay dos medios más de aumentar sus posibilidades:

a) el actor debe aprender a enriquecer sus facultades vocales profiriendo sonidos inusitados. Un ejercicio extremadamente útil en este sentido consiste en imitar los sonidos naturales y los ruidos mecánicos: caída de agua, murmullo de los pájaros, sonido de un motor, etc., primero hay que imitar estos sonidos y luego colocarlos en un texto hablado de tal manera que despierten la asociación del sonido que uno trata de producir (colocar "las palabras")

b) el actor tiene que desarrollar la habilidad para hablar en tonos que no son sus tonos naturales, por ejemplo, más bajos o más altos que los normales. Esto no significa simplemente bajar o levantar la voz de una manera metódica y continua hacia registros inusitados, sino en casos específicos operar ar-

tificialmente con registros poco naturales sin que se esconda su artificialidad de ninguna manera. Otra forma útil de obtener artificialmente otros registros es la imitación parodiada de las voces de mujeres, niños y viejos, etc. Pero el actor no debe forzarse jamás metódicamente a bajar su registro natural para alcanzar, por ejemplo, una voz "viril". Esta tendencia es particularmente dañina y provoca inflamación de la garganta y a menudo desórdenes nerviosos.

El empleo vocal

Si el actor padece de un pequeño defecto vocal que no pueda ser erradicado, en lugar de forzarse a esconderlo, debe explotarlo de diferentes maneras de acuerdo con los papeles que desempeña.

Dicción

La regla básica para la buena dicción es expirar las vocales y "masticar" las consonantes.

No hay que pronunciar las letras demasiado claramente. A menudo en lugar de pronunciar una palabra como una entidad, el actor la divide de acuerdo con las letras que la componen. Esto le quita vida a la palabra y le da las mismas características de pronunciación que se tienen cuando un lenguaje extranjero se aprende en un libro. Hay una diferencia fundamental entre la palabra escrita y la palabra hablada; la palabra escrita es sólo una aproximación. La dicción es un medio de expresión; la multiplicidad de tipos de dicción que existen en la vida deben también encontrarse en el teatro. Restringirse a un solo tipo de dicción significa un empobrecimiento de los efectos de sonido y constituye un rechazo a utilizar todos los medios que uno tiene a su disposición: más bien como si uno tratara de obligar a los actores a utilizar el mismo traje.

Así como en la vida no existe un solo tipo de dicción, sino dicciones innumerables que dependen de la edad, de la salud, del carácter y de la estructura psicosomática del individuo particular, de esa misma manera no hay una sola forma de dicción escénica en el teatro. El actor debe subrayar, parodiar y exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción. Esto también trae como consecuencia una modificación del ritmo de respiración.

Por lo general, la dicción en el escenario se caracteriza por una pronunciación monótona y precisa que aparte de ser muy aburrida desde un punto de vista artístico también tiende hacia la afectación. Tomando como base los tipos diferentes de dicción que se pueden observar en la vida cotidiana y que dependen de las peculiaridades psicológicas y físicas del individuo, el actor debe tratar de conseguir otros tipos de dicción artificial que lo ayuden a caracterizar, parodiar y desenmáscarar su papel.

Cada papel exige un tipo distinto de dicción y, aun en el contexto del propio papel, las posibilidades que ofrece el cambio de dicción de acuerdo con las circunstancias y las situaciones deben explotarse al máximo.

Aquí se enumeran algunos ejercicios que facilitan esta tarea:

a) parodiar la dicción de los amigos
b) representar varios personajes a través de la dicción (un avaro, un glotón, un hombre piadoso, un arribista, etcétera)
c) caracterizar, mediante la dicción, ciertas particularidades psicosomáticas (falta de dientes, corazón débil, neurastenia, etcétera)

La tendencia a acentuar demasiado las consonantes es errónea. Son las vocales las que deben subrayarse. Sobrenfatizar las consonantes obliga a la laringe a cerrarse. Cuando se practica la dicción es necesario subrayar las conso-

nantes y las vocales deben también subrayarse proporcionalmente. Cada frase ha de emitirse como una sola onda respiratoria larga que evita que la laringe se cierre. Sólo cuando se murmura, el acento se coloca en las consonantes, que en este caso han de enfatizarse.

Los ejercicios de dicción nunca deben practicarse en el texto que se va a utilizar en la representación, para evitar distorsionar su interpretación. El mejor entrenamiento de dicción se obtiene en la vida privada. El actor debe cuidar continuamente su pronunciación aun fuera del contexto de su trabajo.

Otro ejercicio efectivo para la dicción es leer una frase muy lentamente, repitiéndola de nuevo cada vez más rápido sin cortar las vocales.

Los ejercicios del control de ritmo pueden ejecutarse con la ayuda de un metrónomo o mediante el propio pulso. La misma velocidad debe conservarse hasta el final. No hay que aumentarla después de una cesura en la poesía o al final de la frase en la prosa.

Aun cuando grite o produzca un tono muy alto, el actor debe conservar siempre una reserva que le permita aumentar el volumen si es necesario. Si no lo hace, la energía que coloca en su voz se advertirá fácilmente.

El actor no debe nunca aprenderse su papel en voz alta, porque automáticamente esto lo lleva a una interpretación "petrificada". Similarmente nunca debe recitar, para divertirse, la parte que le toca a uno en la representación durante la vida privada, o utilizar jugando cualquier objeto de la utilería que servirá en la representación; aparte de que esto constituye una falta de respeto al propio trabajo, se cae inmediatamente en la banalidad sin que el actor lo advierta. Durante las representaciones, el actor tiene que ser consciente de las posibilidades acústicas del cuarto en el que está actuando, a fin de descubrir los efectos que puede utilizar conscientemente (ecos, resonancias agudas o apagadas), incorporándolos a la estructura de su papel.

Pausas

Es importante no abusar de las pausas. La pausa como un medio de expresión logra su objetivo en estas condiciones:

a) su uso parsimonioso, sólo para añadir expresividad

b) la eliminación de toda pausa que no tenga una función artística y no dependa de la estructura del papel (que resulte de la fatiga personal, de la prolijidad natural, etcétera)

c) el acortamiento de las pausas respiratorias que deben ser siempre rápidas y suaves. Es aconsejable hacerlas coincidir con las pausas lógicas

d) debe darse prioridad a las pausas "artificiales" o "falsas" creadas por un intervalo. Por intervalo se entiende la transición de un tono de voz a otro. El actor debe practicar siempre los intervalos cortos que son mucho más difíciles que los largos

Explotación de errores

El actor debe ser lo suficientemente rápido como para integrar en la estructura de su papel cualquier error (de dicción, de movimiento) que se cometa involuntariamente durante la representación. En lugar de detenerse o de empezar de nuevo, continuar y explotar su error como un efecto, por ejemplo, si un actor pronuncia una palabra mal, no debe corregirse sino repetir el error de pronunciación en otras palabras, en otros pasajes, de tal manera que el espectador entienda que es un efecto de la estructura del papel. Esta técnica exige naturalmente un dominio de los reflejos propios y también una calidad de improvisación.

Técnica de pronunciación

No existe ninguna diferencia esencial entre la recitación de la poesía y de la prosa, en ambos casos es cuestión de ritmo, fraseo y acentos lógicos.

En la prosa, el ritmo tiene que descubrirse o más bien descifrarse; hay que sentir el ritmo específico del texto. Un buen actor es capaz de leer rítmicamente hasta un directorio telefónico. El ritmo no es sinónimo de monotonía o de prosodia uniforme, sino de pulsación, variación y cambio súbito. Después de terminar varios acentos lógicos en el texto, de acuerdo con el plan general de interpretación, se debe imponer un ritmo que coincida con estos acentos. Sin embargo, aun en la prosa no debe favorecerse el ritmo en detrimento de la lógica formal, o caer en el otro extremo, descuidar el ritmo a fin de concentrarse exclusivamente en el sentido lógico del texto. Tampoco el ritmo del texto debe cortarse, ni enfatizarse el acento lógico mediante pausas. El acento lógico de una frase no debe estar aislado: representa el punto culminante de un flujo rítmico producido por una sola onda melódica y respiratoria. Suele suceder que el acento lógico se coloca en dos palabras diferentes en la misma frase, y quizá, en algunos casos, bastante separada una palabra de la otra.

La habilidad para manejar frases es importante y necesaria en la actuación. La frase es una unidad integral, emocional y lógica que debe sostenerse por una sola onda melódica y respiratoria. Es un torbellino concentrado en un epicentro formado por los acentos o el acento lógico. Las vocales de este epicentro no deben acortarse sino prolongarse ligeramente, a fin de darles un valor especial, teniendo buen cuidado de no romper la unidad de la frase mediante pausas injustificadas. Hay excepciones, por supuesto, a esta regla; si se trata de lograr un efecto específico formal, el epicentro puede cortarse y las frases romperse.

En la poesía también, la frase debe considerarse como una entidad emocional y lógica y pronunciarse de una sola impulsión respiratoria. Varias líneas (una y media, dos o más) constituyen a menudo la frase. Aquí, el ritmo de cada línea debe establecerse sin caer en medios monótonos. La cualidad distintiva de la línea debe retenerse usando

distintos medios y no sólo uno, como el acento tónico o una pausa entre líneas.

Hay numerosas maneras de proteger el ritmo de cada línea: se puede colocar una coma o un punto al final de cada línea, y al final de otra hacer que el acento lógico caiga en la última palabra, y luego utilizar un intervalo (cambio de tono) al final de la tercera, justificándolas desde el punto de vista de la interpretación.

La necesidad de fijar estas pausas respiratorias existe en la prosa y en la poesía. Éstas no deben juntarse demasiado porque pueden ocasionar fallas de respiración. Si, por otra parte, están demasiado separadas y el actor trata de conservar la respiración, la laringe se cerrará.

Se pueden violar todas las reglas mencionadas aquí siempre y cuando esa transgresión sea intencional y busque un efecto formal.

Otros elementos formales pueden emplearse:

a) aceleración o disminución del ritmo de la frase
b) cambios súbitos de ritmo
c) inspiración abierta en las palabras que muestran el acento lógico de la frase
d) inspiración ilógica: por ejemplo, respirar en un lugar de la frase en la que la respiración no deba de efectuarse normalmente

Todo actor, aun aquel que es técnicamente hábil, sufre formas de crisis vocal después de un período de varios años. Esto se debe a la edad, que transforma la estructura física del cuerpo y que exige una nueva adaptación de la técnica. El actor que quiere evitar el estancamiento debe empezar periódicamente todo de nuevo, aprender la respiración, la pronunciación y el uso de sus resonadores. Debe redescubrir su voz.

ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1966)*

FRANZ MARIJNEN

En su introducción Grotowski subraya que el contacto entre el público y el actor es vital en el teatro. Este principio sigue en sus lecciones mediante el lema siguiente: "La esencia del teatro es el actor, sus acciones y lo que puede lograr".

Su sistema y los ejercicios diversos se apoyan en muchos años de experiencia y de investigación metódica y científica para encontrar la técnica del actor y su presencia física en el escenario.

Ejercicios vocales

Grotowski empieza con algunas observaciones sobre la actitud que se debe tomar frente al propio trabajo. Exige silencio absoluto a todos los que están presentes en el cuarto, tanto a los actores como al público. Se debe evitar la risa, aunque al principio los ejercicios puedan parecerse a las representaciones circenses. Aquellos que no estén familiarizados con su método pueden recibir esa impresión, pero ésta desaparece cuando se ha asistido a algunas lecciones y

* Estas notas fueron tomadas por Franz Marijnen del Institut des Arts Spectaculaires (INSAS) de Bruselas, durante un curso dado por Jerzy Grotowski y su colaborador, Ryszard Cieslak, en 1966. Al comparar los ejercicios aquí expuestos con los del período de 1959-1962, se puede notar un cambio definitivo en la orientación y en los objetivos del entrenamiento, como un resultado del trabajo de los últimos años. Los principios fundamentales de lo que Grotowski llama la ***vía negativa*** en los ejercicios se describen en los capítulos "Hacia un teatro pobre" (pp. 9 *ss*), "La técnica del actor" (pp. 174 *ss*) y en el discurso de clausura del Skara Seminar (pp. 185 *ss*).

se observan los resultados. El público es en este caso la gente que no toma parte activa en estos ejercicios, debe ser "invisible e inaudible" para los alumnos.

Estimulación de la voz

Cada alumno escoge un texto y tiene libertad para recitarlo, cantarlo o hasta gritarlo. Este ejercicio se realiza en conjunto. Entre tanto Grotowski camina entre los discípulos, para tocar, ocasionalmente, su vientre, su pecho, sus espaldas o su cabeza mientras hablan. Nada escapa a su atención. Después de este ejercicio escoge a cuatro estudiantes-actores. Los demás regresan a sus lugares silenciosamente y desde allí presenciarán el progreso de sus compañeros.

Grotowski coloca a un estudiante en el centro

a) El alumno recita un texto a voluntad, mientras su voz aumenta gradualmente de volumen
b) las palabras deben resonar contra el techo como si la parte superior del cráneo hablase. La cabeza no debe inclinarse hacia atrás porque la laringe se cierra como consecuencia. Mediante el eco, el techo se vuelve el compañero del diálogo en forma de preguntas y respuestas. Durante el ejercicio Grotowski conduce al alumno del brazo y lo pasea por el cuarto
c) luego empieza una conversación con la pared, también improvisada. Aquí se vuelve obvio que el eco es la respuesta. La voz se origina y sale del pecho
d) la voz se coloca en el vientre ahora. De esta manera se empieza una conversación con el piso. La posición del cuerpo es como la "de una vaca, gorda y pesada"

NOTA: Grotowski señala que durante todos los ejercicios debe excluirse el pensamiento. Los alumnos deben recitar

el texto sin pensarlo y sin una sola pausa. Por lo tanto, Grotowski los interrumpe cada vez que nota que el alumno está pensando durante los ejercicios.

Todo el ciclo de ejercicios se realiza utilizando en sucesión las siguientes fases:

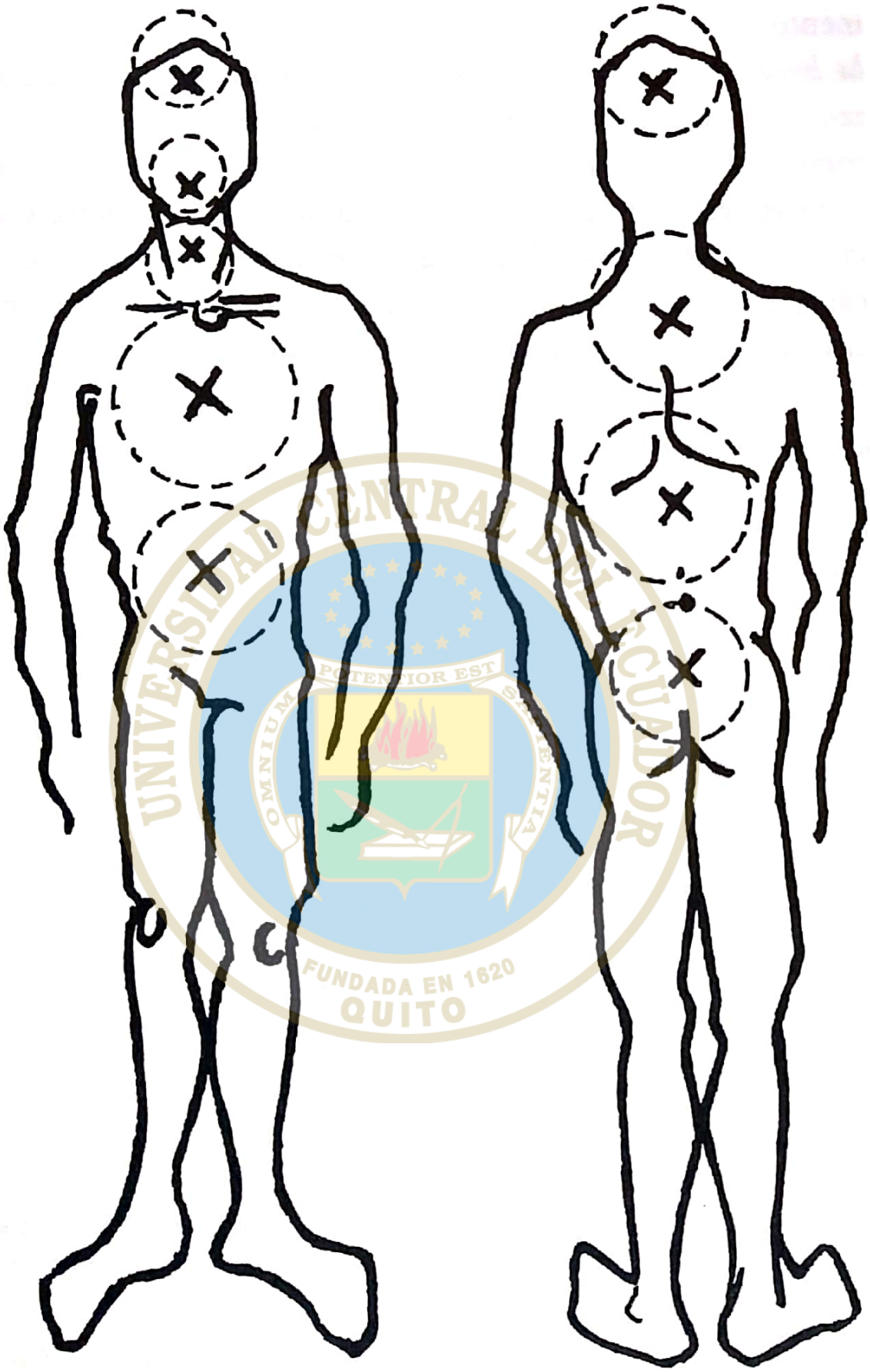
a) la voz de la cabeza (hacia el techo)
b) la voz de la boca (como si estuviera hablando al aire frente al actor)
c) la voz occipital (hacia el techo, detrás del actor)
d) la voz del pecho (proyectada enfrente del actor)
e) la voz del vientre (hacia el piso)
f) la voz sale de:
  1] los omóplatos (hacia el techo, atrás del actor)
  2] la espaldilla (hacia la pared, detrás del actor)
  3] la región lumbar (hacia el piso, la pared y el cuarto que está detrás de él)

Grotowski no permite al actor que se comporte de manera ligera. Mientras habla, se mueve alrededor de él y lo estimula y "moldea" ciertas partes de su cuerpo, permitiendo que libere impulsos vivos que permiten automáticamente la conducción de la voz.

El ritmo de los ejercicios es muy rápido. Todo el cuerpo debe estar comprometido en ellos, aun en los ejercicios vocales.

Uno de los ejercicios de relajación consiste en mantener una conversación improvisada con la pared, cuando se está completamente libre de tensión. El alumno debe estar siempre consciente de que el eco se produzca.

Es notable ver cómo Cieslak —el principal actor de Grotowski y su más cercano colaborador—, que debe haber llevado a cabo y vigilado los ejercicios innumerables veces, sigue el progreso de los alumnos con el mayor interés y atención.



64-65. Resonadores.

1] los omóplatos (hacia el techo atrás del actor)
2] la espaldilla (hacia la pared detrás del actor)
3] la región lumbar (hacia el piso, la pared y el cuarto que están detrás de él)

Los centros y los resonadores que deben soltarse en la espalda se indican en las figuras 64-65 mediante una "X".

Siguen los ejercicios

El maullido de un gato con la más amplia gama de:
a) entonación
b) matices
c) tono

De repente Grotowski vuelve a la recitación normal de un texto.

Tigre

Las expresiones de la voz adoptan el sonido de un rugido de tigre. Hay signos visibles de progreso en comparación con el alumno anterior. Los ejercicios vocales se acompañan ahora de movimientos, de rotación, de arrastre y de apoyo de garras. Sin lugar a dudas Grotowski ha aprendido experimentalmente que los alumnos necesitan estas asociaciones a fin de poderse integrar enteramente al ejercicio.

Sonidos

La emisión de todo tipo posible de sonidos inarticulados en la más variada posibilidad de entonaciones que logre el alumno. Es como si el alumno abriera de repente la caja en la que estaba encerrado en forma latente su flora y su fauna.

El *tempo* de estos ejercicios es sorprendente. Los resultados también lo son en algunos aspectos, porque el alum-

no alcanza un diapasón tan amplio como (asegurará más tarde) nunca antes lo había alcanzado. Afirma Grotowski que esto se produce automáticamente y que el resultado se debe al ciclo de ejercicios y a la estrecha cooperación que existe; tampoco debe pasarse por alto la sinceridad con que los ejercicios se llevan a cabo y la simpatía de los demás.

Siguen los ejercicios

El actor yace extendido en el piso en posición relajada. Grotowski apela a su imaginación tratando al mismo tiempo de que piense lo menos posible. Las relaciones no deben buscarse, si no son espontáneas no sirven. Grotowski indica con la palma de la mano los lugares del cuerpo del alumno que han sido calentados por el sol, al mismo tiempo que el alumno canta suavemente. Al rato la voz cambia, el poder y la intensidad de la canción se alteran de acuerdo con las partes del cuerpo del alumno que Grotowski toca.

Durante el intervalo no se permite a los actores hablar entre ellos mismos y se les prohibe sobre todo murmurar. Más tarde, Grotowski explica sus razones. El público debe permanecer tan silencioso como sea posible.

La duración aproximada de los ejercicios de cada alumno es de 30 minutos.

El tercer alumno es llamado a llevar a cabo los mismos ejercicios vocales que los anteriores.

Aquí, Grotowski introduce un nuevo elemento en los ejercicios: el alumno se para de cabeza al estilo yoga. El actor recita un texto y canta una canción mientras está parado de cabeza. Sigue un ejercicio de relajación, unos minutos después. Grotowski explica los beneficios de este ejercicio, que es de gran importancia para los actores que tienen la laringe bloqueada o cerrada.

Durante este ejercicio hay algunas explosiones de risa entre el público. Grotowski interviene para exigir silencio.

Ejercicio siguiente

El alumno yace extendido en el piso.

Grotowski dice: "Imagínese que está usted dentro de un río caliente y que el agua fluye sobre su cuerpo. Permanezca en silencio durante un momento y luego cante".

Al mismo tiempo, Grotowski toca con la mano las partes del cuerpo del actor que deben entrar en contacto con el agua caliente. El alumno tiene que reaccionar simplemente.

En mi opinión estos ejercicios sirven para estimular los centros vocales más cercanos al lugar o persona a la que se habla, o a la que produce el impulso.

Otro ejercicio con el mismo propósito

Yacer con el estómago en el piso.

a) Se le pide al alumno que hable hacia el techo.

b) Los centros de la voz que deben utilizarse están en la espalda; atrás del cuello, en la parte baja de la espalda, alrededor del diafragma y entre los omóplatos.

Ejercicios basados en sonidos animales

Tigre: Un rugido prolongado que continúa con la misma entonación y respiración.

Serpiente: Un silbido prolongado, que se continúa con la misma entonación y respiración.

Vaca: Un mugido prolongado, que se continúa con la misma entonación y respiración.

Durante esos ejercicios el cuerpo debe acentuar los sonidos que se producen. Los movimientos más elementa-

les de cada uno de estos animales deben ser reproducidos por el cuerpo.

Con estos ejercicios Grotowski avanza un poco más allá. Crea reacciones definidas en el alumno, utilizando, por ejemplo, una actitud agresiva hacia él.

Otros ejercicios con animales como tema

El actor es un toro y Grotowski el torero; lleva un suéter rojo que encontró en alguna parte. El actor debe atacarlo mientras canta.

Grotowski interrumpe este ejercicio por un momento para dar explicaciones. Los actores tienen una corta pausa pero sin derecho a hablar entre sí o siquiera a murmurar.

Grotowski dice: "Todas estas técnicas que utilizan ejercicios vocales son lo opuesto de los métodos normales. Durante las lecciones de dicción sólo se estudian las consonantes. Existen lecciones especiales en que para estudiar las vocales se utiliza como apoyo un instrumento musical (el piano, por ejemplo). Durante esas lecciones se pone mucha atención a las distintas técnicas respiratorias. Es erróneo. La respiración abdominal, por ejemplo, no puede ser dominada por todos. La gente adapta su respiración a sus actividades humanas. La actividad condiciona la respiración. No hay que intentar que alguien ensaye un nuevo método de respiración si no tiene dificultades genuinas para respirar. Es tonto imponer un tipo específico de respiración o una cierta técnica a una persona que no tiene problemas en este sentido. Es lo que pasa en la mayor parte de las escuelas, sin embargo. *El tipo de respiración que una persona utiliza debe ser vigilado.*

"*Además existe una regla absoluta:*

"La actividad del cuerpo viene primero y luego la expresión vocal.

"La mayor parte de los actores trabaja en forma opuesta.

"*¡Primero se golpea la mesa y luego se grita!*

"El proceso vocal no puede liberarse sin un buen funcionamiento de la laringe. La laringe debe relajarse y luego la barbilla y las quijadas.

"Si la laringe no se relaja y se abre, hay que tratar de encontrar una forma de hacerlo. Es por esto por lo que le pedí al tercer alumno que se parara sobre la cabeza. Cuando lo hace al tiempo que habla, grita o canta, se produce magnífica oportunidad para que su laringe se abra. Conocí a una actriz que sufría de una severa crisis vocal. El médico no pudo ayudarla. Una vez que estaba en público la golpeé fuertemente en la mejilla. El resultado fue que empezó a cantar espontáneamente.

"En este sentido se puede establecer un proceso completo:

"*Contacto-observación-estímulo-reacción*:

"En el proceso vocal, todas las partes del cuerpo deben vibrar. Es fundamental, y lo seguiré repitiendo, aprender a hablar con el cuerpo primero y luego con la voz. Cuando se levanta un objeto de una mesa se llega al final de un complicado proceso que el cuerpo ha seguido.

"*Observación-estímulo-reacciones (respuesta)*:

"La voz es algo material. Puede ser usada para todo. Todos los estímulos del cuerpo tienen que ser expresados por la voz. Piensen en las asociaciones que pueden surgir en conexión con las siguientes palabras, por ejemplo: cuchillo — suave — serpiente — perro.

"El cuerpo debe ser un centro de reacciones. Hay que tratar de aprender a reaccionar ante todo con el cuerpo, hasta en las conversaciones cotidianas. Poco a poco llegaremos a prohibir toda formalidad física en nuestra conducta: estar con los brazos cruzados impide nuestras reacciones.

"Todo esto —expresiones vocales y corporales— lo debemos aprender individualmente cada uno de nosotros.

Hay que estar alerta diario de todo lo que concierne a nuestro cuerpo y nuestra voz. El maestro o consejero debe intervenir sólo cuando las dificultades se presentan. *Nunca* debe interrumpir el proceso personal cuando existe una buena oportunidad de lograr resultados, y no debe tratar de cambiarlos. El proceso fisiológico natural —respiración, voz, movimiento— no ha de ser restringido u obstruido por sistemas y teorías erróneamente impuestos."

Algunas observaciones más respecto a la voz

"La voz humana busca elementos de resonancia. El cuerpo, y especialmente las partes que hemos mencionado, ocupan lugar principal y definido de resonancia de la voz.

"*On est créateur seulement quand on fait des recherches.** Esto se aplica también al teatro. Para cada situación y para cada interpretación de la voz se puede encontrar la resonancia apropiada. Esto se refiere al entrenamiento pero no a la preparación del papel. El trabajo creativo y los ejercicios nunca deben mezclarse. El ambiente, el espíritu de la época, la mentalidad, pueden ser serios obstáculos para la formación de una buena voz.

"*La falta más elemental, y la que exige la corrección más urgente, es el esfuerzo exagerado que se hace con la voz porque uno ha olvidado hablar con el cuerpo.*

"En la mayor parte de los países y en casi todas las escuelas, el entrenamiento de la voz se concibe y se practica erróneamente. El proceso natural de la voz se obstaculiza y se destruye. Técnicas antinaturales se aprenden y se destruyen los buenos hábitos originales.

"Mi principio fundamental: no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, *no pensar en las palabras, sino reaccionar, reaccionar con el cuerpo.*

"El cuerpo es el primer vibrador y el primer resonador."

* "Se es creador sólo cuando se investiga."

Grotowski dice: "Hoy demostraremos algunos ejercicios que les parecerán imposibles de realizar en el estado actual de su entrenamiento. Observen a Cieslak atentamente; sólo la observación puede ayudarlos a dominar estos ejercicios en breve tiempo".

El ejercicio de Cieslak constó principalmente de las siguientes fases:

a) concentración
b) rotación y vuelta del cuerpo en posición erguida
c) sostenerse sobre los hombros (posición de pie sobre los hombros)
d) extenderse en el suelo, rodar y darse vuelta con el cuerpo
e) saltos: una serie completa debe llevarse a cabo sin pausas, cada salto será cada vez más difícil.

NOTA: Los alumnos deben repetir los mismos ejercicios lo mejor que puedan.

Muchos de los ejercicios me parecen basarse en los principios del yoga. Más de una coincidencia existe. Muy notable es la concentración constante y profunda con que Cieslak los realiza.

Cada uno de sus movimientos tiene una dirección definida, continuada por todas sus extremidades y, si se observa con cuidado, aun por todos sus músculos. La diferencia esencial entre esos ejercicios y el yoga es que son ejercicios dinámicos con un objetivo que va hacia el exterior. Esta exteriorización remplaza la típica introversión del yoga.

Después de los saltos sigue una pausa necesaria para la relajación.

Esos ejercicios son colectivos. Cieslak empieza a trabajar luego con cada alumno individualmente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

El gato

Improvisaciones del gato. Cieslak da un ejemplo: un gato que se estira y se relaja después de haber dormido.

El principal objetivo de este ejercicio, como el de la mayor parte de los otros, es lograr que la columna vertebral se vuelva más elástica.

Grotowski y Cieslak insisten en que estos ejercicios deben hacerse descalzos. Es esencial sentir el contacto del piso.

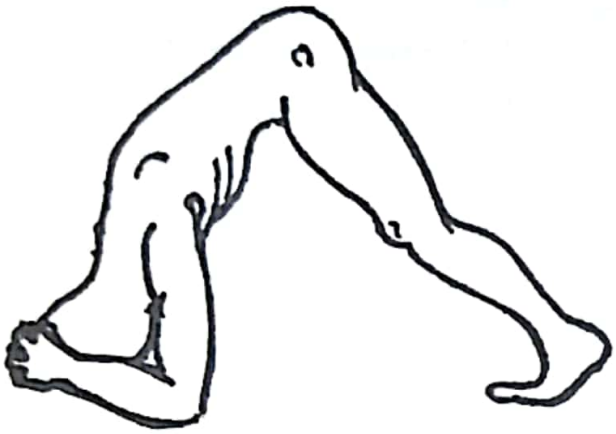
Ejercicios de estabilidad sobre los hombros, apoyarse en un brazo doblado

Primero se da una explicación de cómo caer. Una técnica especial es necesaria, pero si se practica correctamente permite caer sin hacerse daño desde cualquier posición.

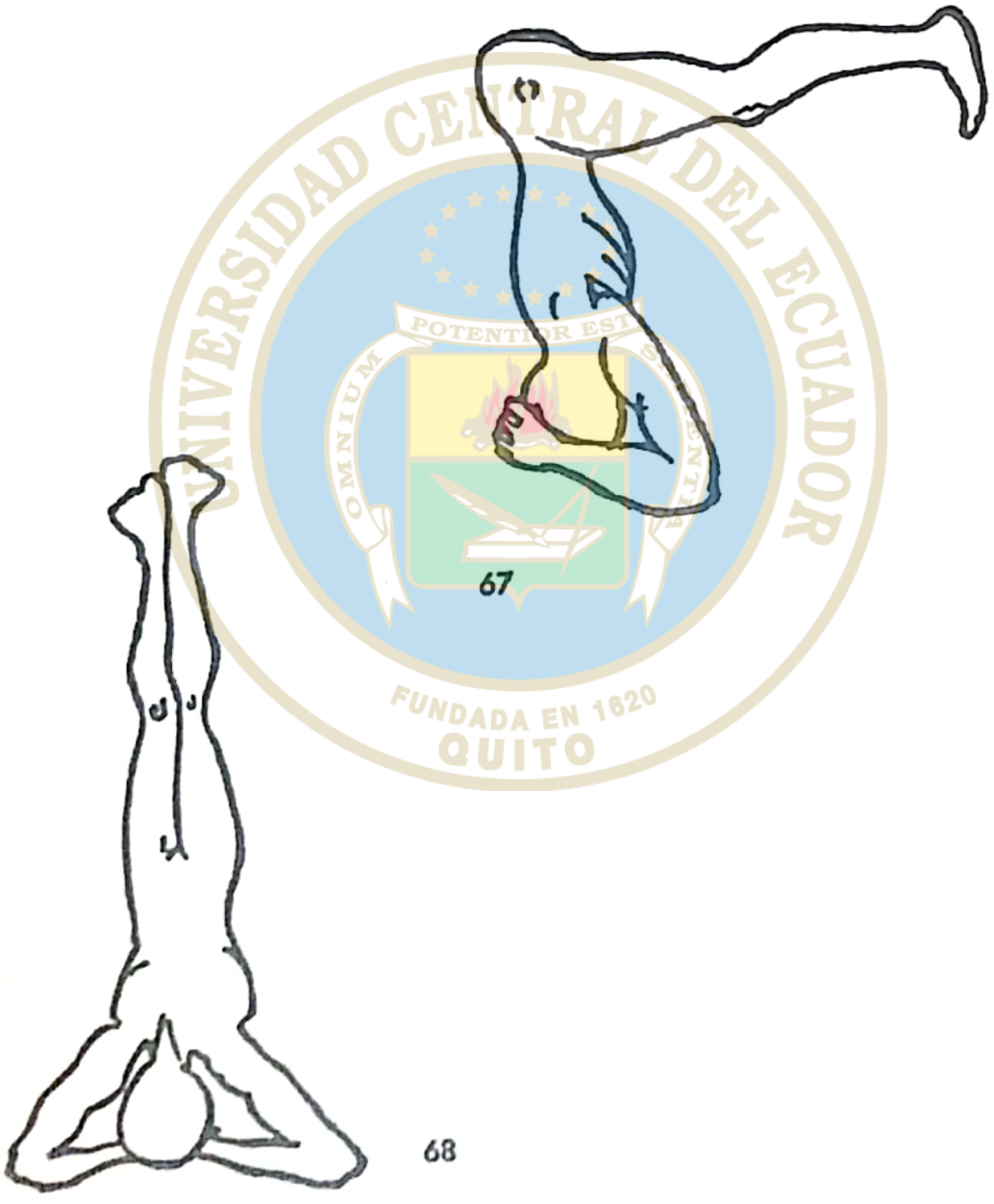
Después de la demostración, se invita a todos los alumnos a ejecutar el mismo ejercicio.

Es evidente que la mayor dificultad está en el descubrimiento del punto en el que se logra y se mantiene el equilibrio. Grotowski interviene y señala que la búsqueda de este punto debe hacerse sin prisa y con gran cuidado. Cada uno debe experimentarlo por sí mismo.

NOTA: Resulta obvio, a partir de este ejercicio, que nuestro estudiante-actor no ha tenido suficiente entrenamiento físico. Además, prueba que es necesario poner mayor atención a la condición física de nuestros actores y dedicarle más tiempo a este problema. No basta caer de una escalera sin herirse. Se trata simplemente de una cuestión de acrobacia y esto lo puede hacer cualquier persona audaz. El problema real es adquirir una técnica firme de los movimientos que nos permita controlar hasta el más simple en todos sus matices. ¡Qué espectáculo tan desagradable ver a un actor que cae sobre sus rodillas hacien-



66



67

68

66-67. Ponerse de cabeza sobre los codos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

do una mueca al tiempo que sus articulaciones rechinan!

Cieslak demuestra una variedad muy grande de movimientos. Cada movimiento se hace en profunda concentración indescriptible y controlando completamente tanto el cuerpo como la respiración.

Sostenerse sobre los codos

Posición en que la cabeza se apoya en ambos codos en lugar de las palmas de las manos. Las manos se juntan en la parte posterior de la cabeza. Este ejercicio ayuda al sentido del equilibrio.

Ejercicio siguiente

Arrodillarse con las piernas ligeramente apartadas, el pecho arqueado hacia adelante y con un impulso de los ijares. Después, el cuerpo se inclina lentamente hacia atrás hasta que la cabeza toca el piso, los ijares empujándose continuamente hacia adelante a fin de mantener el arco y el equilibrio. Este mismo empuje hacia adelante de los ijares se utiliza para que el cuerpo regrese de nuevo a su posición original. El pecho debe permanecer arqueado todo el tiempo, aun en la posición final, porque si no no da resultado el ejercicio. Este es otro ejercicio para mejorar la elasticidad de la columna vertebral.



69

Ponerse de pie sobre los hombros

Arrodillarse para pararse de cabeza. Hacer un triángulo en los antebrazos con las palmas de las manos, en la parte interior de la cabeza. En la posición final son los hombros los que sirven de apoyo.

Es de la mayor importancia no apresurarse. Este ejercicio tiene la mayor posibilidad de éxito si se busca el punto de equilibrio sin prisas. "Tomen su tiempo", repite Grotowski de nuevo.

Movimiento lento

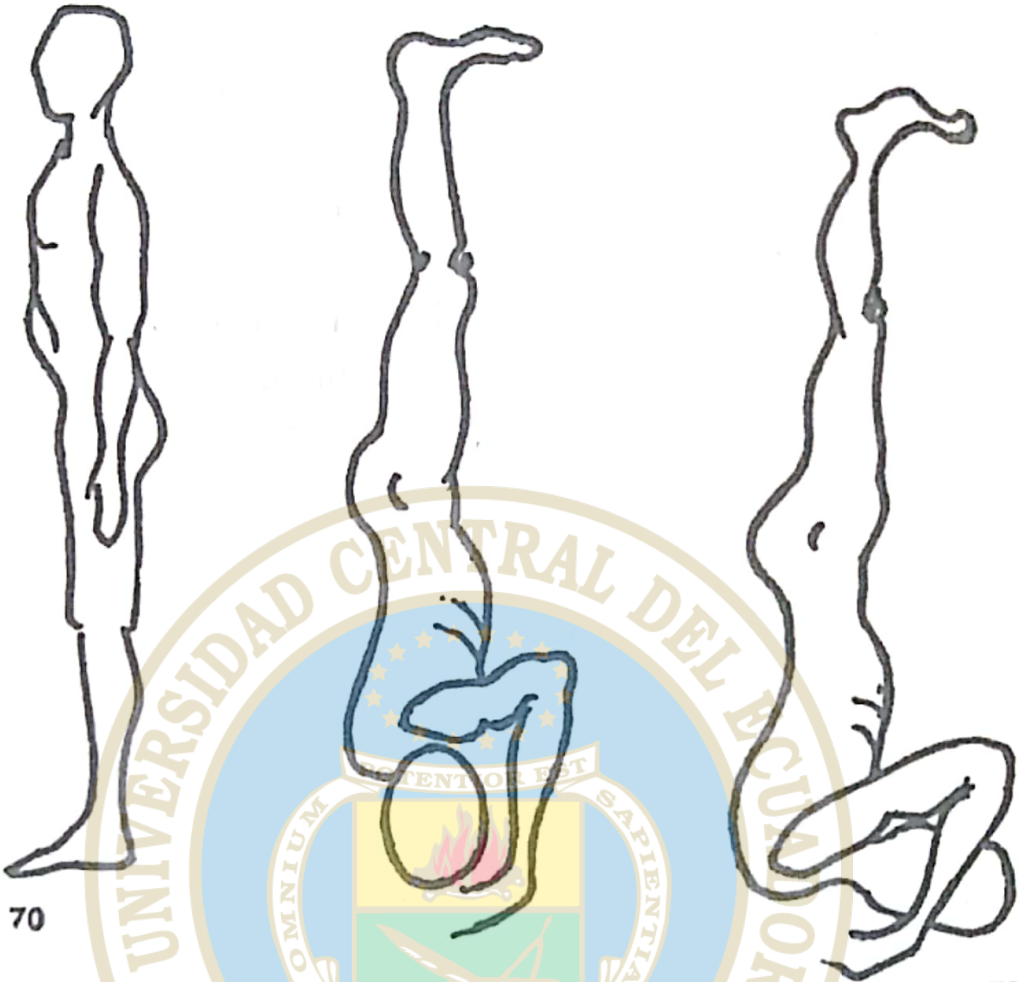
a) Empezar de pie
b) ponerse de cabeza y cambiar a la posición de apoyo sobre los hombros (confrontar el ejercicio anterior)
c) con las piernas en el aire transferir el peso del cuerpo de los hombros a la parte posterior del cuello; los brazos y las manos deben estar en el piso como apoyo
d) rodar —todavía lentamente— y con las piernas estiradas
e) volver de nuevo a la posición original de pie

Este ejercicio debe hacerse con cierta fuerza imaginaria. Uno imagina que se está en contacto constante con alguien a fin de darle a este ejercicio su dirección definida.

La gran fuerza expresiva de este ejercicio está en el control de los músculos de las piernas. Los dedos de los pies se estiran constantemente en una dirección fija. Cuando una de las piernas alcanza el punto final del movimiento en el piso, los brazos empiezan el mismo juego. Aquí la coordinación es esencial. Justamente antes de que el movimiento de piernas termine, el brazo empieza a moverse en la misma dirección y de la misma manera.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

69-75. Movimientos lentos.

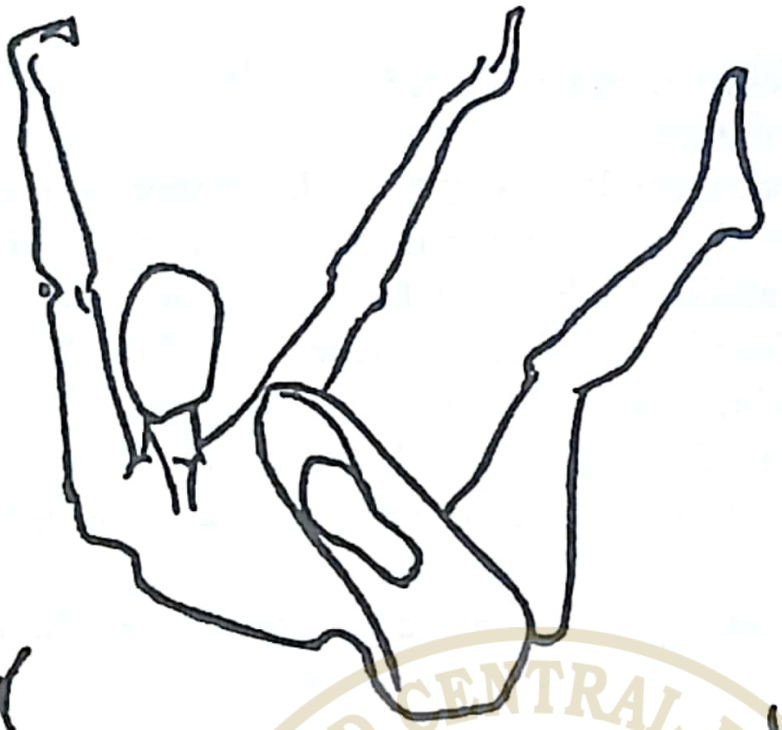


70 71 72

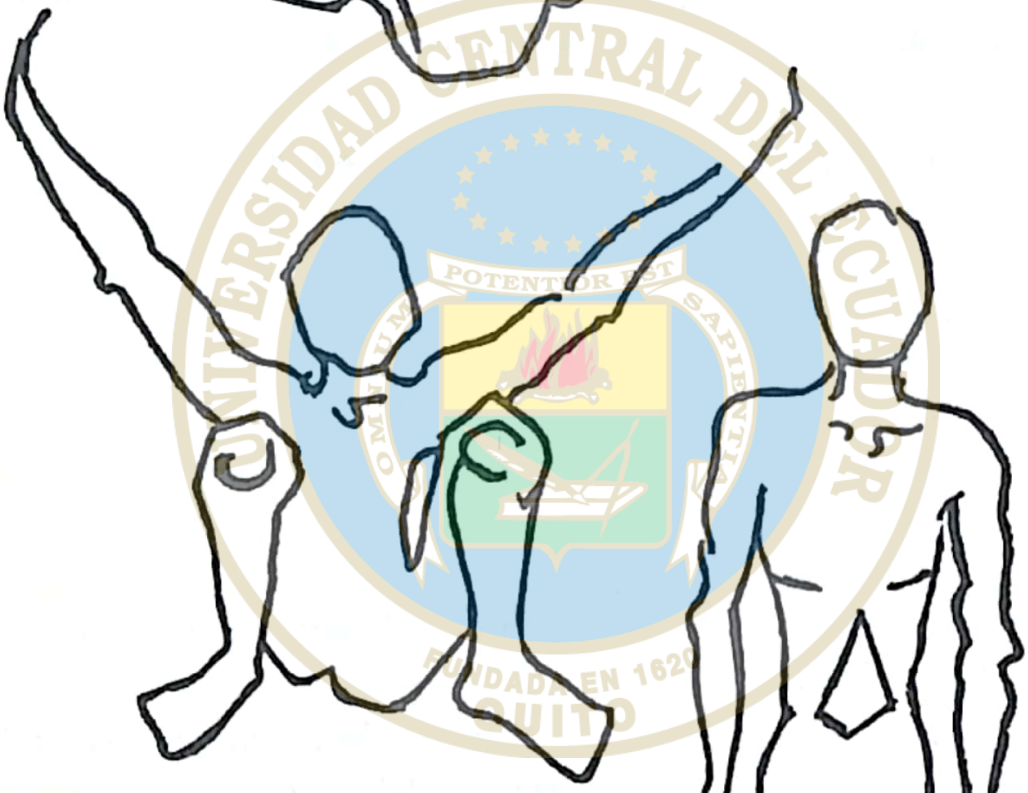


73

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



74



75



76

Ejercicios de las manos y los dedos

Cieslak da un ejemplo, y juega con las manos de manera sorprendente. Es un juego con una mariposa y con un pedazo de vellón. El brazo y la mano deben estar bien relajados. Cuando estén completamente sueltas, la mano tiene que vibrar mediante los músculos de la parte superior del brazo. Sólo estos músculos se activan en este momento. Durante este ejercicio *una* mano está siempre en acción total.

Así la mano izquierda protege mientras la derecha es la activa, la que se apodera de los objetos.

Ejercicio que consiste en la coordinación de varias partes de un ciclo arbitrario

El proceso es el siguiente:

a) abrazar
b) tomar
c) tomar para sí mismo
d) poseer
e) proteger

Todos estos elementos deben encadenarse en un movimiento coordinado.

Es de la mayor importancia que la columna vertebral se active continuamente a través del ejercicio. *La columna vertebral es el centro de expresión. El impulso motor, sin embargo, empieza en los ijares. Cada impulso vivo empieza en esta región aunque sea invisible desde la parte exterior.*

Siguiendo este ejemplo de Cieslak los alumnos deben repetir el proceso, primero individualmente y luego por parejas. En este último caso cierta asociación existe ya:

a) abrazar
b) tomar
c) empujar

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Ya hemos señalado el más importante de los principios de Grotowski: primero el cuerpo y luego la voz. Aquí de nuevo subraya que es esencial que el cuerpo empiece el movimiento, continuado luego por las manos. Las manos son, en un sentido, un sustituto de la voz. Se utilizan para acentuar el objetivo del cuerpo, el impulso que viene de la columna vertebral. Así, este ejercicio debe empezar en *el cuerpo,* la columna vertebral y el tronco. El proceso debe ser visible.

La última parte del ejercicio es empujar.

Empujar es el resultado de todo el proceso y las manos son su instrumento. Debe ser un movimiento concreto. El impulso, sin embargo, debe preceder al movimiento mismo. Este impulso ha de venir visiblemente del cuerpo. Se origina y se desarrolla en los ijares. Las manos no entran en acción sino antes de que termine el proceso. El meollo de este ejercicio es que el actor advierta que debe empujar desde adentro antes que se produzca realmente el acto concreto. El ejercicio debe hacerse despacio, sin prisa. La dirección en este caso la da la posición del pecho.

Después de este ejercicio Grotowski da algunas explicaciones suplementarias

"En este ejercicio les hemos proporcionado datos para ayudarlos a analizar un movimiento. Espero que resulte claro que es muy importante que *nunca* se debe hacer lo que no armonice con el impulso vital, algo que no sean capaces de explicar.

"La tierra nos ata. Cuando brincamos en el aire nos espera.

"Todo lo que llevemos a cabo debe hacerse sin mucha prisa, pero con gran valor; en otras palabras, no como un sonámbulo sino en conciencia total, dinámicamente y como resultado de impulsos definitivos. Debemos aprender gradualmente a ser responsables de todo lo que hacemos; es

necesario investigar. Todos los ejercicios pueden enriquecerse con nuevos elementos y experiencias personales si las buscamos.

"Esta búsqueda deberá dirigirse especialmente a la adaptación del cuerpo al gesto y viceversa. Nuestro cuerpo debe adaptarse a cada movimiento."

Grotowski insiste en que todos sus ejercicios deben ser ejecutados con un mínimo de ropa, casi desnudos. Nada debe obstaculizar nuestros movimientos. Sobre todo ningún tipo de zapatos que impida a los pies sentir el contacto de *lo vivo,* de lo *que se mueve.* Nuestros pies deben tocar el piso. Este contacto debe hacerlos vivir.

Una vez más Grotowski vuelve a su regla de oro: "Nuestro cuerpo debe adaptarse a cada movimiento, aun al más leve, todo debe seguir su propio camino. Ningún ejercicio estereotipado ha de imponerse. Si tomamos un trozo de hielo del piso, todo nuestro cuerpo debe reaccionar a este movimiento y hacia lo frío. No sólo la punta de los dedos, no sólo la mano entera, sino todo el cuerpo debe revelar la frialdad de este pequeño trozo de hielo".

Sigue otra serie de ejercicios ejecutados por Cieslak para mostrar cómo debe adaptarse el cuerpo a cada movimiento

Todos los ejercicios que se practicaron con minucia y separadamente durante las lecciones anteriores los ejecuta ahora Cieslak con un solo movimiento coordinado. Los encadena en un ciclo completo. Su cuerpo se adapta a cada movimiento, al más mínimo detalle. En concentración constante y controlando todos sus músculos —y existen muchos— ejecuta todo el ciclo improvisando a su alrededor. Esto dura cerca de 15 minutos. Cuando se dominen esos ejercicios y se pueda ejecutar ese ciclo sin demasiado problema técnico, es posible combinarlo con una improvisación. Los ejercicios son sólo pretextos o, como dice

Grotowski, "minucias". Mientras se realiza el ejercicio, Cieslak unifica todos los detalles en una improvisación sin previa preparación. *No se necesita preparación.* Sólo la autenticidad es necesaria, absolutamente obligatoria. La improvisación no debe prepararse, porque lo natural se destruye. Aún más, la improvisación no tiene sentido si las minucias no se ejecutan con precisión.

Conexión entre los ejercicios y la representación

Los ejercicios sirven sólo como trampolín para las situaciones y los detalles de la obra. En el escenario hay que ser individual. Los ejercicios se adaptan a las situaciones de la obra y deben tener un aspecto personal y la coordinación de los distintos elementos debe ser también individual. Lo que viene de adentro es medio improvisado. Lo que se muestra afuera es la técnica.

En todos los ejercicios que componen el ciclo ejecutado por Cieslak, el compañero de Grotowski, no existe un solo signo de simetría. *¡Si algo es simétrico, entonces no es orgánico!*

La simetría es un concepto de la gimnástica, no de la educación física necesaria al teatro. El teatro exige movimientos orgánicos. La significación de un movimiento depende de la interpretación personal. Para el espectador, los movimientos del actor en el escenario pueden tener un significado diferente de los del actor mismo. Es erróneo pensar que los ejercicios que el señor Cieslak nos muestra, los ejercicios físicos, sean sólo para atletas, para gente de cuerpo hercúleo y fuerte. Cada uno puede crear su propia serie de movimientos. Tener un almacén del cual se pueda disponer si la más íntima experiencia lo exige. Sin embargo, no debe dejar de eliminar todas las mentiras que están detrás de él. Este almacén no sólo contiene movimientos sino más bien y de preferencia los elementos que componen sus movimientos.

Después de las lecciones, Grotowski da instrucciones para preparar un ejercicio de improvisación, basado en los distintos aspectos de ejercicios que fueron demostrados y diseñados por Cieslak durante la misma lección.

Al principio de la tercera lección, los alumnos se dividen en dos grupos. Se les pide que muestren uno a uno su improvisación.

De inmediato se advierte la gran falta de continuidad entre los alumnos. La esencia de este ejercicio de improvisación es lograr una continuidad sin ruptura entre las diferentes partes del ejercicio.

Cuando ambos grupos han demostrado los ejercicios. Grotowski hace algunas anotaciones sobre su ejecución y su aspecto técnico. Los principales errores son la falta de continuidad, como ya se mencionó, y la pérdida de equilibrio en las distintas posiciones; esto se debe fundamentalmente al apresuramiento.

Cada alumno debe vencer sus propias dificultades. Grotowski y Cieslak corrigen a todos los alumnos, y ellos después tienen que repetir la parte difícil del ejercicio hasta que lo hagan perfectamente.

Cuando se hace una corrección se debe buscar siempre el origen de la falta y no concentrarse demasiado en la falta misma.

Cieslak demuestra el ejercicio una vez más, deteniéndose cada vez que llega a dificultades en que han caído la mayor parte de los alumnos; es evidente que las razones principales de la dificultad son la falta de control y el apresuramiento excesivo.

Es notable cómo logra Grotowski que el alumno mismo advierta sus faltas y sus movimientos inútiles. Juntos tratan de reflexionar sobre los ejercicios. Cieslak nos llama la atención sobre una muchacha que cada vez que se encuentra con el suelo en una voltereta no sabe *por qué* lo está haciendo. Este es un error, *ninguna asociación se había presentado*. Repite el ejercicio y Cieslak encuentra que la

falta se debe a un obstáculo técnico. Cierto gesto se preparó antes y bloquea la continuidad del ejercicio. Deben evitarse los gestos preparados. Sólo en el momento en que el gesto se hace se debe ligar con una asociación espontánea.

Un error atribuible a la debilidad de los músculos abdominales se elimina mediante una ligera alteración, por ejemplo, el apoyo no visible de las manos. Esto se hace sólo para mejorar la realización técnica. Las faltas técnicas no interfieren en la asociación y aparecen en una etapa posterior. Cieslak ilustra esto con un ejemplo.

Aunque se yazga estirado en el piso como parte de un ejercicio, se debe ser consciente todo el tiempo de la razón que existe para hacerlo. Hay que asociar con algo.

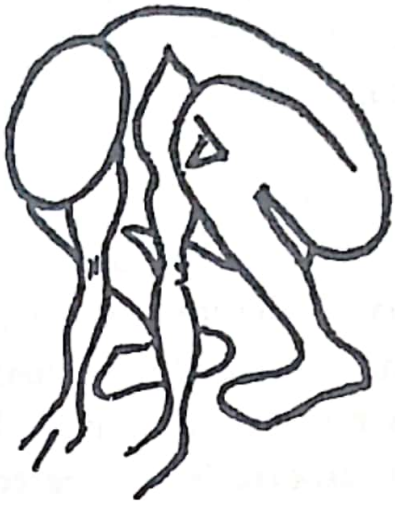
Cuando se coordinan las partes del ejercicio hay que buscar constantemente el mejor método para coordinarlo, sin tratar de encontrar nuevas asociaciones en ese momento. Sólo a través del control perfecto de los ejercicios diferentes se puede llevar a cabo el ciclo completo, alrededor de una asociación que ya se encontró. El número de ejercicios no se fija. Cada quien debe experimentar por sí mismo, a fin de encontrar las posiciones adecuadas y los métodos de ejecución. Ésta es una base esencial para la educación de los actores.

Relajación de la columna vertebral cansada

La posición ideal para la relajación es acuclillarse con la cabeza casi tocando el piso enfrente de uno, los brazos estirados hacia delante y las palmas de las manos descansando en el piso.

Ejercicios de manos y dedos

La mayor parte de los actores y las actrices tienen las manos y los dedos tiesos. Estas extremidades deben tener un



77

gran poder de expresión, y mantenerse elásticas y flexibles.

Existen muchos ejercicios importantes para las manos y los dedos con este propósito. Cieslak demuestra una serie de ellos.

Grotowski empieza con los ejercicios vocales; están especialmente elaborados para aquellos alumnos que no tuvieron la ocasión de participar previamente en el entrenamiento.

Los cuatro alumnos que entraron en el ciclo desde el principio empiezan con éste de nuevo, esta vez sin interrupción:

a) estimulación de la voz
b) obtener un eco: conversación con la pared, con el techo, con el piso, etcétera

Aquí Grotowski proporciona algunas explicaciones

"Se espera una respuesta de la pared en forma de eco, todo el cuerpo debe reaccionar a esta respuesta posible. Si me dan una respuesta, deben hacerlo primero con el cuerpo. Es más vital. Ahora traten de hacer lo mismo con la pared. Los ejercicios deben apoyarse en el eco para exteriorizar la voz. El actor debe reaccionar hacia el exterior atacando el espacio que está a su alrededor y ponerse en contacto todo

el tiempo con otra persona o personas. Nunca debe oírse a sí mismo porque esto ocasiona la introversión de la voz. Sin embargo, el actor, si no es capaz de resistir la tentación de oírse a sí mismo, debe escuchar el *eco* de su voz."

Grotowski se concentra en dos alumnos

Para determinar el tipo de voz inicia con los dos estudiantes un juego de conversación. El juego empieza mediante la observación cuidadosa de ambos participantes, que deben encontrar hacia qué partes de su cuerpo deben hablar mutuamente.

Grotowski enseña un ejercicio que prepara todas las partes del cuerpo para establecer contacto con el compañero o, mejor dicho, las activa. Este ejercicio activa las siguientes partes del cuerpo:

a) los pies
b) las rodillas
c) los muslos
d) el abdomen inferior
e) el abdomen
f) el pecho
g) los brazos y manos

El cuerpo conversa.

Después de estos ejercicios preparatorios entra la voz.

Grotowski empieza ahora a trabajar con un solo alumno

Estimula, mediante golpes secos de los dedos juntos, los centros de energía del alumno que están desparramados por todo su cuerpo. Para esto las partes esenciales son:

a) entre los omóplatos
b) la parte inferior de la espalda
c) la cabeza: la parte superior y el cogote
d) el pecho: a los lados, donde están encajadas las costillas

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

El actor debe de ser capaz de reproducir estos estímulos y activarlos mediante ejercicios repetidos. Tiene que hacerlo con la voz y desde adentro. Es totalmente erróneo utilizar el método de golpearse. Para llegar a los diferentes lugares, es necesario que el cuerpo sufra ciertas transformaciones. Hablar cuando el cuerpo está torcido en una posición poco natural es erróneo siempre. Esas posiciones antinaturales deben usarse sólo cuando son intencionales, en cuyo caso no perjudican en absoluto la voz. De hecho, pueden ser benéficas, como en el ejemplo del ejercicio para la apertura de la laringe. El alumno que se para sobre la cabeza debe hablar, cantar y gritar durante un tiempo en esta posición.

Ejercicios vocales

a) Ejercicios para estimular los centros vocales
b) ejercicio para la voz que se apoya en el sonido *ji:* desde un tono muy bajo hasta uno muy alto
c) desde un tono muy suave hasta uno muy gritado
d) desde un tono muy largo hasta uno muy corto
e) el mismo ejercicio pero ahora con el sonido *ja*
f) después de esto empieza la interpretación del tigre a la que se hizo mención antes

En estos ejercicios es particularmente importante no hacer nunca ninguna pausa. Parecería de gran importancia que los alumnos utilizaran textos que saben perfectamente durante los ejercicios vocales. Pero si tienen que pensar cuando improvisan un texto, la continuidad se rompe. Saber algunas canciones de memoria puede ser muy útil.

Durante estos ejercicios diversos hay que liberarse totalmente del texto. La búsqueda del texto exige un proceso de pensamiento, y eso es exactamente lo que debe evitarse.

Después de los ejercicios vocales, Grotowski le permite a cada alumno hacer unos ejercicios de relajación. Descansar cerca de 20 minutos durante los cuales no se per-

mite ni hablar ni murmurar. Las bebidas frías pueden tener también un efecto pésimo sobre la voz.

Grotowski contesta después algunas preguntas de sus alumnos

1] ¿Por qué no se debe hablar o murmurar después de estos ejercicios?

Grotowski: "Para la mayor parte de los alumnos esos ejercicios son completamente nuevos. El instrumento vocal no se ha adaptado a estas técnicas todavía. Ha producido sonidos que nunca antes había producido. El silencio es la mejor manera de proteger el instrumento vocal que se ha alterado ligeramente con estos ejercicios".

2] ¿Tiene el texto un papel en estos ejercicios?, ¿puede ser cualquier texto?

Grotowski: "No pienso que el texto sea de gran importancia. Quiero decir con esto que puede ser cualquiera y quizá que debe ser cualquiera. Lo importante es darle al texto, mediante la técnica vocal y corpórea, un grado de interés que no tiene bajo circunstancias normales. Con estos ejercicios, estas técnicas vocales y estos movimientos, se intenta atraer la atención. Durante la representación esto significa la atención del público".

Ejercicios para activar los distintos resonadores corporales

Se llama a alguien del público para que toque los distintos resonadores a fin de convencerse de que la parte del cuerpo en cuestión vibra de verdad si se usa correctamente.

Si el actor domina todas las técnicas vocales puede lograr una resonancia en las partes más improbables de su cuerpo. Para lograr un contacto inmediato con el público y para dar un discurso, es muy importante ser capaz de activar los resonadores principales.

Ejercicios de asociación

El alumno tiene que cantar una canción mientras busca una asociación con lo siguiente:

a) un tigre
b) una serpiente
c) una serpiente que se enrosca
d) un cuchillo (el acto de cortar)
e) un hacha (partir algo a hachazos)

Luego tienen que "cantar" una hoja de papel que Grotowski tiene en la mano a un metro de distancia.

Luego, otra canción durante la cual la voz debe hacer contacto con un lugar particular en el techo. La voz es como un brazo que tratará de alcanzar el lugar indicado.

Después de estos ejercicios de asociación, Grotowski prueba la existencia de las vibraciones de los distintos resonadores

Grotowski le pide al alumno que coloque la resonancia en la parte posterior de la cabeza (cogote). Luego enciende un fósforo y lo mantiene a una distancia corta del lugar de resonancia. La flama se mueve, vibra.

De la misma manera Grotowski hace que un vaso se rompa durante un ejercicio de los actores, simplemente por la vibración. También prueba con esto que la voz es una fuerza material. Los ejercicios demuestran que las técnicas de Grotowski deben dominarse perfectamente.

La etapa avanzada de esta investigación científica que abarca la voz y el movimiento se prueba por estos efectos. Al mismo tiempo y en este sentido es importante notar que el mismo Grotowski subraya siempre *la disciplina* como la clave indispensable para obtener resultados.

Preguntas

1] ¿Es posible estimularse desde fuera? En otras palabras, ¿es posible estimular los centros de la propia voz golpeándose o pellizcándose?

Grotowski: "¡Es imposible y hasta peligroso! Se pierde totalmente la actitud natural. Al tratar de alcanzar esos lugares diferentes, nuestro cuerpo se coloca automáticamente en una posición poco natural y consecuentemente los órganos vocales no pueden ejecutar su función normal.

"Por mi experiencia en este método, creo que puedo señalar las repercusiones psicológicas que resultan de la práctica equivocada. Si se empiezan a estimular y activar los propios centros vocales existe el riesgo de que, debido a resultados esporádicos, se pueda pensar que es efectivo este método, a pesar de todos los peligros que existen para la voz y los órganos que la producen y la forman; en este sentido, creo que se podría hablar de un cierto narcisismo"

2] Nos ha proporcionado usted una serie de detalles técnicos. ¿Pero cuál es su filosofía del arte?

Grotowski: "Una filosofía viene siempre después de una técnica. Dígame, ¿caminan hacia su casa con sus piernas o con sus ideas? Hay muchos actores que durante las representaciones desean entrar en discusiones científicas acerca del arte, etc., estos actores tratan de esconder mediante esas discusiones su falta de compromiso y su incapacidad para realizar el máximo esfuerzo. Si usted se entrega totalmente durante una representación, no trata de discutir. En la discusión se esconde uno detrás de una máscara falsa".

Después de esa interrupción, Grotowski continúa con la lección.

En los ejercicios siguientes se subrayan las asociaciones y la adaptación de la voz a estas asociaciones. Grotowski

señala que toda simetría de movimiento debe evitarse. Los actores se educan para el teatro y no para la gimnasia.

Asociaciones

1] Pensar en una vaca en una pradera. Tomar la posición de la vaca. El estómago hacia abajo. Adaptar la voz. Hablar al piso como una vaca lo pudiera hacer. Colocar la voz en el abdomen, esperar una respuesta, un eco, desde el piso

2] pensar en un tigre que canta. Cantar una canción y aullar las notas sin olvidar la melodía. A pesar de estas asociaciones hay que cuidar el hecho de que el cuerpo debe actuar primero. El cuerpo debe, buscando la posición y la dirección, facilitarle la tarea a la voz

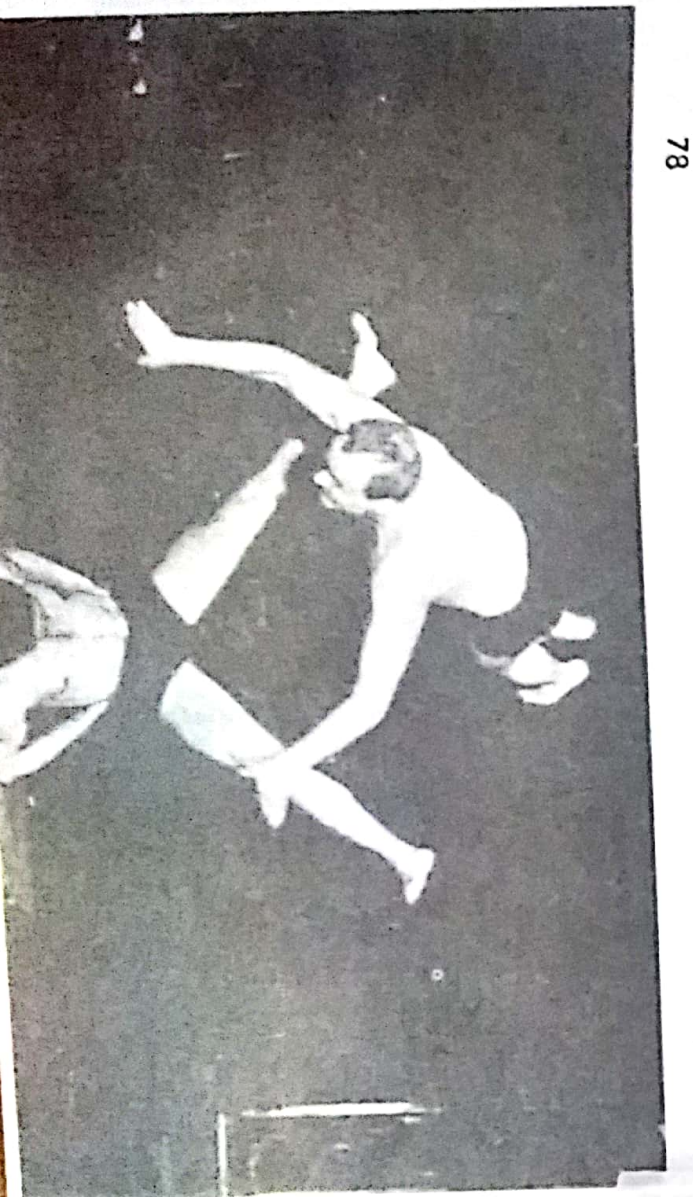
Máscara

Grotowski: "Cante su nombre... José. Cante José. Evoque a este José. ¿Quién es este extranjero? Siga cantando su nombre, José. Preguntando ¿José, quién eres?, ¿José, qué eres?, encuentre la máscara de la cara de José. ¿Es realmente la máscara de José? Sí, es el José esencial. Ahora es el José esencial, su máscara, la que canta".

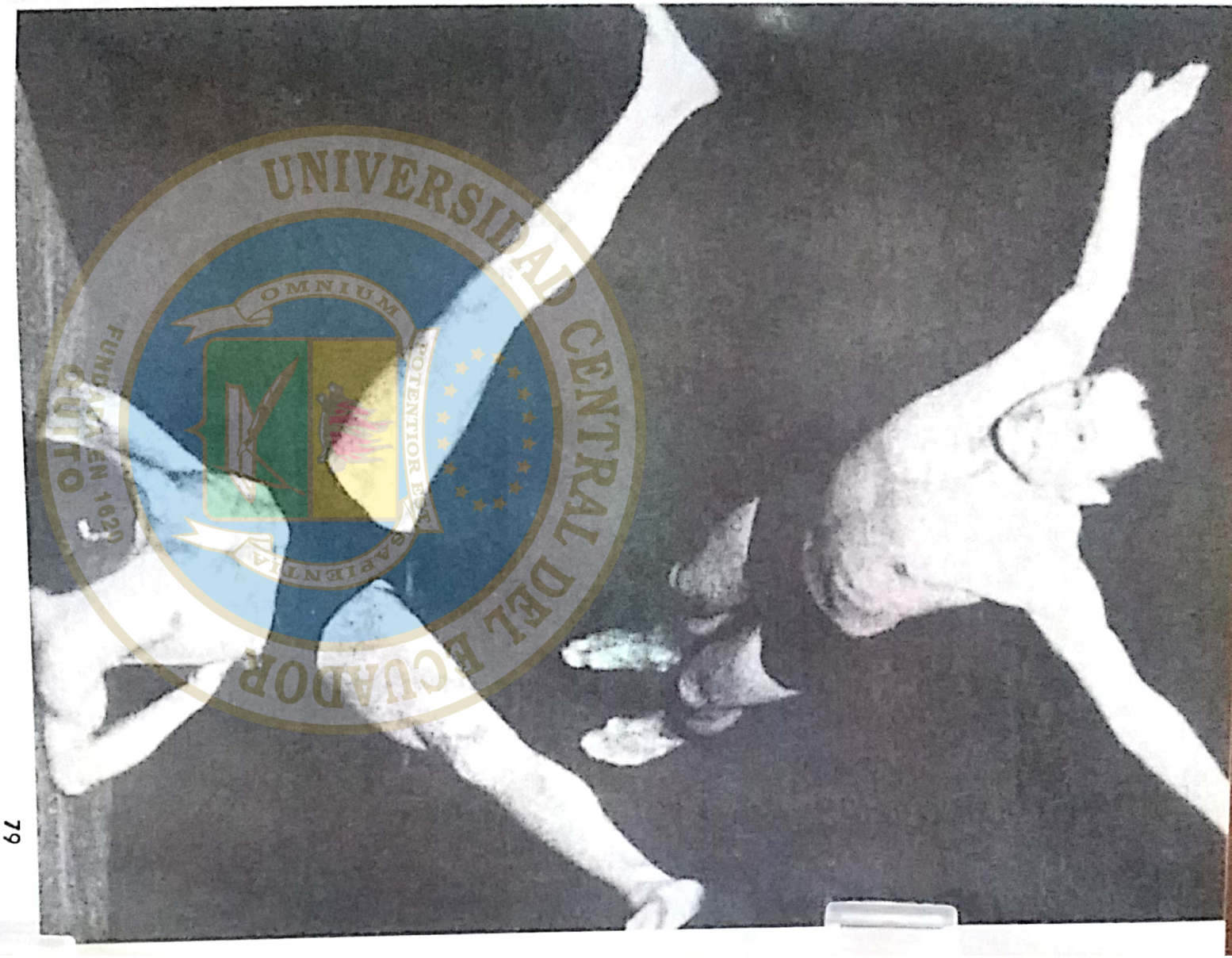
Notamos cómo la voz del alumno cambia, se profundiza y se vuelve irreconocible.

Después de una breve pausa todos los alumnos son invitados a pasar al frente. Grotowski les pide pensar en un animal que cada uno debe escoger, manteniendo en la mente su preferencia o su afecto por ese particular animal. Después de un breve período de concentración, debe tratar de expresar los sonidos que el animal escogido puede emitir, pero este proceso debe pasar primero a través del cuerpo entero. En otras palabras, el cuerpo debe adaptarse

78-93. Fotos Teatr-Laboratorium. Fredi Graedl

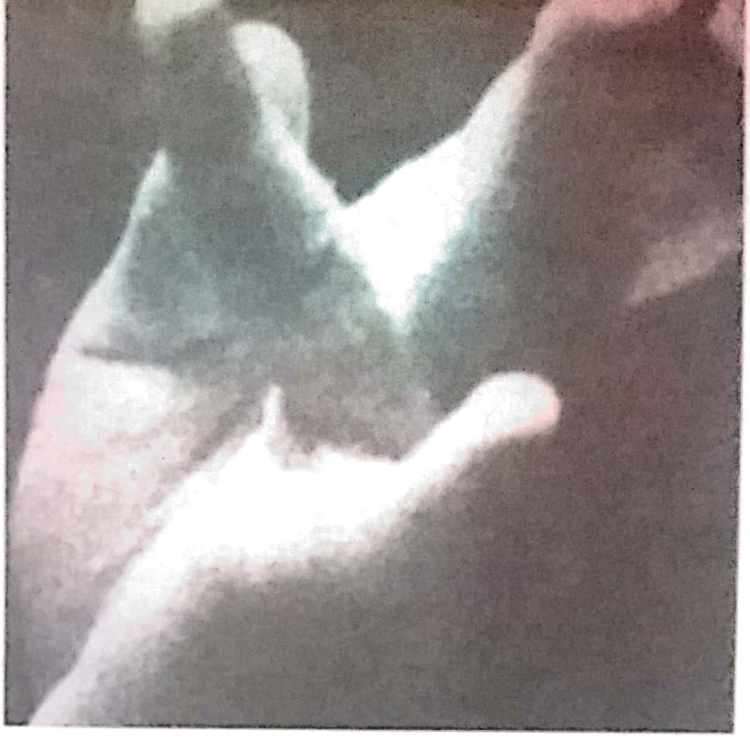


78



79

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620 QUITO



83



84

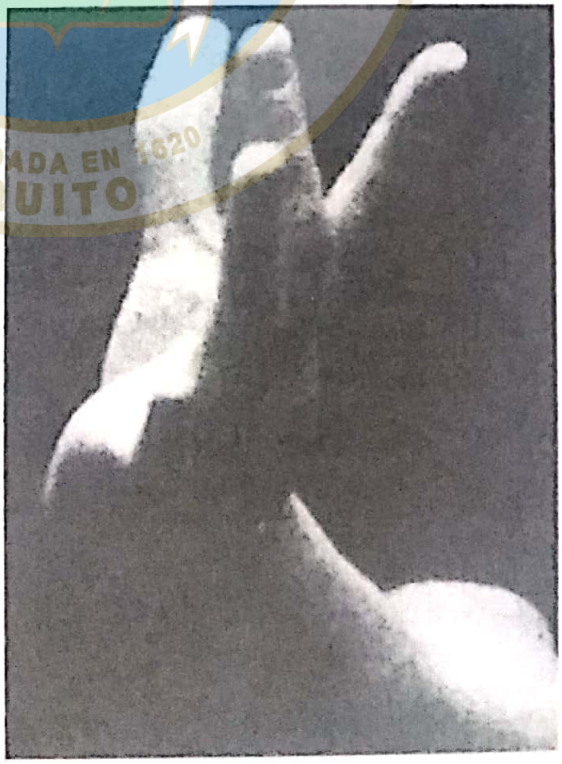
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SCIENTIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



85



86



87

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



88

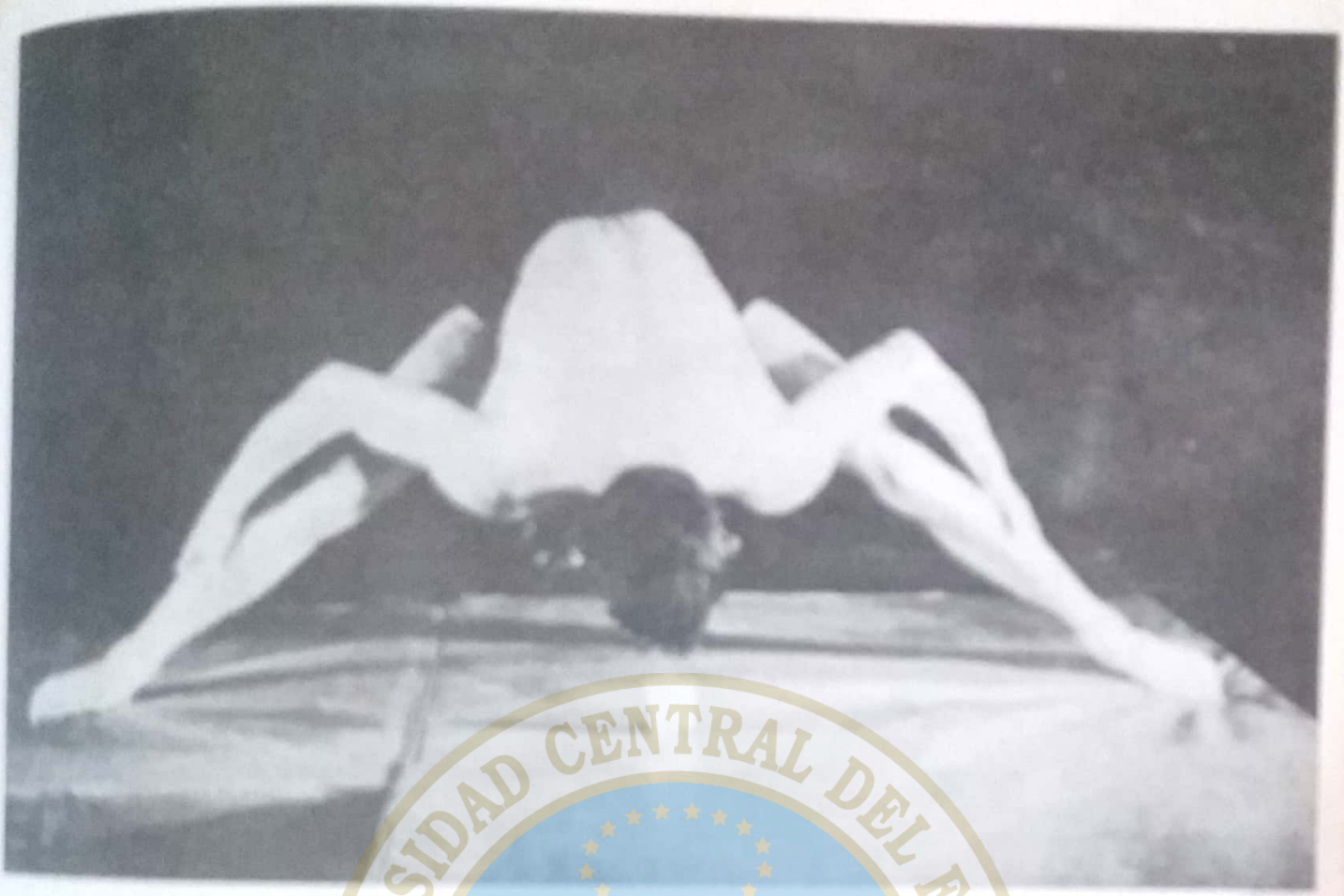


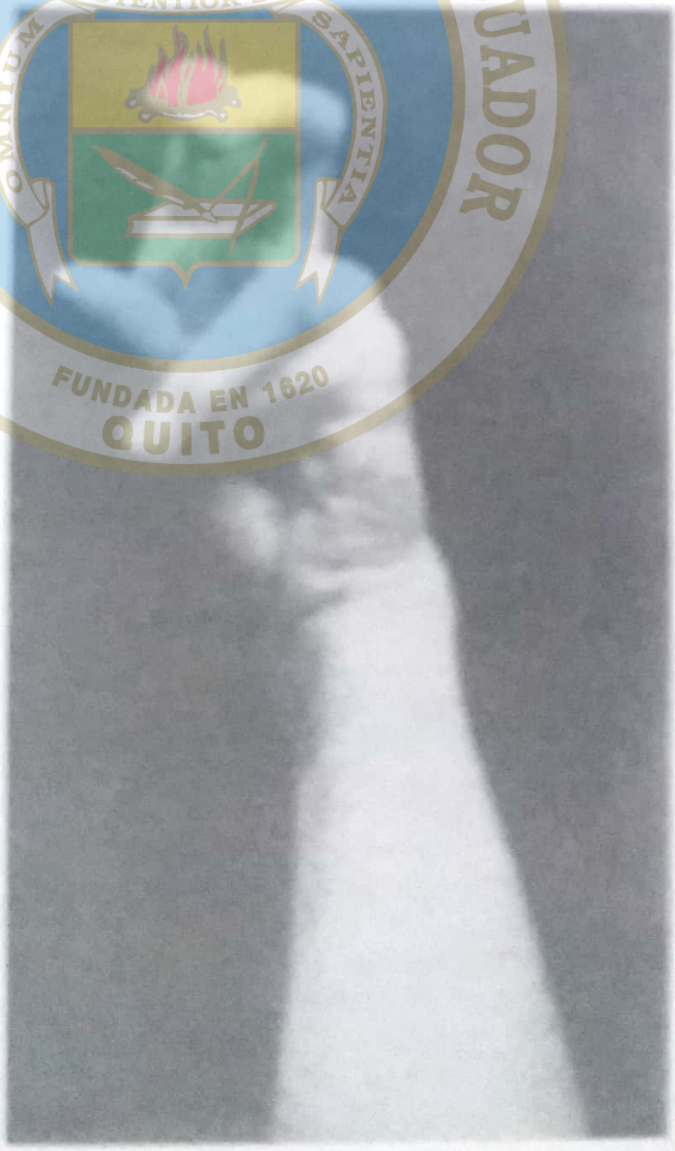
89

90



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

orgánicamente a los impulsos que preceden al sonido. Por eso es necesario expresar primero al animal con el cuerpo.

Análisis del ejercicio

1] Empezar gradualmente a buscar el animal escogido con el cuerpo; no apresurarse
2] si se piensa que se han encontrado los impulsos justos del animal, entonces empezar a activar la voz. Tratar de encontrar la voz animal a través de un texto o una canción
3] representar el acto de amor de dos animales. Usar la voz

Aquí el cuerpo es más que nunca el factor principal.

La segunda parte del ejercicio empieza con la voz. Esto significa que uno debe buscar primero y trabajar luego los impulsos durante algún tiempo, hasta que sean lo suficientemente fuertes para *poder* darles voz.

En el próximo ejercicio cada alumno debe compararse a un árbol. Este proceso inevitablemente empieza en el piso, ¿cómo crece una planta?

a) la planta habla
b) la planta canta
c) el silencio de una planta
d) el silencio de un árbol.

El silencio debe oírse, dice Grotowski. El viento en los árboles, el viento se vuelve más fuerte, se convierte en una tormenta, todo el bosque se mueve.

De repente se interrumpen las distintas interpretaciones y continúa con otros aspectos.

a) El árbol canta al sol
b) en el árbol cantan los pájaros

¡Todas esas diversas interpretaciones se efectúan con el movimiento y con el texto!

Grotowski señala el peligro que existe en este tipo de ejercicios

"En estos ejercicios es fácil hacer trampas y evitar los impulsos naturales; basta con imitar desde afuera la forma de una planta. Se puede, por supuesto, empezar por la composición, pero éste es un ejercicio muy diferente. Tampoco se permite pensar en estos ejercicios. Debe trabajarse primero el impulso dentro de uno mismo, aun si el resultado difiere enormemente del de los colegas. No mirar a los demás nunca y sobre todo no copiar sus resultados. La gente alrededor de ustedes *no existe*. Lo que ustedes hacen pertenece a su ser íntimo y no interesa a nadie más."

Finalmente Grotowski hace un corto repaso de los elementos y las reglas más importantes de su técnica.

"a) Impriman en la memoria: *el cuerpo* debe trabajar primero; después viene la *voz*

"b) si se empieza algo se debe uno comprometer totalmente. Se debe uno entregar ciento por ciento, con todo el cuerpo, con la mente entera y todas las asociaciones posibles e individuales y más íntimas. Durante una representación un actor debe alcanzar el clímax en su trabajo. Debe mantener los mismos gestos y las mismas posiciones, pero no vuelve nunca a encontrar el mismo clímax íntimo. *El clímax nunca puede ensayarse. Sólo se pueden ejercitar las etapas preparatorias del proceso que conducen a las alturas de ese clímax. Un clímax no puede alcanzarse sin práctica. El clímax en sí mismo nunca puede repetirse*

"c) hay que saber claramente que nunca hay reglas fijas ni estereotipos.

"Lo esencial es que todo venga desde y a través del cuerpo, primero debe existir, antes que nada, una reacción física a todo lo que nos afecta. Antes de reaccionar con la voz, hay que reaccionar con el cuerpo, si se pien-

sa, se debe pensar con el cuerpo. Sin embargo, es mejor no pensar sino actuar, tomar riesgos. Cuando les pido que no piensen, quiero decir que no piensen con la cabeza. Por supuesto deben pensar pero con el cuerpo, lógicamente, con precisión y responsabilidad. Deben pensar con todo el cuerpo mediante la acción. No piensen en el resultado y ciertamente tampoco en la belleza posible de ese resultado. Si crece espontáneamente y orgánicamente como los impulsos vitales, finalmente dominados, siempre será bello, mucho más bello que cualquier cosa calculada con anterioridad.

"Mi terminología ha surgido de la experiencia personal y de la investigación personal. Todos deben encontrar una expresión, las propias palabras, una manera estrictamente personal de condicionar los propios pensamientos."

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA TÉCNICA DEL ACTOR*

DENIS BABLET Y JERZY GROTOWSKI

Jerzy Grotowski, me gustaría antes que nada que definiera usted su posición con respecto a varias teorías de actuación, por ejemplo las de Stanislavski, las de Artaud y las de Brecht, explicando cómo, a través de la reflexión y fundamentalmente debido a su experiencia personal, ha llegado a elaborar su propia técnica para el actor, definiendo tanto sus objetivos como sus medios.

Pienso que es necesario distinguir entre *método* y *estética.* Brecht, por ejemplo, explicó muchas cosas interesantes acerca de las posibilidades de actuación que planteaba el control discursivo del actor sobre sus propias acciones, el distanciamiento. Pero no era realmente un método. Fue más bien una especie de deber estético que se les exigía al actor, porque en verdad Brecht no se preguntó a sí mismo "¿cómo puede hacerse esto?"; y aunque propuso ciertas explicaciones, éstas son sólo generales... Ciertamente, Brecht estudió la técnica del actor con gran minucia, pero siempre desde el punto de vista de un director que observa al actor.

El caso de Artaud es diferente. Artaud representa un estímulo indiscutible en lo que se refiere a la investiga-

En 1967, el Laboratorio Teatral de Grotowski representó *El príncipe constante,* en el Théâtre des Nations de París. Despues de una gira por Dinamarca, Suecia y Noruega en 1966, su viaje a París, con mayor público, le otorgó la oportunidad de juzgar por sí mismo los resultados logrados por este método. Durante su estancia en París, Jerzy Grotowski grabó esta entrevista con Denis Bablet, que luego se imprimió en *Les Lettres Françaises* (París, 16, 22 de marzo de 1967)

ción sobre las posibilidades del actor; pero lo que propone en fin de cuentas es sólo una visión, una especie de poema acerca del actor y ninguna conclusión práctica puede extraerse de sus explicaciones. Artaud fue bien consciente, como lo podemos deducir por su ensayo *Un athlétisme affectif* y por *Le théâtre et son double*, de que existe un auténtico paralelismo entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo (levantar un objeto pesado) y el proceso psíquico (recibir un golpe, devolverlo). Sabía que el cuerpo posee un centro que decide las reacciones de un atleta y las de un actor que trata de reproducir los esfuerzos psíquicos a través del cuerpo. Pero si uno analiza sus principios desde un punto de vista práctico, se descubre que conducían a estereotipos: un tipo de movimiento particular para exteriorizar un tipo particular de emoción. La consecuencia es una serie de clisés.

Pero no hay clisé cuando Artaud hace su investigación y como actor observa sus propias reacciones, tratando de escapar de la imitación exacta de las reacciones humanas y reconstrucción calculada. Si consideramos su teoría, observamos que efectivamente contiene estímulos útiles, pero como técnica se disuelve siempre en un clisé. Artaud representa una fructífero punto de partida para la investigación y un punto de vista estético. Cuando él le pide a un actor que estudie su respiración, que explote los distintos elementos de respiración en su actuación, le está ofreciendo la oportunidad de aumentar sus posibilidades, de actuar no sólo mediante palabras, sino también mediante lo que es inarticulado (inspiración, expiración, etc.). Es una proposición estética muy fértil. No es una técnica.

Hay de hecho muy pocos *métodos* de actuación. El más desarrollado es el de Stanislavski. Stanislavski propuso las cuestiones más importantes y él mismo se respondió. Durante los numerosos años de investigación desarrolló su método pero sus discípulos no evolucionaron. Stanislasvski tuvo discípulos en cada uno de sus períodos y cada discí-

pulo se quedó detenido en ese período particular, y de ello surgieron discusiones de orden teológico. Stanislavski estaba siempre experimentando y no sugería recetas sino medios a través de los cuales el actor podía descubrirse a sí mismo, volviendo siempre, en todas las situaciones concretas, a la cuestión ¿cómo puede hacerse esto? Esto es esencial. Todo lo logró dentro de un teatro en su país y en ese tiempo creando un realismo que...

...un realismo interior

...Un realismo existencial, pienso, o más bien un naturalismo existencial. Charles Dullin también creó muchos ejercicios muy buenos, improvisaciones, juegos con máscaras o ejercicios con temas como "hombre y plantas", "hombre y animales", que son muy útiles para la preparación del actor, porque estimulan no sólo su imaginación sino también el desarrollo de sus reacciones naturales. Sin embargo, su trabajo no constituye tampoco una técnica para la formación del actor.

¿Cuál es entonces la originalidad de su posición frente a estas concepciones diversas?

Todos los sistemas conscientes en el campo de la actuación se plantean la misma cuestión: "¿cómo puede hacerse esto?" Así debe ser, un método es la conciencia de este "cómo". Pienso que uno debe hacerse este planteamiento por lo menos una vez en la vida, pero tan pronto como se entra en los problemas particulares no se debe plantear ya porque en el mismo momento en que se formula se empiezan a crear estereotipos y clisés. Entonces hay que preguntarse: "¿qué es lo que no debo hacer?"

Los ejemplos técnicos son los más claros. Tomemos la respiración. Si preguntamos: "¿cómo debo respirar?", encontraremos un tipo preciso y perfecto de respiración, qui-

zá el tipo abdominal. Es un hecho real que los niños, los animales, es decir, lo que está más cerca de la naturaleza, respira principalmente con el abdomen, el diafragma. Llegamos luego a la segunda cuestión: "¿cuál tipo de respiración es el mejor?", y si tratamos de imponer entre numerosas posibilidades un tipo de inspiración, un tipo de respiración, una posición particular para la columna vertebral, caeríamos en un terrible error, porque no hay un tipo perfecto de respiración válido para todos, ni para todas las situaciones físicas y psíquicas. Respirar es una reacción fisiológica, ligada con características específicas en cada uno de nosotros y que depende de situaciones, tipos de esfuerzo y actividades físicas. Es natural para la mayor parte de la gente respirar normalmente con el abdomen. El número de tipos de respiración abdominal, sin embargo, es ilimitado. Y por supuesto que hay excepciones. Por ejemplo, me he encontrado con actrices que tienen el tórax demasiado largo y no pueden utilizar la respiración abdominal en su trabajo; para ellas es necesario encontrar otro tipo de respiración controlada por la columna vertebral. Si el actor trata artificialmente de imponerse una respiración abdominal perfecta y objetiva, bloquea el proceso natural de respiración, aunque la suya sea naturalmente del tipo diafragmático.

Cuando empiezo a trabajar con un actor, la primera pregunta que me hago es: "¿tiene este actor alguna dificultad para respirar?" Respira bien Tiene suficiente aire para hablar, para cantar. ¿Por qué crearle un problema imponiéndole un tipo distinto de respiración? Sería absurdo. Por otra parte, quizá tenga dificultades. ¿Por qué? ¿Tiene problemas físicos? .. ¿O psíquicos? Si son psíquicos, ¿de qué tipo?

Un actor está tenso. ¿Por qué lo está? Todos podemos estar tensos de una manera u otra; no es posible estar completamente relajados, como se enseña en la mayor parte de las escuelas de teatro, porque todo aquel que esté comple-

tamente relajado no es más que un harapo mojado. Vivir no es estar siempre tenso, pero tampoco es estar totalmente relajado: es un proceso. Pero si el actor está demasiado tenso, la causa que bloquea el proceso respiratorio natural, casi siempre de una naturaleza psíquica o psicológica, debe descubrirse para determinar cuál es su tipo natural de respiración. Y observo al actor mientras le sugiero ejercicios que lo lleven a una movilización total de tipo psicofísico. Lo observo cuando está en un momento de conflicto, de actuación o de flirteo con otro actor, en esos momentos en que algo cambia siempre automáticamente. Una vez que descubrimos el tipo natural de respiración del actor, podemos definir más exactamente los factores que actúan como obstáculos a sus reacciones naturales y aplicamos ejercicios cuyo objeto es eliminarlos. Ésta es la diferencia esencial entre nuestra técnica y los otros métodos: la muestra es una técnica negativa, no es una técnica positiva.

No queremos recetas, estereotipos prerrogativa de los profesionales. No tratamos de responder este tipo de preguntas: ¿cómo mostrar la irritación?, ¿cómo caminar?, ¿cómo debe representarse Shakespeare?, porque éste es el tipo de cuestiones que generalmente se preguntan. En lugar de eso le preguntamos al actor: "¿cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todos sus recursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional?" Debemos encontrar qué es lo que lo detiene en el ámbito de la respiración, del movimiento y, lo más importante, del contacto humano. ¿Qué resistencias existen?, ¿cómo pueden eliminarse? Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. Es una liberación. Si nada permanece, ello significa que no es creativo.

Uno de los principales peligros que amenazan al actor es, por supuesto, la falta de disciplina, el caos. Uno no

puede expresarse en la anarquía. No creo que haya verdadero proceso creativo dentro del actor, si carece de disciplina o de espontaneidad. Meyerhold basó su trabajo en la disciplina, en la formación exterior; Stanislavski en la espontaneidad de la vida diaria. Éstos son, de hecho, los dos aspectos complementarios del proceso creativo.

¿Qué quiere usted decir cuando habla del "acto total" del actor?

No es sólo la movilización de todos los recursos de los que he hablado. Es también algo más difícil de definir, aunque muy tangible desde el punto de vista del trabajo; es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de "exhibirse", porque eso sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos.

En la práctica, entonces, la formación del actor debe adaptarse a cada caso

Sí, no creo en recetas.

Sin embargo, no se trata entonces de la formación de los actores sino de la formación de cada actor individual. ¿Qué piensa usted de esto? ¿Los cuestiona y luego...?

Hay ejercicios, hablamos muy poco. Durante el entrenamiento cada actor trata de buscar sus propias asociaciones, sus variantes personales (recordando cosas, evocando sus necesidades, todo aquello que no es capaz de realizar).

¿Entrena usted colectivamente?

El punto de partida del entrenamiento es el mismo para todos. Sin embargo, tomemos como ejemplo los ejercicios físicos. Los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debe llevarlos a cabo de acuerdo con su propia personalidad. El espectador debe advertir fácilmente las diferencias de acuerdo con las personalidades individuales.

El problema esencial es darle al actor la posibilidad de trabajar "en seguridad". El trabajo de un actor está en peligro; está sometido siempre a la continua supervisión y observación. Se debe crear una atmósfera, un sistema de trabajo en el que el actor sienta que todo lo que haga será entendido y aceptado. Es justamente en el momento en que el actor comprende esto cuando se revela.

Existe total confianza entre los distintos actores y entre usted y ellos

No se trata de que el actor tenga que hacer lo que el productor propone. Debe advertir que puede hacer todo lo que le guste y aunque al final sus sugerencias no sean aceptadas nunca serán utilizadas en contra suya.

Será juzgado y no condenado...

Debe ser aceptado como un ser humano, como lo que es.

Tomando en cuenta la integración del actor en la representación, usted ha utilizado a menudo el término "partitura" y no el término "papel". Este matiz es evidentemente muy importante en su trabajo, ¿puede usted definir exactamente qué es lo que significa para usted "la partitura" del actor?

De hecho es casi siempre el personaje de un texto: el

texto mecanografiado que se da al actor. Es también una concepción particular del carácter del personaje, y con esto caemos de inmediato en un estereotipo. Hamlet es un intelectual sin grandeza o, quizá, un revolucionario que quiere cambiarlo todo. El actor tiene su texto; después es necesario un encuentro. No puede decirse que el papel es un pretexto para el actor, ni que el actor es un pretexto para el papel. Es un instrumento para examinarse a sí mismo, para analizarse y, por lo tanto, para hacer contacto con los demás. Si se contenta con explicar su papel, el actor sabrá dónde sentarse y dónde gritar. Al principio de las representaciones se evocarán las asociaciones normalmente, pero después de 30 representaciones no quedará nada, la actuación será puramente mecánica.

Para evitar esto el actor como el músico necesita una partitura. La partitura del músico consta de notas. El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: "dar y tomar". Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida íntimos, existe siempre este elemento de "dar y tomar". Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite.

¿En cada producción se establece esta partitura gradualmente entre el actor y usted?

Sí, es una especie de colaboración.

Entonces el actor es libre. ¿Cómo llega el actor, en cada representación, al estado creativo que le permite ejecutar la partitura sin volverse demasiado rígido y sin que caiga en una disciplina puramente mecánica? (Y éste fue uno de los grandes problemas que

destacó Stanislavski.) ¿Cómo pueden preservarse la existencia vital de la partitura y la libertad creativa del actor?

Es difícil contestar en unas cuantas palabras, pero si usted me permite hacer una vulgarización, contestaré: Si durante las representaciones el actor ha establecido la partitura como algo natural, orgánico (el patrón de sus reacciones "dar y tomar"), y si antes de representar se prepara para hacer su confesión, sin esconder nada, entonces cada representación alcanzará la plenitud.

"Dar y tomar..." ¿Esto incluye también al espectador?

No se debe pensar en el espectador mientras se actúa. Naturalmente ésta es una cuestión delicada. Primero, el actor estructura su papel; segundo, la partitura. En ese momento está buscando una especie de pureza (la eliminación de lo superfluo), así como los signos necesarios para la expresión. Y luego piensan: "¿es comprensible lo que estoy haciendo?" La cuestión plantea la presencia del espectador. Yo estoy ahí guiando su trabajo, y le digo: "no entiendo", "entiendo" o "entiendo pero no lo creo"... Los psicólogos inmediatamente preguntan "¿cuál es su religión?" No sus dogmas o su filosofía, sino su punto de orientación. Si el actor utiliza al espectador como su punto de orientación, entonces en un sentido se estará ofreciendo para la venta.

Sería exhibicionismo...

Una especie de prostitución, de mal gusto... Es inevitable. Un gran actor polaco de antes de la guerra lo llamaba: "publicotropismo". Sin embargo, no creo que el actor deba descuidar el hecho de que el espectador está presente; si se dice a sí mismo: "no hay nadie allí", está diciendo una

mentira. En breve, el actor no debe tomar al público como un punto de orientación, pero al mismo tiempo no debe descuidar el hecho de su presencia. Para cada una de nuestras producciones creamos una relación diferente entre actores y espectadores. En el *Doctor Fausto*, los espectadores serán huéspedes; en *El príncipe constante*, los espectadores. El hecho esencial es que el actor no debe actuar *para* la audiencia, sino para confrontarse con los espectadores, en su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores, un acto de sinceridad y de autenticidad extremo, aunque disciplinado. Debe darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo porque eso sería un acto de narcicismo.

¿Cree usted que el actor necesita una larga preparación antes de cada representación a fin de obtener lo que alguna gente llama "el estado de gracia"?

El actor debe tener tiempo para despojarse de todos los problemas y distracciones de la vida diaria. En nuestro teatro imponemos un período de silencio que dura 30 minutos durante los cuales el actor prepara sus trajes, y revisa quizá algunas escenas. Esto es totalmente natural; un piloto que trata de conducir un avión nuevo por primera vez necesita encontrarse también en soledad durante algunos minutos antes de despegar.

¿Piensa usted que su técnica de actuación puede ser aplicada por otros directores, es decir, que pueda ser adaptable a otros fines distintos de los suyos?

Es necesario distinguir de nuevo entre la estética y el método de mi trabajo. Por supuesto que en el Laboratorio Teatral existen los elementos de una estética que me es personal y que no puede ser copiada por otros, porque el resultado no sería ni auténtico ni natural. Pero somos un

instituto de investigación para el arte del actor. Mediante esta técnica el actor puede hablar y cantar dentro de un registro muy amplio. Hay resultados objetivos. Cuando el actor hable y no tenga problemas con su respiración se obtiene algo objetivo. El hecho de que pueda utilizar diferentes tipos de reacciones vocales y físicas, muy difíciles para mucha gente, también es objetivo.

Existen actualmente dos aspectos en su trabajo: por un lado, la conciencia estética de un creador, y por otro la búsqueda de una técnica de actuación.
¿Cuál viene primero?

La cosa más importante para mí ahora es descubrir los elementos del arte del actor. Primero fui entrenado como actor y luego como productor. En mis primeras producciones de Cracovia y Poznan no acepté las concesiones, ni el conservadurismo teatral. Me desarrollé gradualmente y descubrí que satisfacerme era menos fructífero que estudiar la posibilidad de ayudar a otros para que se satisficieran a sí mismos. No es una forma de altruismo. Al contrario, es una aventura aún mayor.

A fin de cuentas, las aventuras de un productor se vuelven fáciles, pero los encuentros con otros seres humanos son cada vez más difíciles, más fructíferos y más estimulantes. Si logro alcanzar del actor, en colaboración con él mismo, una autorrevelación total, como lo he logrado con Ryszard Cieslak en *El príncipe constante,* entonces es mucho más fértil para mí este logro que tratar sólo de planear una producción, o en otras palabras, de crear puramente a nombre propio. Me he orientado poco a poco, sin embargo, hacia una investigación paracientífica en el campo del arte del actor. Es el resultado de una evolución personal y no de un plan inicial.

EL DISCURSO DE SKARA*

JERZY GROTOWSKI

No se pueden enseñar métodos prefabricados. No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, cómo entonar la voz, cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos. No hay que buscar métodos prefabricados para cada ocasión porque esto sólo conduce a los estereotipos. Deben aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, háganla intensamente. Eliminen todo tipo de ejercicio, cualquier movimiento que sea puramente gimnástico. Si quieren hacer algo así —gimnasia y aun acrobacia—, traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones.

He hablado acerca de las asociaciones personales, pero son asociaciones y no pensamientos. No pueden calcularse. Ahora hago un movimiento con la mano, y luego busco las asociaciones. ¿Qué asociaciones? Quizá la asociación de que estoy tocando algo, pero esto es simplemente un pensamiento. ¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que surge no sólo de la memoria, sino del cuerpo,

* Este texto siguiente es el discurso de clausura que Jerzy Grotowski dictó después de un seminario de 10 días organizado en la Escuela de Drama de Skara, en Suecia, en enero de 1966 y que dirigió junto con sus colaboradores Ryszard Cieslak, Rena Mirecka y Antoni Jaholkowski. Los ejercicios vocales, físicos y plásticos son los que se describen en los capítulos anteriores.

es una vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que oímos puede todavía resonar dentro de nosotros. Es realizar un acto concreto, no un movimiento como acariciar en general, sino, por ejemplo, como acariciar un gato. No un gato abstracto, sino un gato que hayamos visto, con el que tengamos contacto, un gato que tenga un nombre específico, Napoleón, si ustedes quieren. Y es este gato particular el que se acaricia. Éstas son las asociaciones.

Tienen que lograr que las asociaciones se vuelvan concretas y relacionarlas con un recuerdo. Si tienen confianza en que deben hacer esto, entonces no habrá que analizar completamente el recuerdo que ha surgido, hay que realizarlo concretamente y basta. En esa situación no hay que detenerse en ese tipo de problemas. Hablando de los problemas, de los impulsos y de las reacciones, he subrayado durante todo este seminario que no hay impulsos o reacciones sin contacto. Hace pocos minutos hablé de los problemas del contacto con un compañero imaginario; pero este compañero imaginario debe también colocarse en el espacio de este cuarto real. Si no colocan al compañero en un lugar preciso, sus reacciones quedarán dentro de ustedes mismos. Esto quiere decir que ustedes se controlan, que su mente los domina y que se mueven hacia una especie de narcicismo emocional, o hacia una tensión, una especie de freno.

El contacto es de lo más esencial; a menudo, cuando un actor habla del contacto o piensa en el contacto, cree que significa mirar fijamente, pero eso no es un contacto, es sólo una posición, una situación. El contacto no es mirar fijamente, sino ver. Ahora que estoy en contacto con ustedes, me doy cuenta de quién está contra mí, veo una persona que es indiferente, otra persona que escucha con algún interés y otra que sonríe. Todo esto cambia mis

acciones; es el contacto que me fuerza a cambiar mi manera de actuación. El patrón es siempre fijo. En este caso, es darle a ustedes mi consejo final. Aquí tengo algunas notas esenciales sobre lo que quiero decir, pero lo que yo diga depende del contacto. Si oigo que alguien murmura, hablo más fuerte y con más severidad, inconscientemente, debido al contacto.

Así, durante la representación en que la partitura ya se ha fijado —definiendo claramente el texto y la acción—, se debe tener contacto siempre con los compañeros. El compañero, si es un buen actor, seguirá siempre la misma partitura de acciones. Nada se deja al azar y no se cambian los detalles. Pero hay cambios minúsculos dentro de la partitura establecida, de tal manera que cada vez actúa de una manera diferente y ustedes tienen que vigilarlo de cerca, escucharlo y observarlo y responder a sus más inmediatas acciones. Cada día dice: "buenos días", con la misma entonación, exactamente como su vecino de casa dice: "buenos días", cuando lo ve. Un día está de buen humor, otro día está cansado, otro día está de prisa. Siempre dice "buenos días" pero con ciertas pequeñas diferencias cada vez. Hay que notarlo, no con la mente, sino sólo escuchar y oír. En realidad es la misma respuesta "buenos días", pero si realmente se ha escuchado será diferente cada día. La acción y la entonación son las mismas, pero el contacto es tan pequeño que es imposible analizarlo racionalmente. Esto cambia todas las relaciones y también es el secreto de la armonía entre los hombres. Cuando un hombre dice "buenos días" y otro replica, se produce automáticamente una armonía vocal entre los dos. En el escenario siempre detectamos una falta de armonía porque los actores no escuchan a sus compañeros. El problema no es escuchar y preguntarse lo que significa la entonación, sino escuchar y responder.

Debo hablar ahora con cierta inflexión que esté inconscientemente en armonía con la de mi intérprete. Es un

concierto a dos voces y de inmediato se establece una especie de composición puesto que el contacto necesario existe. Para lograrlo se pueden utilizar varios ejercicios. Por ejemplo, cuando la obra está lista, se le puede dar a uno de los actores la tarea de representar la obra de una manera totalmente diferente, mientras que los demás siguen dentro de la partitura de acciones precisada y cada uno debe reaccionar a su manera.

Hay otro ejercicio: dos compañeros deben mantener las partituras establecidas pero la motivación que fundamente la acción será diferente. Por ejemplo, tomemos una discusión entre dos amigos. Cierto día un amigo actúa como siempre pero no es sincero. Hay cambios ligeros que son apenas notables, pero si el compañero escucha cuidadosamente sin alterar su partitura, no podrá ser capaz de responder de la misma manera. Por medio de estos ejercicios se enseña el contacto. ¿Cuál es el peligro de estos ejercicios? El peligro es que el actor pueda cambiar la partitura establecida, es decir, que altere su partitura a través de cambios en las situaciones y las acciones. Esto es falso y es fácil. Se debe respetar la partitura, pero renovar diariamente el contacto.

Los papeles de los principiantes pueden apoyarse conscientemente en los resonadores vocales, pero los papeles más evolucionados deben ir mucho más allá.

Nuestro cuerpo entero es un sistema de resonadores —vibradores— y todos estos ejercicios son meros entrenamientos para aumentar las responsabilidades de la voz. La complejidad de este sistema es sorprendente. Hablamos movidos por un impulso, en contacto con algo o alguien. Las diversas posiciones de la mano cambian la resonancia de la voz. Los movimientos de la columna vertebral también cambian la resonancia de la voz. Es imposible controlarlo todo con el cerebro. Todos estos ejercicios con resonadores representan sólo un comienzo para abrir las posibilidades de la voz y después, cuando ya se han domi-

nado esas posibilidades, se debe vivir y actuar sin cálculo. Se puede ir más lejos y encontrar resonadores sin ningún esfuerzo. No hay que gritar durante los ejercicios. Se puede empezar con lo que se llama voces artificiales (y este método es adecuado para mucha gente). Pero para desarrollar estos ejercicios deben buscar otra voz, su voz natural y, a través de distintos impulsos de su cuerpo, abrir esa voz. No todos emplean su voz real. Hablen con naturalidad y mediante esas acciones vocales naturales pongan en acción las diversas posibilidades de los resonadores del cuerpo. Llegará un día en que su cuerpo aprenderá a resonar sin instigaciones. Es el punto decisivo, algo así como el nacimiento de otra voz, y puede lograrse solamente con acciones vocales, totalmente naturales.

¿Cómo deben trabajar con la voz?

No deben controlarse conscientemente. No controlen los lugares de vibración de su cuerpo. Se debe hablar sólo con las partes distintas del cuerpo, y esto es el mejor ejercicio básico. Por ejemplo, la boca está en lo alto de la cabeza y debo dirigirme al techo; pero debo hacerlo de verdad, es decir, improvisar y decir: "Sr. Techo, ¿puede usted oírme?... ¿No?... Pero ¿por qué no quiere oírme?" Escuchen si habla, si responde. Nunca escuchen su propia voz, siempre será falso. Es una regla fisiológica. Si se escuchan ustedes mismos bloquearán su laringe y por tanto el proceso de resonancia. Hablen siempre, actúen, discutan y hagan contacto con objetos concretos. Si se tiene la impresión de que la boca se halla colocada en el pecho, y hablan con la pared, tienen que oír que la respuesta viene de la pared. Es la manera en que se pone en marcha todo el sistema de resonancia que tiene el cuerpo. Se puede actuar la parte de un animal, pero los ejercicios deben desarrollarse para evitar que se representen animales irreales, o animales que estén alejados de su propio carácter. En otras palabras, no actúen el papel de un perro como si fueran un perro verdadero, porque ustedes no son un

perro. Traten de encontrar sus propios rasgos de perro. Ahora reacciono: conservo mi voz natural y empiezo a utilizar mis dientes sin imitar la voz de un perro: hay una pequeña diferencia. Se puede empezar imitando la voz de un perro para explorar las posibilidades de su imaginación vocal, pero más tarde, en el desarrollo, se debe buscar la parte natural de uno mismo. El contacto es igualmente importante en los ejercicios físicos. El contacto que hemos estudiado, con el suelo, con el piso, durante los ejercicios, es siempre un diálogo auténtico. "Sé buena conmigo, tierra, ámame, tengo confianza en ti, ¿me oyes?" Y nuestras manos buscan este contacto auténtico.

Luego viene el problema del diálogo entre las distintas partes del cuerpo. Cuando una mano toca una rodilla o cuando el pie toca el otro pie, se busca la seguridad. Es como si el pie dijera: "Es un poco difícil, pero ten paciencia". Es la esencia del diálogo que se establece cuando un pie toca al otro. Este diálogo debe ser concreto en todas ocasiones y no provenir del cerebro. No calculen las palabras del diálogo. Si lo hacemos de manera auténtica sentimos que es verdad; ahora estoy tocando mi muslo y no pienso en el diálogo que entablo, pero se trata de un contacto concreto.

He hablado a mi muslo a través de mi mano. Cada quien debe buscar según él mismo, si para alguien esto no es necesario, debe dejarlo. No hay reglas rígidas. Antes hablaba con una de los participantes, le explicaba que para ella existen otros elementos que deben acentuarse, pero ahora hablo en general, para la mayoría, porque la mayor parte de la gente tiene este tipo de obstáculos.

Tomemos ahora los ejercicios plásticos. Puesto que los ejercicios plásticos son en última instancia un conjunto de detalles estereotipados, se debe buscar siempre una reacción concreta, es decir, acercarse a una acción concreta. Acaricien a una mujer y destruyan todos los estereotipos. Es obvio que cada quien acaricia a su manera. Se debe en-

tender que si se hace con premeditación no se obtendrán los resultados deseados. Tomen una hoja de papel y empiecen a escribir: "¿En qué consistirá el diálogo entre mi pie derecho y mi pie izquierdo?" Es estúpido. No se obtendrán resultados porque se ha pensado con la mente y no con el pie que posee su propio lenguaje.

Ahora quiero darles otros consejos. No se concentren demasiado en problemas que en la mayoría de los teatros son en definitiva del director y no del actor. En algunos teatros, que pretenden derribar fronteras, son ya problemas del actor. Pero en los teatros en los que ustedes trabajarán probablemente sea diferente.

Sobre todo, no piensen que los cosméticos son malos y que deben evitarse. Piensen cómo se puede uno transformar sin su ayuda. Pero si tienen que usar cosméticos, úsenlos; si ya han tratado de estudiar los cambios que pueden lograrse sin el cosmético, cuando lo usen podrán ser mucho más expresivos y capaces de superar todos los trucos técnicos.

Busquen lo que es personal e íntimo a través de los impulsos y reacciones fijos y mediante un conjunto de detalles establecidos. Aquí el gran peligro es no actuar en verdadero acuerdo con los demás. En este caso, cuando se estén concentrando en los elementos personales como si se tratara de un tesoro, si buscan la riqueza de sus emociones, el resultado será una especie de narcisismo. Si desean tener emociones a toda costa, si pretenden tener una "psique" rica, es decir, si estimulan artificialmente el proceso interno, sólo imitarán emociones. Es mentirles a los demás y a ustedes mismos.

¿Cómo se inicia todo?

Se inicia con las emociones o las reacciones psíquicas con las que no estén familiarizados. En una obra, por ejemplo, un personaje tiene que matar a su madre, pero ¿ha matado a su madre en la vida real? No. Quizá haya matado a alguien, si es así, está bien y podrá utilizar esa

experiencia, pero si nunca ha matado no debe buscar los sentimientos o preguntarse sobre el estado psíquico de un hombre que ha matado a su madre. Es imposible porque no han tenido esa experiencia. Pero quizá alguna vez hayan matado a un animal. Quizá fue una experiencia importante. ¿Cómo vieron al animal? ¿Cómo actuaron sus manos? ¿Estaban concentrados en el acto o no? ¿Lo hicieron voluntariamente o fue después de una lucha interior? ¿Quizá no debieron hacerlo pero fue algo divertido? Finalmente, en la obra misma se puede lograr, volviendo a los sentimientos que se tuvieran cuando se mató un gato, y se llegará a un análisis cruel de la situación, porque el acto no será grandioso ni trágico, sino que mostrará sólo una obsesión personal y pequeña. Además, revivir el recuerdo de haber matado un gato cuando se trata de matar a una madre no es banal.

Pero si se tiene que actuar una escena en la que se mata un animal, la memoria concreta de lo que fue matarlo realmente no es bastante; se debe buscar una realidad mucho más difícil para ustedes. No es difícil mostrar que fueron crueles entonces, es muy dramático. Así no se plantea como sacrificio; encuentren algo más íntimo. ¿Creen ustedes que el hecho de matar a un animal en escena los colocará en una especie de clímax, y les producirá un estremecimiento? Quizá respondan que sí, pero si desean decir que sí, busquen en su memoria momentos de intenso clímax físico que son demasiado preciosos para compartirse con otros. Es en este recuerdo donde hay que detenerse en el momento en que se mata un animal en escena, este recuerdo concreto, tan íntimo, tan poco hecho para que los demás lo vean, será difícil de realizar. Pero si se actúa de verdad, si se vuelve a ese recuerdo, no será posible que se pongan tensos y se vuelvan dramáticos. El choque de la sinceridad será demasiado fuerte. Se sentirán desarmados y relajados frente a una tarea que es excesiva para ustedes, frente a una tarea que casi los aplasta. Si lo

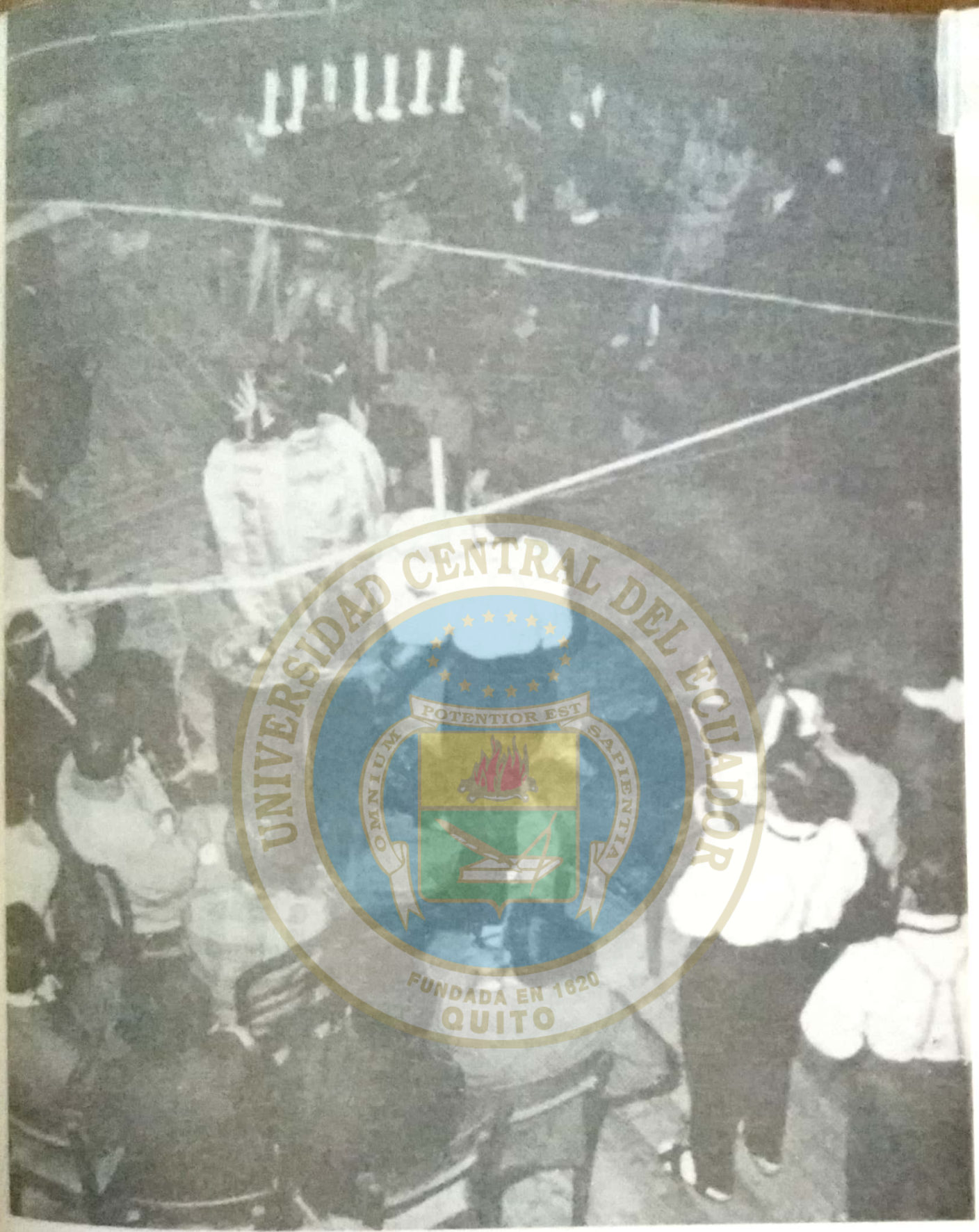
logran será un gran momento, y esto es lo que quiero decir cuando hablo de que mediante detalles concretos es posible encontrar lo personal. Cuando logren esto serán puros, estarán purificados, estarán sin pecado. Si el recuerdo es pecaminoso, más tarde se sentirán liberados de ese pecado. Es una especie de redención.

Mi consejo siguiente: no buscar nunca la espontaneidad en la actuación sin tener detrás una partitura que los apoye. En los ejercicios es diferente. Durante una representación no se puede producir la verdadera espontaneidad sin partitura. Será sólo una imitación de lo espontáneo y en realidad se estará destruyendo la espontaneidad y se creará el caos. Durante los ejercicios, la partitura consiste en detalles fijos y yo les aconsejo (excepto en aquellas improvisaciones específicas que proponga su director o su maestro) improvisar solamente dentro de este marco de detalles. Es decir, tienen que conocer los pormenores de un ejercicio. Esto puede proporcionarles una improvisación auténtica porque de otra manera se construirá sin fundamentos. Cuando se desempeña un papel, la partitura ya no está formada de detalles, sino de signos.

No quiero explicar ahora lo que es un signo. En última instancia es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros. Si quieren una definición precisa, es lo que he dicho antes: cuando no percibo algo, quiere decir que no hay signos. Digo cuando "percibo" y no cuando "entiendo", porque entender es una función del cerebro. Se suelen ver, en la representación, cosas que no entendemos pero que percibimos y sentimos. En otras palabras, sé qué es lo que siento. No puedo definirlo pero sé lo que es. No tiene nada que ver con la mente; afecta otras asociaciones, otras partes del cuerpo. Pero si percibo significa que hubo un signo, un impulso verdadero se verifica sólo si creo en el signo.

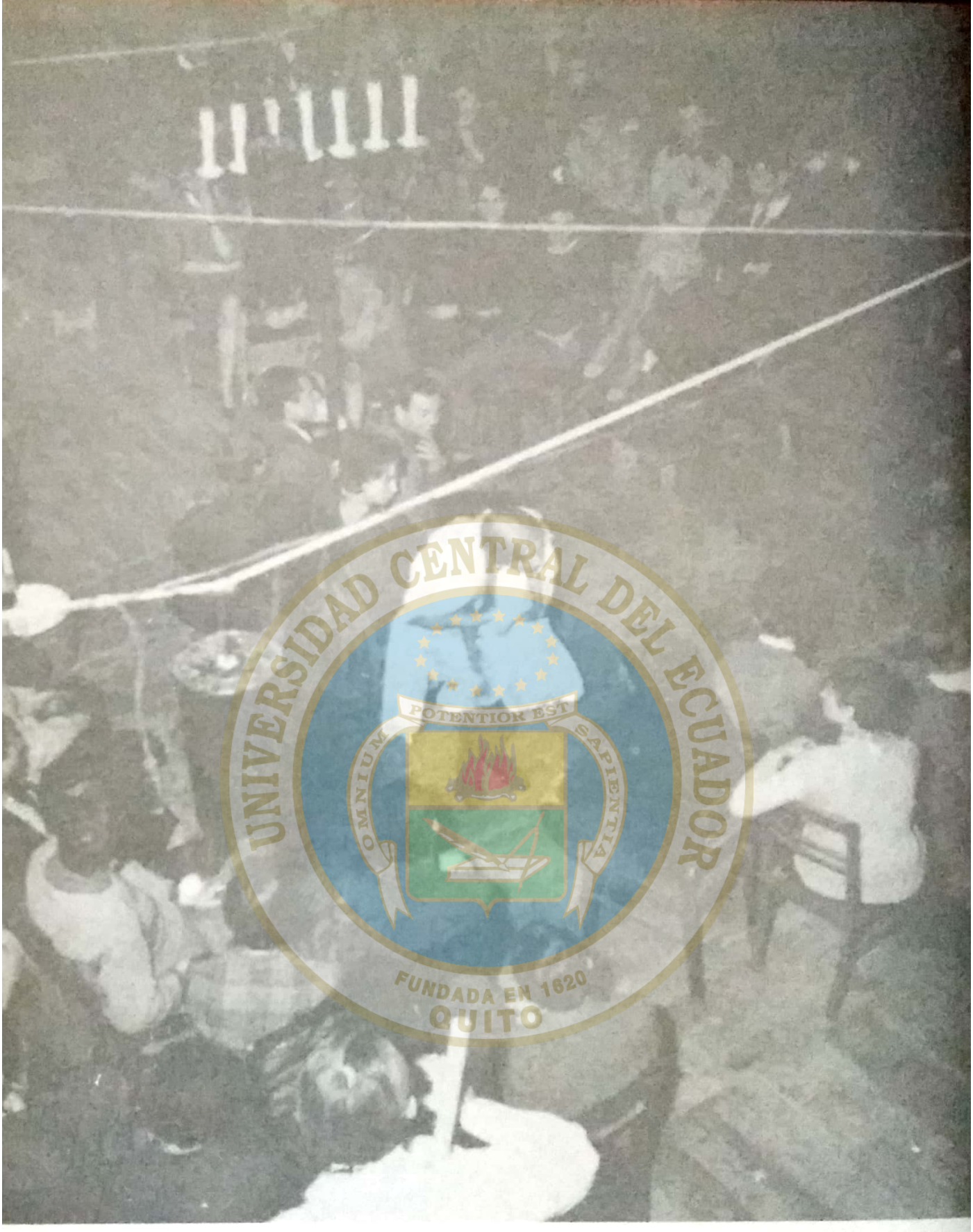
Les quiero aconsejar también que para crear una verdadera obra de arte tienen que evitar los clisés. No sigan el camino más fácil de asociaciones. Cuando digan: "¡qué hermoso día!", no deben decirlo siempre con entonación feliz. Cuando digan "hoy estoy un poco triste", no lo digan siempre con entonación triste. Es un clisé, un lugar común. El hombre es mucho más complicado. Apenas creemos en lo que decimos. Cuando una mujer dice "hoy estoy triste", ¿qué es lo que piensa realmente? Quizá quiso decir: "vete", o mejor "me siento sola". Se debe estar consciente de la acción que hay detrás de las palabras: por ejemplo, cuando al utilizar la palabra "hermoso" hablo con gozo en la voz. La mayor parte de las veces el significado más hondo de nuestra reacción está encubierto. Tienen que saber cuál es la reacción auténtica que esconden las palabras y no ilustrarlas solamente.

Cuando un hombre ora, tiene diferentes reacciones, impulsos y motivos. Quizá está dando gracias o buscando ayuda. Quizá quiera olvidar algo desagradable. Las palabras son siempre pretextos y nunca deben ilustrarse. Pasa lo mismo con las acciones. Ustedes saben bien que en cierta escena de una obra realista (tomo conscientemente el ejemplo de una obra realista porque todo lo que he dicho hasta ahora puede referirse a un repertorio de teatro realista), hay ocasiones en que se supone que el actor se aburre. Todo debe aburrirlos. ¿Qué hace el mal actor en ese caso? Ilustra la acción, sus gestos y sus movimientos imitan la acción de un hombre que se aburre. Pero estar aburrido significa realmente tratar de encontrar algo en qué interesarse. Un hombre en esta situación es muy activo. Puede empezar leyendo un libro, pero el libro no logra mantener su interés. Luego quiere algo de comer, pero todo le sabe mal. Quiere salir a ver algo en el jardín, pero el jardín no es interesante hoy, el aire está viciado, la atmósfera deprimente. Trata de dormir, por fin. Esto es algo concreto, pero hoy no puede conciliar el sueño. En otras palabras,



94. **Los antepasados de Eva.** Los actores evocan fantasmas entre los espectadores durante un ritual rural. Foto: Mozer.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



95. **Los antepasados de Eva.** El espectro de una joven (Rena Mirecka) hace contacto con los vivos (los espectadores). Foto: Mozer.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



96-97. **Kordian**. Arreglo escénico. La acción se desarrolla en un hospital mental, los espectadores son tratados como pacientes. Los actos de Kordian (Z. Cynkutis) se consideran como síntomas de su locura. Cuando cree encontrarse en las alturas del Monte Blanco (abajo) ofreciendo solemnemente su sangre por la patria, en realidad le están sangrando para curarlo de sus sueños de loco (Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski). Foto: Weglowski.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



98. **Kordian:** El doctor cura a uno de sus pacientes, rodeado de espectadores. Foto: Weglowski.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

está siempre activo, no tiene tiempo para representar a un hombre que se aburre. Actúa mucho más que en otras situaciones. Éste es el ejemplo que daba Stanislavski. Sin embargo, concuerda con el teatro realista, puesto que cuando un hombre hace algo concreto, cuando hace algo por los demás, cuando trabaja y cumple con su deber, hay dentro de estas acciones reacciones personales que no corresponden a lo que hace, a la idea externa de sus acciones.

Otro ejemplo: un actor tiene que escribir un ejercicio. Pero en realidad, al escribir cada quien lleva a cabo un proyecto diferente. Éste quiere terminarlo para poder tener tiempo para algo que considera más importante. Aquél no se siente a gusto, no le satisface el lápiz, o el papel no es bueno. El de allá quiere ser un buen alumno. Quiere mostrar lo bien que es capaz de hacer su ejercicio. "Los demás niños no le sacaron punta a sus lápices, el mío está perfecto. Los demás tienen el papel sucio, arrugado, mi papel está limpio. Los demás escriben sin pensar en lo que hacen, pero yo me concentro en serio." Ésta es la realidad.

Hay que evitar la banalidad. Es decir, evitar la ilustración de las palabras y de las observaciones del autor. *Si pretenden crear una obra de arte,* deben evitar las mentiras hermosas: las verdades de calendario que llevan escrito debajo de cada día un proverbio que dice: "El que se porta bien con los demás es feliz". Esto no es verdad, es mentira. El espectador se alegra quizá, porque le gustan las verdades banales, pero no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad.

Tomemos como ejemplo a la Virgen. Hablaba yo con una de las participantes, una señora de Finlandia, y ella me dio un ejemplo que ilustra este punto. Me dice que cuando representa a la Virgen, en una obra religiosa o en una que no lo es, se trate de la Virgen María o simplemente de la maternidad, esta maternidad bendita se representa siempre con la madre inclinada amorosamente sobre

su hijo. "Pero —continuó— soy madre y sé que la maternidad es al mismo tiempo Madona y vaca. Ésa es la verdad." No se trata de una metáfora, sino de una verdad. La madre da su leche al niño y tiene reacciones fisiológicas que no son muy diferentes a las de una vaca, aunque podemos ver en la maternidad cosas que son realmente santas. La verdad es complicada, por eso hay que evitar las mentiras hermosas. *Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador.* El espectador protesta, pero no olvidará nunca su actuación. Varios años más tarde el mismo espectador dirá: "Es uno de los que dijeron la verdad, es un gran actor".

Busquen siempre la verdad real y no la concepción popular de la verdad. Utilicen sus propias experiencias, reales, específicas e íntimas. Esto significa que siempre habrá que dar la impresión de falta de tacto: la autenticidad por encima de todo.

Al principio del seminario di un ejemplo para representar a la muerte. No se puede actuar la muerte como si lo fuera, porque ustedes carecen de la experiencia de la muerte. Sólo es posible representar las experiencias más íntimas. Su experiencia en el amor, por ejemplo, o su miedo al enfrentarse a la muerte o al sufrimiento. O sus reacciones fisiológicas frente a un muerto. Es un proceso analítico. ¿A qué se debe? A que existe el pensamiento. Brevemente, hagan siempre aquello que está más ligado a su experiencia.

He dicho aquí varias veces que el actor debe desenmascararse, debe despojarse de lo que es más personal y hacerlo con autenticidad. Es una especie de exceso para el espectador. Pero ustedes no deben luchar por esto, actúen solamente con todo su ser. Revelen en el momento culminante de su actuación sus más personales y escondidas experiencias. En otros momentos utilicen signos solamente, pero justifíquenlos, con eso basta. No es necesario empezar con todo desde el principio; procedan paso a paso,

pero sin falsedad, sin imitar acciones, con todo su ser y todo su cuerpo. Como resultado, un buen día encontrarán que su cuerpo ha comenzado a reaccionar totalmente, es decir, que se ha aniquilado casi, que ya no existe; no ofrece resistencias; sus impulsos se han liberado.

Y finalmente algo muy importante, algo que constituye el meollo de nuestro trabajo: la moralidad. Entiendan que no hablo de la moralidad en su sentido diario y usual. Si han matado a alguien ése será su propio problema ético, no me concierne más que como su colaborador, su director. A mis ojos, lo moral consiste en expresar en su trabajo toda la verdad; es difícil pero es posible. Y esto constituye todo lo que es grande en arte. Es mucho más fácil hablar de la experiencia de matar a alguien, hay *pathos* en eso, pero hay muchos otros problemas que no poseen el terrible *pathos* del crimen y tener el valor de hablar de ellos es lo que crea la grandeza en el arte.

He repetido muchas veces aquí, porque creo que es esencial, que deben ser estrictos en su trabajo, disciplinados y organizados; es absolutamente necesario que el trabajo sea fatigante. A menudo se debe estar totalmente exhausto para quebrar la resistencia de la mente y empezar a actuar con sinceridad. No quiero decir con esto que deban ser masoquistas. Cuando sea necesario, cuando su director les haya dejado una tarea, cuando la representación va en progreso, en esos momentos hay que estar inermes ante el tiempo y la fatiga. Las reglas del trabajo son duras. No caben aquí las mimosas, intocables por su fragilidad. No se queden siempre con las asociaciones tristes, de sufrimiento, de crueldad. Busquen también lo brillante y luminoso. Podemos descubrirnos al tener el recuerdo sensual de días hermosos, memorias de paraísos perdidos, recuerdos de momentos breves en los que nos entregamos, en los que teníamos confianza y éramos felices. Esto suele ser más difícil que penetrar en los senderos oscuros, porque es un tesoro que no queremos entregar. Sin embargo ha-

cerlo produce a veces la posibilidad de sentir confianza en nuestro trabajo, un relajamiento que no es técnico sino que está basado en el impulso verdadero.

Cuando hablo de la necesidad de guardar silencio durante el trabajo, hablo de algo muy difícil de realizar desde un punto de vista práctico, pero es absolutamente indispensable. Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente. Cuando intenten revelar su tesoro, sus fuentes, deberán trabajar en silencio. Eviten referirse a los elementos de su vida privada, a los contactos privados, los murmullos, las conversaciones, etc. Pueden gozar mientras trabajan pero dentro de los límites del trabajo y no de manera privada. No se podrán conseguir resultados de otro modo.

Quiero agregar que no alcanzarán grandes alturas si se orientan hacia el público. No hablo del contacto directo, sino de un tipo de esclavitud, del deseo de ser aclamado, de ganar el aplauso y las palabras de estima. Es imposible trabajar así y lograr algo. Las grandes obras son siempre fuentes de conflicto. Los verdaderos artistas no llevan una vida placentera y no son aclamados y levantados en vilo desde el principio. Se empieza con una lucha ardua y durante mucho tiempo se continúa por ese camino. Al público no le agrada que lo carguen de problemas; es más fácil para el espectador encontrar en una obra lo que ya sabe de antemano. Surge el conflicto por lo tanto, pero después, poco a poco, el mismo público empieza a advertir que son esos artistas, esos artistas peculiares, los que no puede olvidar. En ese momento se puede decir que se ha obtenido la gloria. Y en ese momento también se presentan dos posibilidades. Ya sea que se descubra que la posición social es muy importante (con lo que se bloqueará todo posible desarrollo futuro, se estará asustado de perder una posición y entonces se hará sólo lo que los demás dicen) o todavía se sentirá libre como artista, orientado hacia el público, buscando la verdad, aun la

más escondida. Ese artista seguirá avanzando y llegará a ser un gran hombre.

Antes de la guerra hubo en Polonia un actor muy conocido que encontró la palabra adecuada para expresar esta orientación del artista hacia el público: las plantas se dirigen al sol y hablamos por ello de tropismo; Osterwa habló de "publicotropismo", el enemigo máximo del actor.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ENCUENTRO EN LOS ESTADOS UNIDOS*

JERZY GROTOWSKI

SCHECHNER: *Usted habla a menudo de la "ética artística", de lo que significa vivir la vida artística.*

Durante el curso no utilicé la palabra "ética" aunque en el trasfondo de todo lo que decía existe una actitud ética. ¿Por qué no utilicé la palabra "ética"? La gente que habla acerca de la ética trata generalmente de imponer cierto tipo de hipocresía sobre los demás, un sistema de gestos y de conducta que sirve como ética. Jesucristo sugirió deberes éticos, pero a pesar del hecho de que disponía de milagros para apoyarse no pudo mejorar a la humanidad. ¿Para qué renovar entonces ese esfuerzo?

Quizá lo único que cuente es indagar en nosotros mismos qué tipo de acciones impiden nuestra creación artística. Si durante la creación escondemos las cosas que funcionan en nuestras vidas diarias, es seguro que la creatividad fracasará. Ofrecemos una imagen irreal de nosotros mismos y comenzamos una especie de flirteo intelectual o emocional: si hacemos uso de trucos la creatividad es imposible.

No podemos ocultar nuestras cosas personales y esen-

* Esta entrevista es un fragmento de una reunión que se efectuó el 1o. de diciembre de 1967 en Nueva York. Jerzy Grotowski y su colaborador Ryszard Cieslak acababan de completar un curso de cuatro semanas para algunos estudiantes de la New York University School of the Arts. En la entrevista participaron Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat y Mary Tierney. Jacques Chwat fue el intérprete de Grotowski durante el curso y la entrevista. El texto completo de la entrevista se publicó en *The Drama Review*, TDR (vol. 13, núm. 1, otoño de 1968).

ciales, aunque se trate de pecados. Al contrario, si estos pecados están profundamente arraigados —quizá no sean pecados sino tentaciones— debemos abrir el camino a las asociaciones. El proceso creativo consiste no en revelarnos nosotros mismos, sino en estructurar lo que se ha revelado. Si nos revelamos con todas esas tentaciones, las trascendemos y las dominamos a través de la conciencia.

Éste es verdaderamente el meollo del problema ético: no esconder lo básico, aunque el material sea moral o inmoral; nuestra primera obligación en el arte es expresarnos a través de nuestros motivos más personales.

Otra de las cosas importantes de la ética creativa es correr riesgos. Para crear es necesario correr en cada ocasión el riesgo del fracaso. Lo que en otros términos quiere decir que nunca hay que repetir el mismo camino trillado y familiar. Cuando se inicia un camino se penetra en lo desconocido, es un proceso de búsqueda, de estudio y de confrontación que evoca una "radiación" especial, resultado de la contradicción. Esta contradicción exige el dominio de lo desconocido —que en última instancia sólo viene a ser una falta de autoconocimiento— y el descubrimiento de las técnicas que permiten formarlo, estructurarlo y reconocerlo. El proceso que permite llegar al autoconocimiento le imprime fuerza al propio trabajo.

La segunda vez que nos enfrentamos al mismo material, utilizamos los viejos caminos, ya no tomamos como puntos de referencia, dentro de nosotros, a lo desconocido; sólo quedan los trucos, los estereotipos que pueden ser filosóficos, morales o técnicos. Como ven, no se trata de una cuestión ética. No hablo de los "grandes valores" porque la autoinvestigación es simplemente un derecho de nuestra profesión y también nuestro primer deber. Se le puede llamar ético, pero personalmente prefiero tratarlo como parte de una técnica porque de esta manera no caemos ni en lo sensiblero ni en lo hipócrita.

La tercera cosa que podemos considerar "ética" es el

problema del proceso y del resultado. Cuando trabajo, ya sea en un curso o cuando dirijo una obra, mis verdades no son nunca objetivas. Todo lo que digo es un estímulo que le permite al actor la oportunidad de ser creativo. Si digo "cuide este punto", hay que buscar este proceso solemne y reconocible. No se debe pensar en el resultado, pero al mismo tiempo no se puede ignorar el resultado porque, desde un punto de vista objetivo, el factor decisivo del arte es el resultado. Así es. Pero para lograr un resultado —ésta es la paradoja— no hay que buscarlo. Cuando se busca, trabaja únicamente el cerebro; la mente impone soluciones que ya conoce y se empiezan a barajar cosas conocidas. Por ello tenemos que buscar, sin pensar en el resultado. Pero ¿qué buscamos? Por ejemplo, cuáles son mis asociaciones, mis memorias-clave, reconociéndolas no en el pensamiento sino en los impulsos del cuerpo: tomar conciencia de ellas, dominarlas y organizarlas para encontrar si son más potentes ahora que cuando aún no se formaban. ¿Se nos descubren mejor o peor que antes? Si se nos revelan menos, quiere decir que no las hemos estructurado bien.

Si no se piensa en el resultado, el resultado se produce; llegará un momento en que la lucha por encontrarlo será totalmente consciente e inevitable, y con la participación de toda nuestra mecánica mental. Aquí el único problema que se presenta es el momento adecuado para llegar a ello.

Ese momento llega cuando nuestro material creativo viviente está presente en concreto. En ese punto es posible utilizar la mente para estructurar las asociaciones y para estudiar la relación con el público: cosas antes prohibidas son ahora inevitables. Y por supuesto, están también las variaciones individuales. Hay la posibilidad de que alguien empiece con el juego de la mente, lo abandone por un tiempo y regrese luego a él. Si éste es el camino, no piensen nunca en el resultado sino en el proceso de reconocimiento del material vivo.

Otro problema que puede titularse "ético": si se formula

lo que estoy a punto de formular, se puede pensar que es muy ético, pero en el fondo es un problema puramente objetivo y técnico. El principio es que el actor, para satisfacerse, no debe trabajar para sí mismo. Mediante la relación con los demás, en nivel profundo —al estudiar los elementos de contacto—, el actor descubrirá lo que hay en él. Se debe entregar totalmente.

Pero existe un problema: el actor tiene dos posibilidades: 1] Si actúa para el público —lo que es completamente natural si tomamos en cuenta la función del teatro— cae en una especie de flirteo que significa que sólo actúa para sí, por la satisfacción de ser amado, aceptado, afirmado, y el resultado es el narcisismo, o 2] trabaja para sí directamente. Quiero decir que observa sus emociones, busca la riqueza de sus estados psíquicos y éste es el camino más seguro para llegar a la hipocresía y la histeria. ¿Por qué la hipocresía? Porque todos los estados físicos que se observan no se viven, puesto que una emoción observada ya no es una emoción. Y existe siempre la presión que pugna por liberar las grandes emociones que tenemos dentro; pero las emociones no dependen de nuestra voluntad. Empezamos a imitar emociones dentro de nosotros mismos y eso es hipocresía; luego, el actor busca algo concreto dentro de sí y lo más fácil es que la histeria sobrevenga. El actor se esconde detrás de reacciones histéricas, formula improvisaciones mediante gestos salvajes y gritos. Esto también es narcisismo. Pero si no debe actuar ni para el público ni para sí mismo ¿qué es lo que queda?

La respuesta es complicada. Se empieza por encontrar esas escenas que le dan al actor oportunidad para buscar una relación con los demás. Penetra primero en los elementos de contacto en el cuerpo. Busca concretamente aquellos recuerdos y asociaciones que han condicionado de manera decisiva la forma de contacto. En este sentido es como el amor, el amor auténtico, profundo. Pero no existe una respuesta para la pregunta: ¿amar a quién? No a Dios

que ya no funciona en nuestra generación, tampoco a la naturaleza o al panteísmo. Existen misterios nebulosos. El hombre siempre necesita a otro ser humano para que pueda realizarse completamente y entenderlo, pero esto es como amar el Absoluto o el Ideal, amar a alguien que nos entiende pero que nunca veremos.

Alguien a quien se busca. No existe una respuesta única y simple, pero algo resulta claro: el actor debe ofrendarse y no actuar ni para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior *al* exterior, pero no *para* el exterior.

Cuando el actor empieza a trabajar mediante el contacto, cuando empieza a relacionarse con alguien —no con su camarada de escenario sino con su camarada biográfico— cuando empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corpóreos, en la relación de este contacto, en este proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él. Luego, utiliza a los demás actores como pantallas para su compañero vital, empieza a proyectar cosas en los personajes y en la obra y éste es su segundo renacimiento.

Finalmente, el actor descubre lo que yo llamo el "compañero seguro", este ser especial, frente al cual lo hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. Este ser humano, este "compañero seguro" no puede definirse. Pero en el momento en que el actor descubre a su "compañero seguro", se produce el tercer y más potente renacimiento y por tanto un cambio visible en la conducta del actor. Durante este tercer renacimiento el actor encuentra soluciones a los problemas más difíciles: cómo crear cuando se está controlado por los demás, cómo crear con la seguridad de la creación, cómo encontrar una seguridad inevitable si queremos *expresarnos* a pesar del hecho de que el teatro es una creación *colectiva* en la que somos

controlados por mucha gente y trabajamos con horarios impuestos.

No se necesita definirle al actor este "compañero seguro", basta con decir "debes ofrecerte totalmente" y muchos actores entienden. Cada actor tiene su propia oportunidad de lograr este descubrimiento y cada uno tiene distintas posibilidades. Este tercer renacimiento no se efectúa ni para el actor ni para el espectador y es lo más paradójico hasta ahora. Le otorga al actor la mayor gama de posibilidades, se podrá pensar de nuevo que es un problema ético, pero en verdad insisto en que es un problema técnico, a pesar del hecho de que es también misterioso.

SCHECHNER: *Dos preguntas relacionadas entre sí:*
Muchas veces usted les dijo a los estudiantes que
durante los ejercicios plásticos (que describiré después)
tenían que superarse a sí mismos,
tenían que "tener valor", "ir más allá".
Y también solía usted decir que uno debe resignarse
"a no hacer algo". Mi pregunta primera es ésta:
¿qué relación existe entre superarse y resignarse?
Segunda pregunta, y las hago juntas porque creo
que están relacionadas, aunque no sé cómo:
cuando se actuaban escenas de Shakespeare usted decía:
"No actúen el texto, usted no es Julieta,
usted no escribió el texto". ¿Qué quería decir con eso?

Sin duda, sus preguntas están relacionadas entre sí, sus impulsos son muy precisos. Pero es muy difícil de explicar. Sé cuál es la relación pero me es difícil expresarla en términos lógicos. Lo acepto. En ciertos niveles, la lógica tradicional no funciona. Hubo una época de mi carrera en que trataba de encontrarle explicación lógica a todas las cosas. Hasta compuse fórmulas abstractas para que pudieran abarcar dos procesos divergentes. Pero estas fórmulas abstractas no eran reales; logré crear frases hermosas que

daban la impresión de que todo era lógico, pero era un fraude y decidí no volver a hacerlo jamás. Cuando no sé cómo contestar a algo, trato de no poner fórmulas. Pero a menudo es sólo un problema de sistemas lógicos diferentes. En la vida diaria existe a la vez la lógica formal y la paradójica. El sistema lógico paradójico es extraño en nuestra civilización pero muy común en el pensamiento oriental y medieval. Me será difícil explicar esta relación que se intuye en sus preguntas, pero creo poder explicar las consecuencias de esa relación. Cuando digo "ir más allá de sí mismo" estoy pidiendo un esfuerzo insoportable. No puede uno detenerse a pensar en la fatiga y hacer cosas que uno sabe bien que no es capaz de hacer. Esto significa que uno se ve obligado a ser valeroso. Y ¿adónde conduce esto? Hay ciertos niveles de fatiga que rompen el control de la mente, un control que nos bloquea. Cuando hallamos el valor de hacer cosas imposibles, descubrimos que nuestro cuerpo ya no nos bloquea. Hacemos lo imposible y la división que existe dentro de nosotros entre el concepto y la habilidad del cuerpo desaparece. Esta actitud, esta determinación, es un entrenamiento que va más allá de nuestros límites. No son los límites de nuestra naturaleza, sino los de nuestra aflicción. Estos límites que nos imponemos son los que bloquean el proceso creativo porque la creatividad nunca es cómoda. Si empezamos realmente a trabajar con asociaciones durante los *ejercicios plásticos,* transformando los movimientos corporales en un ciclo de impulsos personales, en ese momento debemos prolongar nuestra determinación y no quedarnos en lo fácil. Lo podemos "actuar" en el mal sentido, calcular un movimiento, una mirada y los pensamientos. Y eso es labor de apuntador.

¿Con qué liberar las posibilidades naturales y enteras? Actuar es reaccionar, no dirigir el proceso sino referirlo a las experiencias personales y luego conducirlo. El proceso debe apoderarse de nosotros. En esos momentos se debe

ser pasivo internamente y activo hacia el exterior. La fórmula de resignarse "a no hacer" es un estímulo. Pero si el actor dice: "Ahora he decidido encontrar mis experiencias y mis más íntimas asociaciones, tengo que encontrar mi compañero seguro", entonces se volverá muy activo, pero como alguien que confiesa haber escrito algo con frases muy bonitas. Confiesa pero no sirve. Pero si se resigna a "no hacer" esa cosa difícil y se refiere a cosas que son verdaderamente personales y las externa, descubrirá una verdad muy difícil. Esta pasividad interna da al actor la oportunidad de entregarse. Si se empieza demasiado temprano a dirigir el trabajo, el proceso se bloquea.

SCHECHNER: *Por eso les dijo que "no actuaran el texto". No era aún tiempo.*

Sí, si el actor quiere actuar el texto, hace lo más sencillo. El texto ya ha sido escrito, lo dice con sentimiento y se libera de la obligación de hacer algo personal. Pero si, como hicimos durante los últimos días del curso, trabaja con una partitura silenciosa —recitando el texto para sus adentros—, desenmascara esta carencia de acción y reacción personales. Entonces el actor se ve obligado a referirse a sí mismo dentro de su propio contexto y a encontrar su propia línea de impulsos. Se puede o no decir el texto o "recitarlo" como si fuese una cita. El actor cree que está citando pero encuentra el proceso del pensamiento que se revela en la palabra. Existen muchas posibilidades. En la escena del asesinato de Desdémona que trabajamos en el curso, su texto se trató como una obra de amor erótico. Esas palabras acabaron por ser propiedad de las actrices, sin que importara en nada que ellas no las hubieran escrito. El problema es siempre el mismo: detener el fraude para encontrar los impulsos auténticos. El objetivo final es crear un encuentro entre el texto y el actor.

HOFFMAN: *Mientras los estudiantes ejecutaban un trabajo privado, usted exigía silencio absoluto.*
Esto fue difícil de sostener porque va en contra de nuestra tradición que exige que todos seamos "colaboradores amistosos", para responder con "amor" a los demás compañeros.
¿Puede decirnos algo sobre esto?

Mi especialidad es la falta de tacto. En este país he observado cierta amistad externa que es parte de su máscara cotidiana. La gente es muy "amistosa", pero le cuesta un trabajo enorme lograr un contacto verdadero; básicamente están siempre solos. Si nos hacemos amigos demasiado pronto, sin etiquetas ni ceremonias, el contacto natural es imposible. Si somos sinceros con otra gente, la otra persona nos trata como una parte de su máscara cotidiana.

Me parece que la gente aquí funciona y actúa como objetos o instrumentos. Por ejemplo, y esto me ha sucedido frecuentemente, he sido invitado por gente que no es mi amiga. Después de unos cuantos tragos empiezan a confesarse histéricamente y me colocan en la posición de juez. Es un papel que me imponen como si yo fuese una silla en la que se sientan. Soy tanto un juez como un consumidor que entra en una tienda; en principio la tienda no está allí para él, él existe para la tienda.

Hay tipos de conducta en cada país que deben romperse para poder crear. La creatividad no significa usar nuestras máscaras cotidianas, sino crear situaciones excepcionales en las que no funcionen. Tomen el actor por ejemplo. Trabaja enfrente de los demás, debe confesar sus motivos más personales, debe expresar cosas que siempre esconde. Lo tiene que hacer conscientemente de manera estructurada, porque una confesión desarticulada no es una confesión. Los obstáculos mayores los crean el director y sus camaradas actores. Si oye las reacciones de los demás, cierra las suyas. Se pregunta si su confesión no será ridícula. Piensa

que puede ser objeto de crítica a sus espaldas y no puede revelarse. Todo actor que discute privadamente las asociaciones de otro actor sabe que cuando exprese a su vez sus motivos personales será también objeto de las bromas de los demás. Se debe imponer por tanto entre actores y en el director la obligación rígida de ser discreto. No es un problema ético, sino una obligación profesional, como las que imponemos a los doctores y a los abogados.

El silencio es diferente. El actor se ve siempre tentado a caer en el publicotropismo. Esto bloquea sus procesos más profundos y ocasiona ese flirteo al que me referí antes. Si un actor hace algo que podemos considerar gracioso en el buen sentido, sus colegas ríen, entonces insiste para hacerlos reír más. Y lo que fue una reacción natural se vuelve artificial.

También hay un problema de pasividad creadora. Es difícil expresar algo, pero el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno actúa como estímulo. Si hay absoluto silencio y durante algunos minutos el actor no hace nada en absoluto, este silencio interno empieza y dirige su naturaleza entera hacia sus propias fuentes.

SCHECHNER: *Me gustaría entrar ahora en un tema relacionado con ése. Gran parte del trabajo que usted hace con su compañía y el que hizo aquí en el curso tiene que ver con los* exercices plastiques. *No quiero traducir este término porque no equivale exactamente a lo que en inglés se entiende por "movimientos corpóreos". Sus ejercicios son psicofísicos, las asociaciones del cuerpo son también asociaciones de los sentimientos. ¿Cómo desarrolló esos ejercicios y cómo funcionan en el entrenamiento y en la* mise en scene?

Al principio todos los ejercicios de movimientos tuvieron

una función completamente diferente. Su desarrollo es el resultado de un trabajo de experimentación muy grande. Empezamos haciendo yoga y buscando la concentración absoluta. ¿Es verdad, nos preguntamos, que el yoga puede darles a los actores una concentración absoluta? Nos dimos cuenta de que a pesar de nuestras esperanzas sucedía lo contrario. Había cierta concentración, pero introvertida. Este tipo de concentración destruye la expresividad; es un sueño interno, un equilibrio inexpresivo, un gran descanso que termina con todas las acciones. Debió haber sido obvio desde el principio porque el objetivo del yoga es detener tres procesos: el pensamiento, la respiración y la eyaculación. Es decir, que todos los procesos vitales se detienen y uno encuentra lo completo y la realización en la muerte consciente, enclavada autónomamente en nuestra propia médula. No la ataco, pero no sirve para los actores.

Pero advertimos también que algunas posiciones yoga ayudaban mucho para las reacciones de la columna vertebral; permite alcanzar la seguridad del propio cuerpo, una adaptación natural al espacio. Entonces ¿por qué desembarazarnos de ellas? Faltaba sólo cambiar su sentido. Empezamos a buscar, a investigar diferentes tipos de contacto en esos ejercicios. ¿Cómo podríamos transformar los elementos físicos en elementos de contacto humano? Actuando con los compañeros. Un diálogo vivo con el cuerpo, con el compañero que habíamos evocado en la imaginación, o quizá entre las partes del cuerpo en que la mano conversara con el pie sin que pusiéramos ese diálogo ni en palabras ni en el pensamiento. Estas posiciones casi paradójicas van más allá de los límites del naturalismo.

Empezamos a utilizar también el sistema de Delsarte. Me interesaba mucho su tesis sobre las reacciones introvertidas y extrovertidas en el contacto humano, aunque me parecía que esa tesis era muy estereotipada, un poco ridícula para el entrenamiento del actor; pero había algo importante en ella y empecé a estudiarla. Iniciamos el estudio

del programa de Delsarte para buscar los elementos no estereotipados. Después tuvimos que encontrar nuevos elementos de nuestro propio peculio para cumplir con los objetivos de nuestro programa. La personalidad del actor que trabajaba como profesor se volvió instrumental. Los ejercicios físicos fueron desarrollándose en gran medida por los actores. Yo hacía las preguntas solamente y los actores investigaban; una pregunta traía como consecuencia otra; algunos de los ejercicios fueron condicionados por una actriz que tenía grandes dificultades para llevarlos a cabo. Por esa misma razón la convertí en maestra. Era ambiciosa y ahora es una gran maestra en esos ejercicios, pero seguimos investigando juntos.

Encontramos más tarde que, si se practican como meros ejercicios físicos, se desarrolla una hipocresía emotiva, hermosos gestos con las emociones de una danza de hadas. Los abandonamos y empezamos a buscar justificación personal a todos los detalles. Se actuaba con los colegas con un sentimiento de sorpresa, de algo inesperado —justificaciones reales inesperadas—: cómo luchar, cómo hacer gestos groseros, cómo parodiarse a sí mismo, etc. En ese momento los ejercicios cobraron vida.

Tratamos de agregarles a estos ejercicios una ligazón entre la estructura de un elemento y las asociaciones que lo transforman, según cada actor. ¿Cómo conservar los elementos objetivos, y trascenderlos hasta lograr un trabajo puramente subjetivo? Ése es el meollo del entrenamiento.

Hay distintos tipos de ejercicios. El programa está siempre abierto. Cuando estamos trabajando en una producción, no utilizamos los ejercicios en una obra. Si lo hiciéramos, resultarían estereotipos. Pero para algunas obras, para algunas escenas, tenemos que hacer probablemente ejercicios especiales. A veces dejamos algunos para el programa básico.

Ha habido períodos hasta de ocho meses en los que no hemos hecho ejercicios del todo. Nos dimos cuenta de que

los estábamos haciendo por hacerlos y los abandonamos. Los actores empezaron a llegar a la perfección, hacían cosas imposibles. Era como el tigre que se comía su propia cola. En ese momento detuvimos los ejercicios por ocho meses. Cuando los reanudamos eran algo totalmente diferente. El cuerpo desarrolló nuevas resistencias, la gente era la misma, pero los ejercicios habían cambiado. Y los retomamos con más singularidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS*

JERZY GROTOWSKI

I

El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por una serie de tensiones, un sentimiento de destrucción, el deseo de ocultar los motivos personales y la adopción de una diversidad de papeles y de máscaras para la vida (para la familia, para el trabajo, ante los amigos o por la vida comunitaria, etc.). Un deseo de ser "científicos", es decir, actuación discursiva y cerebral, para seguir los dictados de la civilización. Al mismo tiempo queremos pagar tributo a nuestros instintos biológicos, o en otras palabras, a lo que podemos denominar placeres fisiológicos. No queremos restricciones en esta esfera. Por tanto entramos en un doble juego de intelecto o instinto, de pensamiento y emoción; tratamos de dividirnos artificialmente en alma y cuerpo. Si tratamos de liberarnos de esta carga empezamos a gritar, a patalear y nos convulsionamos al ritmo de la música. Al buscar la liberación caemos en el caos biológico. Sufrimos sobre todo de una ausencia de totalidad, nos desperdiciamos, nos malgastamos.

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si

* Grotowski escribió este texto para el uso interno del Laboratorio Teatral, y en especial para los actores que pasan por un período de prueba antes de ser admitidos en la compañía, a fin de que se familiaricen con los principios básicos que inspiran el trabajo.

se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. Esta oportunidad puede tratarse de manera disciplinada, con conciencia plena de las responsabilidades que implica. En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual. Es cierto que el actor lleva a cabo ese acto, pero puede hacerlo sólo mediante un encuentro con el espectador —en la intimidad, visiblemente, sin esconderse tras de un camarógrafo, de un escenógrafo o de una cosmetóloga—, en confrontación directa con él y hasta "a pesar de él". La actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto del amor más genuino, más arraigado entre dos seres humanos; ésta es sólo una comparación, porque no podemos explicar esa "salida de sí mismo" sino a través de la analogía. Este acto, paradójico y limítrofe, es un acto total. En nuestro concepto resume los más profundos deseos del actor.

II

¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos. El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una fun-

ción social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerme revelación para entregarnos y descubrirnos. Así, mediante el choque, mediante el estremecimiento que nos produce abandonar las máscaras y deformaciones, somos capaces, sin esconder nada, de encomendarnos a algo que no podemos definir, pero en donde habitan Eros y Carites.

III

El arte no puede encadenarse a las leyes de la moralidad común ni a ningún catequismo. El actor, en parte por lo menos, es creador, modelo y creación en una sola pieza. No debe ser impúdico porque eso lo lleva al exhibicionismo. Debe ser valeroso, pero no solamente para exhibirse; debe desplegar una especie de valor pasivo, el valor de los inermes, el valor que se necesita para revelarse. Nada de lo que toca las esferas internas, ni la profunda desnudez del ser debe considerarse como malo, en la medida en que el proceso de preparación o el trabajo concluido produzcan un acto de creación. Si estos actos no se producen fácilmente y si no son sólo arranques, sino signos de maestría, son creativos: nos revelan y nos purifican *al tiempo que nos*

trascendemos a nosotros mismos. Es decir, nos perfeccionamos.

Por estas razones cada aspecto del trabajo del actor que toque asuntos íntimos debe estar protegido contra los comentarios incidentales, las indiscreciones, la negligencia, los chismes ociosos y las bromas. El reino personal, tanto físico como espiritual, no debe empantanarse en la trivialidad, la sordidez de la vida y la falta de tacto hacia sí mismo y los demás; por lo menos en el lugar de trabajo o en cualquier lugar conectado con él. Este postulado parece una orden moral abstracta. No lo es. Implica la esencia misma del arte del actor. Este llamado se advierte en la carnalidad. El actor no debe *ilustrar* sino *efectuar* un "acto del alma" utilizando su propio organismo. Así se enfrenta a una alternativa extrema: puede vender, deshonrar su ser "encarnado" real, convirtiéndose en un objeto de prostitución artística, o se puede ofrecer, santificando su ser "encarnado" real.

IV

Sólo puede guiar e inspirar al actor un hombre totalmente dedicado a su actividad creativa. El productor debe permitirse, al tiempo que guía e inspira al actor, que éste lo guíe y lo inspire a la vez. Es una cuestión de libertad, de camaradería que no implica la falta de disciplina, sino un respeto a la autonomía de los demás. El respeto a la autonomía del actor no significa desenfreno, falta de mando, discusiones interminables y el remplazo de la acción por corrientes interminables de palabras. Al contrario, el respeto a la autonomía significa mayores exigencias, un esfuerzo mayor de creatividad y una revelación más personal. Si se entiende esto, el afán por lograr la libertad del actor sólo puede emerger de la plenitud del guía y no de su falta de plenitud. Tal carencia implica imposición, dictadura, amaestramiento superficial.

V

El acto de creación no tiene nada que ver con la comodidad exterior o con la cortesía humana convencional, es decir, condiciones de trabajo en las que todos sean felices. Exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras. En este tipo de actividad discutimos con proposiciones, acciones y organismos vivos, no con explicaciones. Cuando nos encontramos por fin en el rastro de algo difícil y casi intangible, no tenemos el derecho de destruirlo por la frivolidad y el descuido. Por eso, aun durante los descansos intermedios en el proceso creativo, estamos obligados a observar ciertas reservas naturales en nuestra conducta y hasta en nuestros asuntos privados. Esto se aplica a nuestro propio trabajo así como al de nuestros compañeros. No debemos interrumpir ni desorganizar el trabajo porque queremos dedicarnos a nuestros propios asuntos; no debemos espiar, comentar o hacer chistes acerca de ellos en privado. En cualquier caso, las ideas privadas de diversión no deben tener lugar en el oficio de actor. En nuestro enfoque de las tareas creativas, aun si el tema es un juego, debemos estar en disposición, y hasta podríamos decir en estado de "solemnidad". Nuestra terminología de trabajo debe asociarse sólo con aquello que la sirve.

Un trabajo creativo de esta calidad puede realizarse únicamente en un grupo y, por tanto, dentro de ciertos límites debemos restringir nuestro egoísmo creativo. Un actor no tiene el derecho de modelar a su compañero para darle mayores posibilidades a su propia actuación. Tampoco tiene el derecho de corregir a su camarada, a menos que se lo autorice el que dirige el trabajo. Los elementos íntimos o definitivos de su trabajo son intocables y no debe hacerse ningún comentario sobre ellos aun en su ausencia. Los conflictos privados, las peleas, los sentimientos, las animadversiones no pueden evitarse en ningún grupo humano; es

nuestro deber, si queremos crear, ponerles un límite para evitar que deformen o destruyan el proceso de trabajo. Nuestra obligación es ser sinceros hasta delante del enemigo.

VI

Ya se ha mencionado varias veces, pero nunca acabamos de subrayarlo bastante, ni de explicarlo hasta el cansancio, que no debemos explotar en privado nada que tenga conexión con el arte creativo: el lugar de trabajo, los trajes, la utilería, algún elemento de la partitura de actuación, un tema melódico o líneas del texto. Esta regla es aplicable hasta el más mínimo detalle y no puede tener excepciones. No la hicimos simplemente para rendir tributo a una devoción artística especial. No estamos interesados en la grandeza ni en las nobles palabras, pero nuestra conciencia y nuestra experiencia nos advierten que la no adhesión estricta a estas leyes ocasiona que la partitura del actor se despoje de sus motivos psíquicos y de su "brillantez".

VII

La armonía y el orden en el trabajo de cada actor son condiciones esenciales sin las que un acto creativo no puede efectuarse. Aquí exigimos la consistencia. La exigimos de los actores que viven el teatro conscientemente para probarse en algo extremo, para entablar una especie de desafío que exige una respuesta total de cada uno de nosotros. Vienen a probarse en algo muy definitivo que va más allá del significado del "teatro" y que es más bien un acto de vida y un camino de existencia. Esta descripción puede parecer vaga. Si tratamos de explicarla teóricamente podremos decir que el teatro y la actuación son para nosotros una especie de vehículo que nos permite emerger fuera de nosotros mismos, una manera de realizarnos. Podemos seguir

con esto durante largo tiempo; sin embargo, cualquiera que permanece entre nosotros después del período de prueba sabe perfectamente que hablamos de algo que puede comprenderse menos con palabras grandiosas que con los detalles, exigencias y los rigores del trabajo en todos sus niveles. El individuo que tuerce estos elementos básicos, que no respeta su partitura de actuación ni la de los demás, destruyendo su estructura mediante imposturas o reproducciones automáticas, es el que hace tambalear este indefinible motivo supremo de nuestra actividad en común. Y todo tipo de minucias del contexto por las que se pueden deducir cosas fundamentales, como por ejemplo el deber de anotar los elementos que van descubriéndose en el curso del trabajo. No podemos fiarnos de nuestra memoria a menos que sintamos que la espontaneidad de nuestro trabajo se ve amenazada, y aun entonces debemos llevar un registro parcial. Ésta es una regla básica, como la puntualidad estricta, la memorización cuidadosa del texto, etc. Cualquier forma de impostura en el trabajo es totalmente inaceptable. Suele suceder que un actor pase rápidamente una escena, la esboce apenas para verificar su organización y los elementos de la acción de sus compañeros. Pero hasta en ese caso debe seguir cuidadosamente las acciones, midiéndose frente a ellas para aprehender sus motivos. Ésta es la diferencia entre un bosquejo y una impostura.

Un actor debe estar siempre listo para unirse al acto creativo en el momento exacto determinado por el grupo. En este sentido su salud, su condición física y todos sus problemas privados dejan de concernirle a él solamente. Un acto creativo de gran calidad puede surgir únicamente si se nutre de organismos vivos. Tenemos por tanto que vigilar diariamente nuestros cuerpos a fin de estar siempre listos para llevar a efecto la tarea. No debemos dormir poco para divertirnos y llegar al trabajo cansados o después de una borrachera. No debemos ser incapaces de concentrarnos. Nuestra regla no exige la presencia obligada de

alguien en el lugar de trabajo, sino su disposición física para crear.

VIII

La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos. El creador no debe permitir que su material se le convierta en un obstáculo en este sentido. Y como el material de que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existieran en el momento de la creación, con lo que se quiere decir que no ofrezca resistencia. La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor y exigen una clave metódica.

Antes de que un hombre decida algo debe elaborar un punto de orientación y actuar luego de acuerdo con él de manera coherente. Este punto de orientación debe quedarle totalmente claro, como un resultado de sus convicciones naturales, fundamentadas en sus observaciones y experiencias vitales. Los apoyos básicos de este método son en nuestra compañía el punto de orientación. Nuestro instituto está equipado para examinar sus consecuencias. Por tanto, nadie que venga aquí y permanezca con nosotros puede pretender que no conoce el programa metódico de la compañía. Si alguien viene y trabaja con nosotros y luego pretende mantener su distancia (por lo que se refiere a la conciencia creativa) muestra una equivocación respecto a su propia individualidad. El sentido etimológico de "individualidad" es "indivisibilidad", que significa existencia completa en algo: la individualidad es lo opuesto absoluto de la insinceridad. Sostenemos que aquellos que vengan y permanezcan aquí descubrirán en nuestro método algo profundamente relacionado con ellos, preparado a través de sus vidas y experiencias. Si aceptan esto, consciente-

mente, creemos que cada uno de los participantes se verá obligado a entrenarse creativamente y a tratar de conformar sus propias expresiones inseparables de sí mismo, su propia reorientación abierta a los riesgos y a la búsqueda. Lo que aquí se llama el "método" es el opuesto absoluto de cualquier tipo de receta.

IX

El punto principal estriba en que el actor no trate de adquirir ningún tipo de receta o que construya un "recipiente de triquiñuelas". Éste no es un lugar donde se coleccionan todo tipo de medios de expresión. La fuerza de gravedad de nuestro trabajo impulsa al actor a lograr una maduración interior que se expresa por un deseo de romper barreras, por una búsqueda de la "cima", por una totalidad.

El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere *darle* nada; al contrario, que se piensa *quitarle* mucho, arrebatarle aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus "buenos modales".

X

Antes de que un actor sea capaz de realizar un acto total debe cumplir un número de requisitos, algunos muy sutiles, muy intangibles y casi imposibles de definir por medio de la palabra. Son inteligibles únicamente a través de la aplicación práctica. Es fácil, sin embargo, definir las condiciones bajo las que un acto total no puede alcanzarse y determinar qué condiciones del actor lo han hecho imposible.

Este acto no puede darse si el actor tiene mayor interés

en su encanto, en su éxito personal, en el aplauso y en el salario, que en la creación entendida en su más alta forma. No puede existir si el actor lo condiciona al tamaño de su papel, a su lugar en la representación, al día o al tipo de público. No puede existir tampoco un acto total si el actor, aunque se encuentre fuera del teatro, malgasta sus impulsos creativos y, como hemos dicho antes, los enturbia, los bloquea, y si específicamente se compromete incidentalmente en actos de naturaleza dudosa o si utiliza con premeditación el acto creativo como un medio para impulsar su propia carrera.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

APÉNDICE

ENTREVISTA A JERZY GROTOWSKI*

MARGO GLANTZ

Me parece que con su método usted ha logrado llevar a cabo una de las revoluciones teatrales más importantes del siglo XX, *justamente porque ha encontrado los signos —la Escritura, la Palabra— que necesitaba el teatro polaco y, hasta dentro de ciertos límites, el teatro en general. Uno de esos signos ¿no será una nueva visión del héroe trágico que se concibió durante el Romanticismo, pero que el teatro romántico fue incapaz de teatralizar en su sentido más pleno? Afirmo esto porque se nota en su repertorio una predilección especial por personajes como Kordian, Caín, Fausto, Hamlet, el Príncipe constante, personajes que fueron creados o recreados por el Romanticismo, y esos personajes, por otra parte, se acomodan a la perfección con el genio loco de Artaud, con quien se le compara a usted sin cesar. ¿Esta nueva visión de lo trágico no tendría una semejanza con el héroe raciniano que Lucien Goldmann describe así: "un personaje trágico, real porque es consciente a la vez de sus exigencias y de sus límites, personaje dentro del cual cada acto, por pequeño que sea, cuenta, fuera de toda motivación o explicación psicológica, con la misma fuerza y con la misma intensidad", no sería esta definición la que conviene a su versión del Príncipe constante?*

* Aparecida en el suplemento cultural de *Siempre!* "La Cultura en México", núm. 349, 23 de octubre de 1968.

Es cierto que la mayor parte de las obras que utilizamos en nuestro repertorio son obras románticas, pero hay una gran diferencia entre el romanticismo francés y el polaco. Creo que las obras esenciales para mí, como el *Kordian* de Slowacki o las obras de Mickievicz, se pueden comparar con las de Marlowe y no es por azar por lo que hemos montado el *Fausto* de Marlowe, ni lo es tampoco que durante el período romántico Slowacki haya reescrito *El príncipe constante* de Calderón, ni lo es, en fin, que nosotros lo hayamos utilizado como punto de partida de nuestro trabajo dramático. Desde el momento en que usted plantea el problema de la búsqueda de un personaje trágico mediante la cita de Goldmann, se me ocurre que no se trata en fin de cuentas de interpretar cierto tipo de personaje, es decir, existe el personaje a quien el destino ha planteado algo inalcanzable, o alcanzable sólo si se sobrepasan ciertos límites normales, o para decirlo mejor, ciertos límites humanos. En realidad el problema se plantea de otro modo, lo esencial es encontrar la situación en la que el personaje debe, para realizar su destino, entregarse en totalidad, más allá de todos los límites posibles. Esto por lo que respecta a encontrar una situación; después, lo que decide si la obra será o no una tragedia es cuestión del actor. No se trata de que el actor no interprete a su personaje, sino de realizar dentro del espectáculo un acto análogo dentro del ámbito de su oficio.

¿Es en este sentido en el que usted afirma que el teatro está ligado a la vida solamente por analogía? ¿No quiere explicármelo con más amplitud?

Más explícitamente, el actor debe tratar al personaje como una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad. Debe llevar a cabo un acto total dentro del marco de su oficio, es decir, un acto que comprometa todo su ser, más allá de aquellos límites que

normalmente haya conocido. Como usted ve, no se trata de recrear un personaje, sino de hacer una cosa análoga. En ese momento el espectador se enfrenta a un fenómeno en el que no puede definir en principio si el acto que se realiza frente a él es o no teatro, aunque al mismo tiempo lo sea porque allí están los espectadores que observan, y los actores, personas que son, en muchos sentidos, gente disciplinada, estructurada. Por lo que se lleva a cabo un acto organizado, no algo caótico o casual; pero ese acto es solemne y creativo y sobrepasa por tanto los límites cotidianos. Aunque permanezca dentro de los límites vitales del actor, toca sus puntos más altos, las experiencias limítrofes de su vida y en este sentido traspone los límites cotidianos de su vida normal. Como resultado el actor no interpreta a su personaje sino que va a llevar a cabo un acto con todo su ser, un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia.

¿Es en este sentido en el que sus actores alcanzan el nivel de "santidad" que exige de ellos?

Es al través de este acto como el actor realiza dentro del ámbito de su oficio, como logra interpretar en cierta medida a su personaje, pero como una analogía. A fin de cuentas, *El príncipe constante,* como personaje, ha ofrendado su vida, es asesinado. Ryszard Cieslak da su vida cuando representa al Príncipe en el sentido de que ofrenda su cuerpo, sus motivaciones, su lucidez. No muere, pero se entrega: es una especie de analogía. Así, el espectador está delante de algo que es artificial porque es creado, pero también frente a algo que no es en absoluto artificial porque es auténtico; no se trata de interpretar un acto de un personaje, sino de realizar un acto que es análogo.

Pero me interesa su pregunta sobre el Romanticismo, volvamos a ella.

Se trata por una parte de un problema de raíces de nuestra propia imaginación. Fue en el Romanticismo donde se concentraron mejor todas las calidades de los diferentes aspectos de la cultura nacional, pero de otro lado se trata, creo, de una confrontación con el mundo actual que es en cierta medida análogo al que confrontó el mundo romántico. Existe el hecho también de una revolución industrial (la segunda, ya que durante el Romanticismo se efectuó la primera); hay cierta irrupción de las ciencias, de concepciones intelectuales, científicas, cerebrales, y, por otra parte, las tentaciones que a menudo queremos aniquilar dentro de nosotros mismos contra las investigaciones que buscan la parte más escondida de nuestra naturaleza, dentro de lo irracional. Es imposible aniquilar todas estas fuerzas, es necesario confrontarlas, y confrontación significa también reconocimiento, disciplina, estructura y es a través de la estructuración como podemos reconocer; lo irracional deja de serlo porque se racionaliza, no en el sentido freudiano de la palabra, sino en el de la lucidez. Se replantea el problema de la necesidad de confrontación con todas las potencialidades de nuestra naturaleza, para poder penetrar en ese territorio que se halla más atrás del pensamiento, mejor dicho, más atrás del ser. Instinto contra lucidez, cuerpo frente a alma.

También escojo el Romanticismo por motivos personales. El repertorio romántico ha estado siempre vivo para mí, porque estaba bien arraigado en la tradición de mi propia familia, pero esto no quiere decir que sea un caso individual, es el caso de muchísimos polacos. Además, no es en el tipo de repertorio donde se encuentra lo esencial, sino que cada quien debe buscar aquello que lo domine, aquello que lo posea; cada director, cada actor dentro de las posibilidades de la colaboración, debe buscar los temas, los repertorios, los trampolines que pueden estimularlo verdaderamente. Podemos afirmar que no se escoge el repertorio sino que estamos condenados a él. Hay que comprenderlo

y eliminar aquello a lo que no estemos condenados, y cuando el tema o la obra nos posea debemos empezar a andar. Para otro país, para otro director, para otros actores debe buscarse otro tipo de repertorio; pero lo esencial es poder al mismo tiempo confrontar, a través del repertorio, lo que es individual y lo que es colectivo. Lo que es individual, es decir, personal, nuestra propia conciencia, toda nuestra experiencia. Es así como no estamos obligados a ilustrar o servir un texto, sino que estamos obligados a ofrecerle nuestra propia respuesta, es decir, utilizar todas nuestras experiencias, crear a nombre propio y confrontarnos con el texto, pero confrontarse con el texto significa algo especial si se trata de un texto clásico, porque hay que enfrentarse a la vez a las experiencias de otras generaciones —con todo lo que tiene de fundamental y de esencial esa experiencia—, lo que viene a ser en última instancia la confrontación con nuestras raíces propias. Se trata de estar arraigado al tiempo que se es personal. Esta confrontación plantea a menudo una contienda: una fascinación y un desarraigo y la necesidad de trascenderlos. Las piezas clásicas deben representarse con conciencia de la tradición porque, si las tradiciones están dentro de uno, actúan.

Por ello hay que utilizar siempre el texto que está vivo para nosotros, puesto que nos plantea un desafío; si se toma un texto de este tipo podremos estar seguros de que explica las experiencias de los otros, de nuestros contemporáneos y de las generaciones pasadas, pero estamos obligados a la vez a ofrecer una respuesta personal, es decir, crear la obra que, asociada a la obra literaria (si existe ésta, porque también puede escribirse durante el trabajo de creación teatral), permita, gracias a diversos encuentros, el surgimiento de lo infantil que llevamos dentro. La obra teatral no significa ilustrar ni estar de acuerdo con el texto, ni tampoco en desacuerdo, sino utilizar las cosas

que nos obligan y nos hacen estremecer para poder dar una respuesta.

¿Proviene usted de un medio intelectual?
¿Cómo era su familia?

Desde el punto de vista de los orígenes desde hace tres generaciones el medio de mi familia ha sido intelectual y de universitarios.

Pero, ¿se refiere a la tradición romántica?

Es importante saber de dónde proviene el arraigo y cómo surgen las tradiciones y las temáticas.

No creo que se trate específicamente de un problema de medio social. No sólo mi familia era así, lo anterior sucedía con diferentes medios sociales en Polonia. Durante el tiempo de la represión, especialmente en el siglo pasado o durante la guerra con los nazis, la literatura romántica funcionó en Polonia como sedimento de vida nacional: en las casas de las aldeas y en las de las ciudades, dentro de las familias cultivadas y dentro de las que no lo eran. Podríamos asegurar que una especie de religión nacional vivía en estos textos, funcionaba a través de ellos, como una actitud para conservar los valores. Cuando yo era muy joven me sabía de memoria *El príncipe constante* en la versión de Slowacki, porque formaba parte de esa tradición; entonces tendría yo unos diez u once años y era mi pieza preferida. Y no era excepcional, es decir, no era un hecho condicionado por el medio intelectual. Creo que en su país existen ciertas tradiciones, hasta precolombinas, que actúan en el mismo sentido. Es definitivo; las grandes mezclas de culturas y tradiciones han sido muy fecundas. No es por casualidad por lo que en las partes del mundo donde se han confrontado tradiciones muy diferentes la cultura sea más fecunda. Las contradicciones que actúan en

el ámbito de la cultura forman especies de pantallas sobre las que podemos proyectar nuestras contradicciones humanas, y a fin de cuentas es sólo mediante la exteriorización de nuestras contradicciones como se puede lograr la plenitud. No es posible separarse de las contradicciones como a menudo queremos, es decir, detener o aniquilar una parte de nuestra naturaleza; sólo a través de una conjunción se puede llegar a la plenitud. Mi país ha estado colocado (como el suyo) durante siglos en el camino de encuentro de oriente y occidente; Polonia es al mismo tiempo Europa oriental totalmente y también totalmente Europa occidental. Esta contradicción ha sido visible desde la Edad Media.

En esta época en que se busca el camino definitivo del ser por el camino de las drogas, o por el misticismo, usted encuentra una vía especial que se abre para el teatro, la de la conjunción del consciente y lo inconsciente, la de la conjunción entre lo cruel y lo tierno, y sobre todo la de la disciplina aliada a la espontaneidad. He visto que en su libro menciona constantemente al psicoanálisis. ¿En qué medida influye éste sobre su obra?

No creo que el psicoanálisis sea para nosotros un punto de partida, porque por un lado existen muchas escuelas de psicoanálisis cuyas conclusiones son diferentes y, por otro, debo decirle que personalmente para mi trabajo ha sido muy interesante analizar los resultados y los efectos ya descubiertos dentro del ámbito del oficio, desde el punto de vista del psicoanálisis, para poder encontrar la objetividad de nuestros descubrimientos, pero el psicoanálisis no me ha llevado jamás a descubrir las cosas que me importan en este ámbito. No quiero decir que sea estéril, pero a fin de cuentas todas las escuelas psicoanalíticas buscan una especie de equilibrio ideal dentro del que ya no exis-

tan los complejos. La visión del psicoanálisis es la visión del mundo armonioso y liberado de contradicción, no la visión dramática de la vida. Es una visión cercana a esas novelas pastoriles, ese estilo o convención de vida por donde deambulaban los pastores felices. Sí, se trata siempre de buscar la causa de los problemas, de las inquietudes, de las tentaciones, del desacuerdo consigo mismo, de la aniquilación de la tensión interior. En las escuelas de psicoanálisis se busca una nueva orientación de la vida que permita trascender la neurosis. Pero ¿qué ventaja hay en hacer de Dostoievski un personaje armonioso en el sentido pastoril del término, o qué ventaja de hacerlo con Van Gogh? El problema debe plantearse de la manera siguiente: no se trata de encontrar cierta serenidad primordial, como la serenidad que tiene un embrión en el vientre de su madre, sino de encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan exteriorizarse y a través de ello trascenderse, para que podamos utilizarlas como un motor de creación. Pueden permanecer en nosotros los polos extremos que luchan dentro, pero también podemos alcanzar una especie de cima en el momento mismo en que empieza a actuar esa contradicción, es decir, en el momento en que hacemos una especie de sacrificio. Así se llega a una nueva visión, de menor serenidad pero de mayor altura. Si se sigue una ruta creadora de ese tipo es posible caer también en una histeria, en una analogía artística de las drogas. Esa actitud histérica de la creación es estéril y enfermiza. Sólo podemos llegar a un acto de creación si sabemos qué significa el orden, la disciplina de la obra, la lucidez. Es posible aceptar la locura, pero si ésta es lúcida, no desencadenada, porque si no está controlada se vuelve enfermiza. Con lucidez es posible, hasta dentro de la locura, confrontarnos con nuestras contradicciones para dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y la disciplina. Si no hay control, si no hay lucidez, se caerá en una histeria que lo falseará todo. Sin

embargo, ha sido muy interesante para mi vida artística confrontar ciertos descubrimientos que, a través de la práctica, me permitían llegar no a una teoría, sino a una pragmática del oficio, con ciertas tesis de diferentes escuelas psicoanalíticas. Es fecundo encontrar que las cosas realizadas por nuestro trabajo son objetivas; esto es siempre necesario, no es posible penetrar en un ámbito con demasiada subjetividad, hay que tener la oportunidad de validar lo que es objetivo. La confrontación con la escuela de Jung me ha dado conciencia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro oficio son objetivas; pero a pesar de su gran sabiduría, sus tesis nunca nos han dado la oportunidad de descubrir nuevos elementos de trabajo.

Sí, pero yo encuentro que en su teoría sobre los actores y hasta en la práctica con ellos se logra en cierto modo lo que hace un analista con su paciente. Se trata de hacer desaparecer los obstáculos que impiden la expresión, no se trata de llegar a la armonía total, sino de permitir que se libere aquello que impide la creación, se busca la armonía necesaria para poder crear en el ámbito en el que uno se encuentra. Liberar los problemas para enfrentarlos y poder actuar, ¿no es eso lo que usted logra con sus actores?

Sí, en cierta medida es muy justo lo que usted dice, pero insisto que sólo en cierta medida, porque si un director quiere cumplir el papel de analista frente al actor crea una situación enfermiza entre los dos. El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de los otros, es decir, permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos en la sublimación de sus propias dificultades, si sólo quiere

mostrarles el desafío que se requiere para llevar a cabo un acto de creación, en ese momento el director será fecundo. Si quiere serlo verdaderamente, nunca podrá serlo; si el director empieza a juzgar, a tratar, a observar como una especie de pacientes, o de caso, a los actores, creará una relación desigual y desde ese momento pretenderá crear, por lo que paradójicamente se volverá infecundo.

Es una especie de péndulo que va del director al actor. Es el desafío del director y su conciencia profesional —si la tiene—, su lucidez en el campo de su trabajo lo que sirve como trampolín al actor, pero lo que éste hace, su respuesta, no deberá explicarse nunca con palabras (sólo los malos actores se expresan con palabras, mediante explicaciones teóricas). No, es a través del hecho mismo, de un esbozo de actuación, como el actor dará su respuesta al estímulo que el director le ha planteado. El actor se ha vuelto, por ello mismo, el analista; el director escucha y observa, es ahora el paciente. Después recoge el desafío y puede plantearle una nueva proposición al actor, y se transforma en analista. Sólo si existe ese intercambio puede establecerse una relación creadora. Un analista maestro, un artista del oficio, busca el estímulo que le puede dar la oportunidad no solamente de ayudar, sino de descubrir algo, es decir, de crear; ése ha sido el caso de los grandes analistas, pero no está incluido en los principios de su oficio, aunque se hayan formulado; es más bien una relación natural de la naturaleza creativa. La situación entre el director y el actor es la de la creación común; la subjetividad común es el principio de la igualdad de este intercambio que se establece, en la que el actor es al mismo tiempo el analista y el paciente y el director es a la vez y, también, el paciente y el analista. No quiero decir que se pueda crear como en una especie de votación parlamentaria, no me gusta siquiera la noción de teatro de grupo, prefiero mil veces formular la de teatro de equipo, donde cada quien conoce bien sus deberes; los deberes no son los

mismos y cada quien cumple con el que le corresponde. El equipo está formado por gente que sabe cuál es su campo y cada cual trabajará donde sea competente dentro del campo del orden común. El trabajo de grupo es más bien una especie de improvisación común, es siempre un compromiso y sólo es posible la igualdad si existe la igualdad de incompetencias. A través de ellas se puede encontrar el camino y si hay análisis, éste será recíproco. El único objetivo no será curarnos, sino sacar al tigre que hay en nuestro motor, como reza uno de esos anuncios comerciales de moda. Sacar el tigre significa encontrar lo que existe de contradictorio dentro de nosotros.

O significa lo que el tigre de Borges que tanto le entusiasma...

Sí, el tigre de Borges y también el de una historia oriental, ese tigre que simboliza las fuerzas dramáticas y contradictorias de la naturaleza. Para concluir: hay que sacar al tigre que hay en nuestro motor y no curarlo, sino encontrar una plenitud que hay que sublimar siempre. Es un proceso sin final: no es como una visita al dentista cada vez que sale una nueva caries y tenemos que volverla a curar, se trata de un dominio vital muy diferente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO