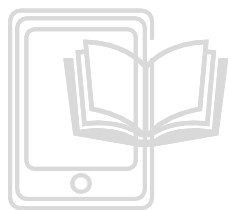


PETER BROOK

HILOS DE TIEMPO



SIRUELA/BOLSILLO



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 del mismo.

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		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

792.092
B871





HILOS DE TIEMPO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

HILOS DE TIEMPO



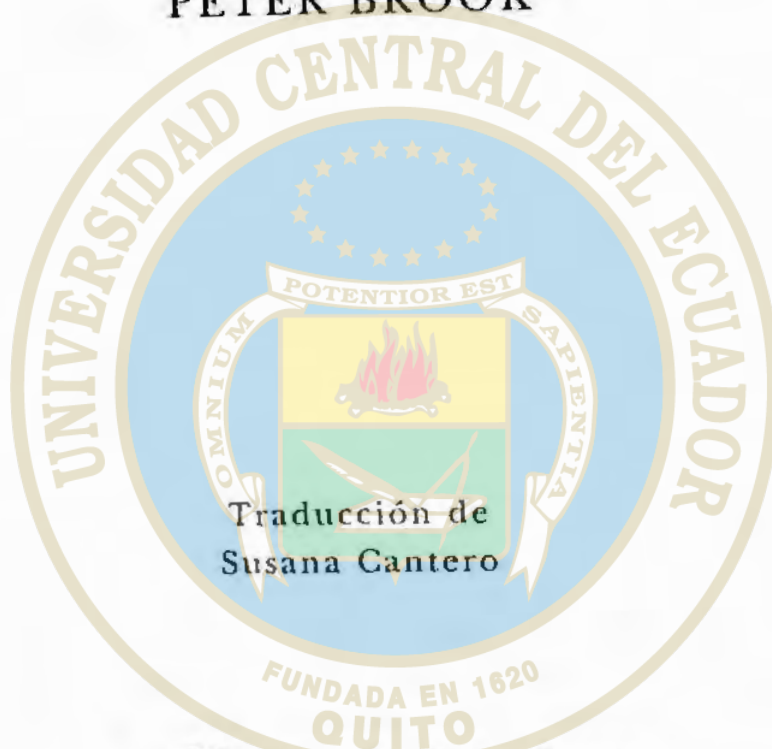
UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



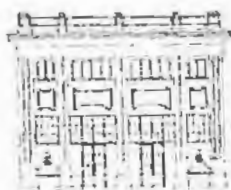
5098174

CT. p 92

PETER BROOK



Facultad de Artes
BIBLIOTECA



Ediciones Siruela



Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Título original: *Threads of Time*

En cubierta: Peter Brook (1986), foto de © Gilles Abegg

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Peter Brook, 1998

© De la traducción, Susana Cantero

© Ediciones Siruela, S. A., 2000, 2003

Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»

28028 Madrid. Tels.: 91 355 57 20 / 91 355 22 02

Fax: 91 355 22 01

siruela@siruela.com www.siruela.com

Printed and made in Spain

HILOS DE TIEMPO





Para Natasha





Sin Cornelia Bessie, este libro
nunca se hubiera escrito.

Y sin Cornelia
nunca se hubiera reescrito,
una y otra vez, a la luz
de su benévola, penetrante
y siempre inestimable crítica.

Aun así, el libro
nunca se hubiera terminado.
Necesitó el constante y entregado
trabajo detectivesco de Nina Soufy,
que descifró página tras página
de flechas y garabatos y
los fue convirtiendo sorprendentemente
en frases claras y legibles.
Siempre estaré agradecido
por su inestimable ayuda.







Podría haber llamado a este libro *Recuerdos falsos*. No porque tenga la intención consciente de contar una mentira, sino porque el acto de escribir demuestra que no existe en el cerebro un espacio de ultracongelación en el que se almacenan intactos los recuerdos. Al contrario, el cerebro parece disponer de un almacén de señales fragmentarias que no tienen ni color, ni sonido, ni sabor, y están esperando a que el poder de la imaginación les haga cobrar vida. En cierto sentido, esto es una bendición.

En este momento, en algún lugar de Escandinavia, un hombre con una prodigiosa capacidad de memoria está registrando también su vida. Me dicen que, como va consignando todos los detalles que le proporciona la memoria, le lleva un año escribir un año, y que como empezó tarde nunca podrá recuperar el retraso. Su apurada situación deja bien claro que la autobiografía tiene otro propósito. Es escudriñar en una desconcertante confusión de impresiones indiscriminadas, incompletas, que no son nunca totalmente esto ni nunca totalmente lo otro, en un intento de ver si gracias a la mirada retrospectiva logramos que emerja un esquema.

A medida que voy escribiendo, no siento obligación alguna de contar toda la verdad. Es imposible, por mucho que uno se empeñe, penetrar en las oscuras áreas de los motivos ocultos

de uno mismo. Ciertamente que detrás de esta historia hay tabúes, traumas y áreas de oscuridad que no pienso explorar, y cierto que a mí no me parece que puedan caber aquí, igual que no caben los archiconocidos esplendores y miserias de las primeras noches, las relaciones personales, las indiscreciones, las indulgencias, los excesos, los nombres de amigos íntimos, los miedos privados, las aventuras de familia o las deudas de gratitud —que ya ellos solos podrían llenar un catálogo entero—. No siento ningún respeto por esa escuela de la biografía que cree que con sumar todos los detalles sociales, históricos y psicológicos, aparece un retrato auténtico de una vida. Más bien me pongo del lado de Hamlet cuando pide una flauta y clama contra el intento de hacer sonar el misterio de un ser humano, como si uno pudiera conocer todos sus orificios y registros. Lo que estoy intentando entretejer lo mejor que puedo son los hilos que han ayudado a desarrollar mi propio entendimiento práctico, con la esperanza de que de algún modo puedan ser útiles a la experiencia de otro.

La enfermera intenta ser amable con el niño de cinco años que está desconcertado por encontrarse en una cama de hospital en plena noche. «¿Te gustan las naranjas?», le pregunta. «No», contesto yo obcecado. Irritada porque le ha fallado el truco de costumbre, pierde la paciencia. «Pues te las van a dar de todos modos», chasca los dedos, y a mí se me llevan al quirófano. «Toma, huele estas naranjas», dice, y me encajan una mascarilla en las fosas nasales. Inmediatamente viene un rugido y un olor amargo, una caída brutal y un vertiginoso zarandeo ascendente. Intento aguantar, pero pierdo; el ruido y el miedo se funden en puro espanto, y después la nada. Fue una primera desilusión, y me enseñó lo difícil que es abandonarse.

Van pasando años. Estoy vestido para la guerra. Es un disfraz; esa figura anónima no puedo ser yo. Pero hay guerra, y el estudiante de Oxford tiene que pagar por sus privilegios una vez por semana entrenándose para ser oficial, porque todo universitario tiene madera de oficial. La idea de la guerra me

viene aterrorizando desde la niñez pero, como parecía ocurrir a mucha distancia del tiempo normal, siempre creí que, si venía, me podría librar escondiéndome debajo de la cama hasta que se acabara. Ahora veo que no me puedo librar tan fácilmente y, como han fallado todas las disculpas y estratagemas, estoy en formación, con unas recias botas y una áspera guerrera.

Hoy es nuestra primera experiencia en la Carrera de Obstáculos. Al sonar el silbato salimos corriendo, con los sargentos dando voces para animar y los entusiastas embistiendo hacia delante, brincando en las maromas, saltando los obstáculos, escalando con avidez el andamiaje. Yo, holgazán profesional desde mis días de colegio, llego el último haciendo caso omiso de las burlas del sargento, arrastrándome con dificultad sobre los muros de entrenamiento y, en vez de saltar, dejándome escurrir hacia abajo hasta quedar colgado de una sola mano antes de dejarme caer cuidadosamente al suelo. Cuando llega el momento de cruzar el río montado en un tronco, los demás hace ya mucho que han alcanzado la otra orilla y se van esfumando en la distancia con gritos de júbilo. El sargento me está esperando. «¡Vamos, señor!», ruga. El tono es insultante, pero yo soy un oficial en ciernes, de modo que el «señor» es preceptivo.

Planto la botaza en el tronco y me agarro a una rama que cuelga por encima. Ya tengo los dos pies en el tronco. «¡Vamos, señor!» Avanzo. «¡Suelte la rama!» Obedezco. Dos pasos más, consigo recuperar el equilibrio y agarrarme a una hoja. La hoja me da valor, echo a andar, estoy en buen equilibrio, controlo. El tronco se extiende por delante de mí cruzando el agua, el sargento hace aspavientos alentadores. Otro paso. La mano que tengo agarrada a la hoja está a la altura del hombro; otro paso y la dejo detrás. Estoy en equilibrio, afianzado, pero tengo el brazo extendido del todo. No puedo dar otro paso a no ser que suelte la hoja, y no la puedo soltar. «¡Suelte la hoja!», brama el sargento. «¡Maldita sea, suelte esa hoja!» Me resisto. Él ruga. Invoco a toda mi fuerza de voluntad para obligar

a los dedos a soltarse, pero se niegan. Con el brazo lejísimos por detrás de mí, intento seguir avanzando. La hoja sigue dándome confianza, tengo el brazo extendido hasta su límite absoluto, él tira de mí en un sentido y mis pies van en el otro. Por un momento, me inclino como la Torre de Pisa, y al cabo me suelto por fin de la hoja, me caigo y me estampo contra el agua.

Esa imagen me viene una y otra vez: el tronco y la hoja se han hecho parte de mi mitología privada. En cierto modo contienen el conflicto esencial que llevo toda mi vida intentando resolver: cuándo aferrarse a una convicción y cuándo darla por superada y soltar.

De pequeño tenía un ídolo. No era una deidad protectora, era un proyector de cine. Durante mucho tiempo no me permitieron ni tocarlo, porque los únicos capaces de entender sus entresijos eran mi padre y mi hermano. Después llegó el tiempo en el que se me consideró de suficiente edad como para sujetar y ensartar los carretitos de película Pathé de nueve milímetros y medio, armar una diminuta pantalla de cartulina en el proscenio de mi teatro de juguete y mirar con siempre renovada fascinación las rayadas imágenes grises. A pesar del amor por las películas que creó en mí, el proyector en sí era una máquina adusta y sin encanto. Había, sin embargo, una tienda por la que pasaba a diario al volver del colegio, y en el escaparate tenían un proyector de juguete barato, hecho de hojalata roja y dorada. Yo lo codiciaba. Una y otra vez, mi padre y mi hermano me explicaron que aquel objeto de mis deseos no era nada comparado con el instrumento para mayores que teníamos en casa, pero me negué a dejarme convencer; el atractivo de aquella cutre rojez era más fuerte que cualquier persuasión que pudieran ofrecerme ellos. Y mi padre me preguntó: «¿Tú qué preferirías, un penique dorado y nuevecito o una moneda de seis sucia y gris?». Aquella pregunta me atormentaba, yo notaba que tenía truco, pero siempre me decidía por el penique reluciente.

Una tarde me llevaron a Bumpus, una librería de Oxford

Street, a ver una función para niños en un teatro de juguete del siglo XIX. Aquella fue mi primera experiencia teatral, y hasta el día de hoy sigue siendo no sólo la más vívida, sino también la más real. Todo estaba hecho de cartulina: en el prosce- nio de cartulina había unos nobles victorianos rígidamente inclinados hacia delante en sus palcos pintados; al pie de las candilejas, en el foso de la orquesta, un director, batuta en rís- tre, se había quedado en suspenso para la eternidad preparán- dose para atacar la primera nota. No se movía nada; luego de repente se levantó el dibujo rojo y amarillo de un telón con borlas y dio comienzo *El molinero y sus hombres*. Vi un lago he- cho con tiras paralelas de cartulina azul de líneas onduladas y bordes ondulados; en lontananza, la minúscula figura de car- tulina de un hombre montado en un bote, meciéndose ligera- mente, iba cruzando de un lado a otro por el agua pintada, y cuando volvía en la dirección opuesta parecía estar más cerca y ser más grande, porque cada vez que lo empujaba hacia los bastidores un largo cable, lo cambiaban de modo invisible por una versión más grande de sí mismo, hasta que en la última en- trada la misma figura tenía dos pulgadas completas de altura. Ahora estaba fuera del bote con una amenazadora pistola en la mano, y se iba deslizando magníficamente hasta el centro del escenario. Aquella soberbia entrada, digna de un primer actor, era absoluta realidad, como lo fue el momento en que unas manos ocultas se llevaron un molino con aspas que daban vuel- tas de verdad y un cielo de verano, azul con nubes blancas de algodón, y en su lugar pusieron una chillona imagen del mis- mo molino en una apocalíptica explosión, con fragmentos que saltaban de su corazón naranja. Aquello era un mundo mucho más convincente que el que yo conocía fuera.

La niñez, afortunadamente, es literal; el pensar en metáfo- ras aún no ha empezado a complicar el mundo. Aunque uno nunca se pregunte a sí mismo «¿Qué es lo real?», la niñez es un constante ir y venir de un lado a otro de las fronteras de la rea- lidad. Luego, al crecer, uno aprende a desconfiar de la imagi- nación, o bien llega a encontrar desagradable lo cotidiano y

busca refugio en lo irreal. Yo habría de descubrir que lo imaginario es a la vez positivo y negativo: se abre a un campo traicionero, en el que las verdades suelen ser difíciles de distinguir de las ilusiones y en donde ambas arrojan sombras. Tenía que aprender que eso a lo que llamamos vivir es un intento de leer las sombras, traicionado cada dos por tres por lo que con tanta facilidad creemos real.

Mientras estaba en la cama con esa fiebre que te hace las sábanas ásperas y el día interminable, oía ruidos del piso de abajo y los interpretaba como el chirrido del submarino *Earth*, el del tebeo que leía todas las semanas. Estaba convencido de que en cualquier momento se abriría camino horadando el suelo, y de que su desenfadado capitán me invitaría a unirme a él en una nueva y peligrosa aventura subterránea. Yo tenía preparado el diálogo, pero él nunca venía, de modo que me volvía a mi auténtico fetiche, dos preciosos carretes de película de cine profesional que me había encontrado en algún basurero. Los alzaba hacia la luz, enmarcados entre dos dedos, haciéndoles cobrar vida con minúsculas sacudidas de la muñeca. Uno estaba teñido de verde, y salían dos hombres en silueta encima de un tejado, mientras que en el otro, rojo tirando a rosa, salía una figura que abría despacio una puerta. Cada vez brotaba una historia nueva de aquellos fragmentos de acción, y yo descubrí felizmente que las posibilidades eran inagotables. El cine y el teatro parecían hechos para ayudarle a uno a ir «a otro sitio».

En la gran exposición sobre la radio, se había congregado una multitud alrededor de una caja en la que salía una imagen gris y granulada en una diminuta pantalla de cristal. Me abrí camino para ver aquel grandioso invento nuevo llamado televisión. En aquella película en miniatura salía un hombre desenfundando una pistola. En un instante fui absorbido por la pantalla; el gentío, el salón de exposiciones, todo desapareció, y nada volvió a tener importancia alguna. Yo era parte de la historia, lo único que me interesaba era saber qué más pasaba, y estaba experimentando por primera vez lo rápido que puede

apoderarse de nosotros una ilusión, con qué facilidad se disuelve nuestra sustancia y nos sumimos en lo irreal.

En otra ocasión, en un pequeño cine de montaña suizo, mi madre y yo nos deslizamos en las butacas en el momento en que aparecía en la pantalla el anuncio de la película de la siguiente semana. En ella también salía un hombre con una pistola, pero esta vez la tenía apretada contra la cabeza de una chica, que apenas se veía en la oscuridad encima de una almohada. «Wo ist der Schlüssel der Garage?», murmuraba. Todavía hoy, oigo esa frase y me produce el mismo escalofrío. «¿Dónde está la llave del garaje?» Un cuarto de siglo más tarde, Brecht me explicó lo importante que era para él evitar que el público se identificase con lo que ocurría en el escenario. Para ello había inventado toda una gama de recursos tales como letreros, consignas y luces muy brillantes para mantener al espectador a una distancia segura. Le escuché cortésmente, pero no quedé convencido. La identificación es harto más sutil y subversiva de lo que él parecía insinuar. Una pantalla de televisión es sugestiva y, aun cuando en nuestro fuero interno sabemos que es una caja y que estamos en nuestra propia habitación, si se mueve un dedo como es debido nos identificamos con él. Un revólver, un puño cerrado, y la ilusión es completa. ¿Dónde está la llave del garaje?

El cine fue mi ventana real hacia otro mundo. Pocas veces fui a una función de teatro, y si lo hice fue de mala gana, llevado a rastras por mi madre, que tenía una mente artística, mientras mi padre solía decir guiñando el ojo: «Tú y yo no somos intelectuales, a nosotros nos gusta el cine». Una vez dentro del teatro, solía fascinarme, pero lo que atrapaba mi imaginación no eran ni la historia ni la interpretación, sino las puertas y los bastidores. ¿Adónde conducían? ¿Qué había detrás? Un día, se levantó el telón y el decorado no era sin más las tres paredes de un salón. Era la cubierta de un barco, de un transatlántico de verdad, y era inconcebible que tan espléndido navío pudiese cortarse bruscamente en los bastidores. Yo tenía que enterarme de qué pasillos partían de aquellas grue-

sas puertas de hierro y de qué había allá afuera, detrás de las portillas. Si no era el mar, tenía que ser lo desconocido.

Todos los días, para ir al colegio, tomaba el metro de Londres; el *tube*, un tren tan cilíndrico como su nombre, avanzaba por su camino pasando túneles redondos y en todas las estaciones, en todos los andenes, había puertas en las que ponía PROHIBIDO EL PASO. Yo desarrollaba fantasías salvajes en torno a aquellas entradas, convencido de que ocultaban oscuros laberintos que conducían a un mundo situado por debajo de la ciudad, y ansiaba girar la manivela de aquellas puertas de hierro prohibidas, nada más que para asomarme. Nunca conseguí reunir valor para hacerlo, pero siempre tuve la convicción de que justo detrás de la pared había otro mundo, accesible, rico en misterio, lleno de magia, que podía conducir a otro y a otro más hasta alcanzar un último mundo que era totalmente invisible. En los días sin colegio por la tarde, me iba al campo en bici y me tumbaba en el suelo, intentando oír la respiración de la tierra. Quería introducirme dentro de la naturaleza, de modo que pulsaba las rocas como si fueran timbres de una puerta, con la esperanza de que algún poder primitivo, alguna criatura de la que nunca había oído hablar, contestara a mi llamada. Un día, mientras estaba tan a gusto tumbado entre la alta hierba, una repentina pregunta brotó de no se sabe dónde y se me agarró a la garganta. «¿Y si en este momento estás lo más cerca que estarás nunca de la verdad? ¿Y si el resto de tu vida es un alejamiento gradual de lo que ahora eres?»

Chicas atractivas, chicas rellenitas sudorosas y poco apetecibles, chicos con bombín y pantalones a rayas que leían las páginas financieras del periódico; mi mirada de dieciseisañero fascinado iba y venía por la hilera de caras en el vagón del metro. Cada vez que se detenía en una persona de más edad que miraba abstraída a la nada, una íntima voz me murmuraba al

oído una línea de T. S. Eliot que me había aprendido en el colegio: «En la interrupción que hay entre las estaciones, el vacío mental se ahonda», y me volvía la misma pregunta: «¿Por qué el crecer implica un declive? ¿Tienen que cargarse los hombros con el tiempo que pasa, tiene que decaer el entusiasmo? ¿Forma parte del plan de la naturaleza este lento resbalar hacia la tumba?».

Yo iba calle adelante mirando a los hombrecitos aquellos con un sentido del asombro que nunca he perdido, preguntándome a mí mismo: «¿Qué son esas criaturas? ¡Qué raras!». Veía las caras sin reconocimiento, tal como nos imaginamos a los marcianos: meras bolas de carne, llenas de ranuras y bultos, con curiosas protuberancias y agujeros; y observaba, como si estuviese dotado por un momento de los ojos del futuro, la fealdad y absurdidad de las cajas blindadas motorizadas que transportaban a aquella gente calle arriba y calle abajo.

Leía libros de ciencia, no tanto porque me gustasen los hechos y las medidas sino porque me cautivaban las ideas que despertaban. Por aquellos días, un escritor llamado James Dunne estaba causando mucho revuelo con libros que trataban sobre el Tiempo, y cuando los devoré se me antojó que por fin quedaban resueltas todas las preguntas vitales. Decían que la Eternidad es el teclado de un piano, y el Tiempo es la mano que pulsa las notas. La explicación parecía impecable, a la vez elegante y completa.

Un día que iba por la calle Charing Cross, cotilleando por los escaparates de las librerías, mis ojos quedaron atrapados por un volumen expuesto. En la cubierta, en letras grandes, venía impresa la palabra mágica *Magick*. Al principio me avergonzó mi interés, y varias veces entré en la tienda y fingí que estaba hurgando en otros estantes antes de hojearlo furtivamente. De pronto, una nota al pie de una página me llamó la atención: «El alumno que alcanza el grado de Magister Primus puede crear riqueza y mujeres guapas. También puede convocar hombres armados a voluntad». Aquello era irresistible y, aunque el libro era excesivamente caro para mí, me lo compré

e inmediatamente me propuse localizar al autor, cuyo nombre mismo, Aleister Crowley, ya era suficientemente notable como para producir un escalofrío de excitación y temor. Una carta al editor dio como fruto un número de teléfono, que condujo a una cita en unas señas de Piccadilly, en donde vivían caballeros muy cosmopolitas en caros apartamentos dotados de todo. El gran mago era hombre de cierta edad, con un aire de aristocracia rural, y cortés. En los años veinte se le había conocido como «El Hombre más Malvado del Mundo», pero yo creo que había venido a menos. Pareció conmovido por mi interés y quedamos unas cuantas veces, dándonos un paseo juntos por Piccadilly adelante, en donde, para mi gran azaramiento, quería plantarse al amanecer en mitad del tráfico para elevar su bastón de paseo de elaborada talla y salmodiar una invocación al sol. Una vez me llevó a comer al Hotel Piccadilly, y en el atestado y sobrecogido comedor, soltó a gritos un conjuro durante la sopa. Más tarde me permitió esconderle en mi dormitorio de Oxford para causar sensación haciéndole aparecer en lo mejor de un guateque de estudiantes, y en esa misma ocasión ofendió a un camarero del Hotel Randolph que le preguntó su número de habitación, vociferando: «¡Pues el número de la Gran Bestia, naturalmente: el 666!».

Cuando hice mi primer montaje en Londres, *El doctor Fausto*, consintió en ser asesor de magia y vino a un ensayo, no sin hacerme prometer antes que nadie sabría quién era él, porque no quería más que mirar sin ser visto desde el fondo de la sala. Pero cuando Fausto inició el conjuro, ya no pudo con aquello y se levantó rugiendo de un modo impresionante: «¡No! ¡No, no! Necesita una escudilla de sangre de toro. ¡Eso convocará a espíritus de verdad, se lo prometo!». Luego añadió con un amplio guiño: «Incluso en una matiné». Se había desmistificado a sí mismo, y nos reímos juntos.

Lo que dominó mis años mozos fue alternativamente un natural escepticismo y una complacencia en la burla, y, en otro nivel, un anhelo de creer. En el colegio, las Escrituras nos las daba un tal Mr. Habershon. Llevaba alzacuello y tenía la manía

de restregarse la cara con las dos manos de modo que parecía que se había arrancado una capa de piel, dejándose toda la cara ondulada y roja. De pequeño me había enterado de que yo era judío y ruso, pero aquellas palabras eran conceptos abstractos para mí; mis impresiones estaban profundamente condicionadas por Inglaterra: una casa era una casa inglesa, un árbol era un árbol inglés, un río era un río inglés. La capilla del colegio era un sitio en el que nos reíamos a escondidas por aburrimiento, pero a veces ardía con secreto fervor, de modo que, cuando a todos nos llegó el momento de ser candidatos a la confirmación, acudí a Mr. Habershon, confuso, avergonzado, deseando muchísimo que me aceptara en aquel día religioso especial, pero dolorosamente azarado ante la idea de que iba a abrirle mi corazón al blanco de nuestras bromas y temeroso de que me obligaran a mencionar a Dios en nuestra casa, liberal y de ideas científicas. Mr. Habershon estaba sentado, restregándose la cara: «Hay un tiempo en la vida en el que uno sabe sin preguntárselo que "Éste es el momento". Si lo deja usted pasar, no volverá nunca». Volvió a restregarse la cara, como si fuera una bola de cristal en la que pudiera leer la verdad. A mí no me quedó muy claro a qué momento se refería, pero seguí adelante con la ceremonia de la confirmación. Aquella frase me ha perseguido desde entonces. ¿Puede uno saber que «Éste es el momento»? Todavía me lo pregunto, y me estremezco ante la idea de que igual lo he dejado pasar, de que lo estoy dejando pasar otra vez.

En Oxford todas las mañanas había un precioso momento de soledad en el que atravesaba un portillo que daba a una vereda privada que discurría junto al río. Tenía muchísima maleza, pero el sol, cuando brillaba, iluminaba todas las ramitas, trayendo a un nítido relieve todas las complejas marañas de rama, tronco y corriente. Cuando andaba por allí, me deleitaba en aquellos inagotables esquemas porque los detalles se movían y se volvían a componer solos a cada paso que yo daba, e iba cada vez más despacio, a veces volviéndome hacia delante, y luego hacia atrás, para menear los detalles de aquel caleidos-

copio y disfrutar atisbos cada vez más intensos dentro de los siempre cambiantes átomos de la percepción. Me di cuenta de que en mí estaba despuntando un susurro que provenía de cierta fuente desconocida y honda, y de que el sentido de la belleza era inseparable de una tristeza especial, como si la experiencia estética fuese una reminiscencia de un paraíso perdido, que creaba una aspiración... pero no sabía decir hacia qué.

Muchos años más tarde, experimentando con drogas alucinógenas, me tomé una píldora hecha con el hongo mejicano y al principio me decepcionó no entrar en un mundo de visiones extraordinarias. Después, para mi sorpresa, aquello me despertó una sensibilidad infinita justo en la punta del dedo índice. Aquella vez, mi percepción del detalle a través del tacto fue tan rica y tan plena que sentí que de buena gana le rendiría todos mis demás sentidos, aceptando ser sordo y ciego, si se me dejara solamente el tacto, porque aquel minúsculo punto era bastante universo. ¿Había penetrado hasta el corazón del momento efímero?

Muchas veces se ha dicho que el teatro isabelino era la imagen del mundo. Que el escenario abierto era una concurrida plaza de mercado, que el escotillón llevaba al infierno, que el escenario interior con telones exponía las confidencias de la vida privada que escondían las cuatro paredes, que la herradura era ese nivel más alto desde el que unos pueden mirar hacia abajo para que otros puedan mirar hacia arriba, y que la galería más alta era un recordatorio de que el orden del mundo lo mantienen dioses, diosas, reyes y reinas.

Del mismo modo, la casa en la que me crié era la imagen de un universo completo: un universo situado en el 27 de Fairfax Road, Londres, W.4, teléfono Chiswick 0575.

Cuando entrabas por el portillo, detrás del seto del buzón había un minúsculo jardín delantero con un peldaño que llevaba a una puerta principal verde, con un llamador de latón y

el número de latón reluciente, que al llegar el verano se cubría con un toldillo de algodón de rayas pero descolorido. A un lado y a la altura de la planta baja estaba la puerta de atrás, llamada entrada de servicio. Esto quería decir que ciertas personas de poca importancia tenían acceso a un estrecho paso, lleno de bicicletas, con una puerta a través de la cual a alguna edad temprana yo me había echado a andar, tan sólo para caer gritando aterrorizado, rebotando por las escaleras de madera, a la oscuridad del sótano. En él había un submundo completo de carbón, telarañas y mugre, donde una débil lámpara amarilla arrojaba sombras aterradoras, donde unos extraños agujeros de ventilación cuadrados, demasiado pequeños como para reptar por ellos, no llevaban a ninguna parte. No obstante era aquél un lugar de negrura que tenía su propia luz, su propia calidez, su propia seguridad, y, cuando llegó la guerra, el submundo se convirtió en nuestro refugio de las bombas. El perfeccionista de mi padre lo amuebló con unas camas y unos adornillos, y mi madre más tarde juró que el momento más feliz de su vida fue el de reunir a su familia junto a sí en aquel hondo útero. En el paso vecino a la puerta del sótano había una cocina amarilla pasada de moda, en la que junto a un horno Aga negro una cocinera mal pagada hacía pasteles con un rodillo. Era también la doncella. Era ella la que corría las cortinas, llevaba el carbón al fuego y soportaba malhumorada los reproches de mi madre. Muchas veces la acusaban de robo, la despedían con regularidad y siempre la volvían a admitir. Tres escalones conducían al vestíbulo pasando una puerta que, para mi vergüenza, una vez enseñé al perro a estrellar en la cara de la criada cuando la atravesaba con alguna bandeja repleta. A la derecha estaba el comedor, que daba a la calle, y los domingos mi padre corría los pesados cortinajes para que la gente de las casas de enfrente no nos viera comer pollo con los dedos. El comedor estaba separado del salón por otros gruesos cortinajes rojos, que eran un infinito gozo porque ellos solos componían un teatro: se podían abrir, se podían cerrar, se los podía recoger y ponerles guirnaldas y, cuando teníamos fies-

tas, mi padre hacía magia allí, con Alexis, mi hermano, como ayudante. Mi padre era muy mañoso y tenía una misteriosa caja de madera que estaba llena de varitas, chisteras plegables, barajas con truco y otros ingenios. Leía de corrido las cartas desde lejos con un delgado telescopio de marfil, sacándolas una por una de lo alto del montón, y al final del truco decía inocentemente: «Es muy fácil», invitando al que quisiera a probar a su vez. Sus víctimas, sin sospecha alguna, miraban por el telescopio, y cuando les preguntaba lo que veían, invariablemente, contestaban: «Nada». Él entonces cruzaba sin más la habitación hacia el sitio en el que estaba la baraja encima de una mesa preparada para la ocasión, daba la vuelta a una carta especialmente preparada que no tenía nada pintado, y decía triunfante: «¡Cierto!». Después hacía una tortilla en la chistera, y las veladas llegaban a un alegre final cuando una rusa muy gorda teñida de negro a brochazos y con pendientes de zingara se sentaba al piano y cantaba.

Nuestro piano era vertical, forma que a mí me parecía realmente poco romántica, y era la causa de muchas regañinas de irritadas damas con sombrero que intentaban enseñarme escalas. Pero el piano era también el instrumento que yo asocié con mi madre y su especial tristeza, porque había un movimiento particular de una sonata de Beethoven que ella tocaba mal pero con hondo sentimiento, mientras cantaba en ruso: *Dusha bolit... dusha bolit*, ¡duele el alma! Y ese mismo piano se convirtió en la herramienta con la que aprendí a distinguir la mano derecha de la izquierda. Aún ahora que soy adulto, en momentos de duda, todavía me viene un destello del teclado en el espacio situado ante mí y distingo la derecha de la izquierda gracias a sus dos extremos.

Según se subían las escaleras desde el vestíbulo había un medio rellano con el cuarto de baño. Era aquél un lugar lleno de emociones debido a un ventilador eléctrico, inventado por mi padre, que empezaba a girar automáticamente cuando había presión en el asiento. Los chicos de la escuela nos pasábamos horas fingiendo que íbamos en un aeroplano, arrojándo-

les bolas de papel higiénico por el agujero a los submarinos enemigos que estaban abajo en el agua. Enfrente de aquella habitación estaba el despacho de mi padre, un lugar viril con una mesa de caoba, el teléfono, un sillón de cuero muy gastado y un reloj hecho con la hélice de un bombardero alemán de la primera guerra mundial. Escondidos detrás de los gruesos tomos de la *Enciclopedia Británica* había libros traídos de viajes a París y Ostende que se suponía que ni mi hermano ni yo debíamos encontrar. Nuestro favorito se llamaba *Wagon de fumeurs*, con una cubierta en la que salía un departamento de franceses carirrojos llenando el aire de humo y dándose palmadas en los muslos de la risa; dentro venían chistes de los que nos reíamos a lo tonto sin entender una palabra.

Allí fue también donde me encontré con Shakespeare por primera vez, no a través de los libros sino directamente, una vez que estaba tumbado en el suelo con unos auriculares y lo que extrañamente se llamaba un «receptor de radio», rasgando en un cristal con un fino muelle de alambre llamado «bigote de gato» y oyendo abrirse un nuevo mundo, cuando de pronto cesó el chisporroteo y se oyeron unas voces de la BBC gritando con entusiasmo: «¡Ave, César! ¡César, ave!».

En el rellano de encima estaban el cuarto de baño y el de los niños, en el que nos acostábamos Alexis y yo por las noches, oyendo a nuestros padres discutir en ruso en su dormitorio, al otro lado de la puerta de comunicación. Yo no aprendí mucho ruso —cuando mi madre intentaba enseñarme, yo tiraba los libros al suelo—, pero hoy día, cuando oigo hablar ruso, aunque no tenga ni idea de lo que están diciendo, tengo un profundo sentimiento de entender gracias a estratos de sonido mucho más hondos que el sentido.

La casa subía todavía más: otro tramo de escalera con barandillas para deslizarse, que llevaba a una amplia buhardilla para todo uso que una vez había sido un estudio de artista y en la que entraba a raudales la luz por una enorme claraboya.

Aunque aquélla no era más que una casita de las afueras, de una calle corriente, pegada a otras casas similares a ambos la-

dos, a mí me dio mi primer sentido de la plenitud. Desde su oscuro submundo, aquel lugar de misterio y espanto, hasta su luminosa cima, era un universo, era completa.

La estabilidad de mi niñez en el mundo estaba arraigada en aquella casa, en el minúsculo círculo familiar, y por encima de todo en la inquebrantable presencia de mi padre; en mi subconsciente, estoy seguro de que formaban un todo. Uno de mis recuerdos más tempranos es el de estar sentado en el regazo de mi padre y sobándole la cara con los dedos. De pronto se abrió un corte del afeitado y apareció un puntito de sangre. Todavía hoy puedo revivir el momento de conmoción que aquel minúsculo punto provocó. Yo adoraba a mi padre y milagrosamente nunca conocí el trágico rechazo de la figura del padre tan común en nuestro tiempo. Lo único que podía irritarme era la certeza de que cuando me aconsejaba siempre tenía razón de un modo desesperante. Nunca fue rico; vivió la depresión, pasando de ingeniero eléctrico a fabricante de productos químicos, y su constante preocupación era no permitir nunca que su familia sintiera escasez alguna: eso era lo que para él significaba ser padre. De modo que a mi hermano y a mí nos animaron a creer que la vida era un cuerno de la abundancia, nuestra casa una tierra de seguridad en la que, aunque sobreviniese la necesidad, algo podría encontrarse. Era aquella una ilusión peligrosa, pero que ayudó a crear una base de seguridad interna para la vida posterior.

Al principio de este turbulento siglo, en una aldea interior de Latvia, mi padre había sido un revolucionario de infancia. Sus padres mantenían el almacén general y, al igual que sus vecinos, habían quedado aterrorizados cuando él con dieciséis años hizo un vehemente discurso a los transeúntes locales sobre clavar un cuchillo en las gordas barrigas de la burguesía. Aquello le valió una invitación a Moscú en calidad de delegado más joven en un encuentro clandestino de los agitadores de toda Rusia, que en las primeras horas fue denunciado a la policía. Unas semanas más tarde, su padre consiguió comprar su salida de la cárcel con la condición de que abandonase el país,

de modo que en 1907 se fue a París a estudiar Ciencias en la Sorbona, seguido por una muchacha de mejillas rojas como manzanas a la que había conocido en un quiosco de música en una velada de verano en el Báltico y con la que más tarde se casó. Sus estudios lo llevaron a Lieja, y al empezar la primera guerra mundial él y mi madre huyeron hasta Ostende del ejército que iba avanzando, y después, cuando el bombardeo se acercó más, en un barco con destino a Inglaterra.

El apellido familiar había sido siempre Bryk y, como la y rusa tiene sonido de u, en Francia aquello se convirtió en Brouck. Pero el oficial de pasaportes de Dover dijo: «No es así como lo dice usted», y escribió Brook. Así se quedó. Mis padres trabajaban los dos para la guerra, mi padre inventando teléfonos de campaña y al mismo tiempo escribiendo artículos revolucionarios para los diarios de emigrantes, mi madre llevando a la práctica su doctorado en Ciencias manufacturando antídotos para el gas venenoso. Al acabar la guerra, mi padre, un menchevique, quedó aterrorizado por la violencia bolchevique, de modo que decidió no volver a Rusia y se convirtió en un orgulloso inglés para el resto de su vida.

Estaba convencido de que un padre necesita ser un profesor para sus hijos y tenía un amplio repertorio de dichos y citas, que hoy día siguen siendo pilares de sabiduría para mi hermano y para mí:

«El único modo de tener un amigo es serlo.»

«Espera un poquito más hasta que se te fortalezcan las alitas.»

«Todo fenómeno se vuelve claro cuando se reduce a números.»

«Nada se crea, nada se destruye.»

«Aunque no sea verdad, tiene su gracia.»

«Quien mucho argumenta, poco demuestra.»

«Cuando estás en el cielo, tienes que bailar.»

Como reacción contra las estrechas y mortecinas condiciones de su niñez, le encantaba alojarse en hoteles caros y en casa pulsaba todos los interruptores para que estuviera siempre reluciente de luz. Decía que lo único que necesitaba en la vida

era una hoja de papel y un lápiz, y se pasaba feliz el día entero haciendo inventos, meditando ideas nuevas, porque siempre se puede mejorar todo. Si no tenía otro trabajo, nos decía, se haría encargado de un retrete público, porque inmediatamente encontraría modos de convertir aquello en el aseo público más asombroso y único del mundo. Por encima de todo valoraba la mente, y los pocos intentos que hizo de saludable ejercicio físico pronto fueron abandonados. Escribía notas con lápices de varios colores y todo lo subrayaba con una regla. Nunca salía sin gomas elásticas y una caja de chinchetas, y me enseñó a poner siempre la fecha en cualquier documento y a no escribir nunca en una carta «personalmente yo creo», porque ninguna creencia podía ser otra cosa que personal. Votaba alternativamente a la derecha y a la izquierda, contando con los dedos las necesidades básicas a las que insistía que el estado debía subvenir. Cuando mi hermano se puso a estudiar para ser psiquiatra, deleitó a mi padre enseñándole un libro de texto que citaba el perfeccionismo como enfermedad psicológica. Después de aquello, mi padre se dio un golpe en la frente y dijo orgullosamente: «Soy un perfeccionista».

«Eres como Mona Lisa», le solía decir mi padre a mi madre, de modo que en un viaje a París nos llevó al Louvre para admirar el parecido. Realmente, mi madre tenía en los labios la misma minúscula sugerencia de una sonrisa que nunca está completa. No obstante, cuando evoco su rostro y veo su sonrisa, ahora sé que no contiene burla alguna, sino sólo una infinita, velada tristeza.

Era hipersensible, infeliz, artista, a la vez resuelta y miedosa. Había rendido su más profunda ambición –ser doctora– para seguir a mi padre a una universidad que no tenía carrera de medicina. Por devoción hacia él, estudió química en su lugar, pero, aunque tuvo éxito, nunca perdió un sentido de honda decepción de sí misma y de la vida. Cuando venían huéspedes a casa, a mi madre le entraba pánico y se escondía en el cuarto de baño, dejando a mi padre que organizara todos los detalles de la velada.

Mi padre vio en su necesidad de disimulo una rigidez que atribuyó al hecho de que procedía de una región alemana del Báltico y tenía naturaleza prusiana. Cuando volvía a casa después de un día durísimo en el despacho, esperando ser recibido por una linda esposa, bien vestida, con una reconfortante comida esperándole, nunca era aquello lo que encontraba. En vez de eso, mi madre emergía sorprendida de su pequeño laboratorio, en el que había estado dedicada a su propio trabajo, experimentando con ácidos clorhídrico y fluorhídrico, con la nariz colorada, enjugándose la cara empapada con la manga de la bata, diciendo agitadamente que no había tenido tiempo de comprar la comida.

Inevitablemente se peleaban muchísimo y tuvo que haber muchas tensiones, pero nunca nos llegaron a mi hermano ni a mí de un modo destructivo. Yo siempre tomé partido por los dos, y hoy día soy capaz de hallar a mis dos padres en mí. Si intento comprender las fuentes de mis propios impulsos y de mis contradicciones, han de encontrarse en el perpetuo conflicto entre energía, impulsividad y determinación contrarrestadas por una necesidad de complacencia, de equilibrio, de reconciliación, que reflejan la inmortal presencia de ambos, mi padre y mi madre.

Para un niño valiente pero tímido, la casa era una roca y mis padres y mi hermano mayor eran fuertes protectores; el mundo exterior era fascinante, pero era incierto y oscuro. Con todo, estaba allí para ser explorado. Mi padre creía mucho en los viajes y los idiomas, de modo que viajamos muchísimo juntos, y aquello muy pronto me imbuyó de una inquietud que nunca me ha abandonado.

No obstante, cuando desaparecía la protección de la familia, el mundo real se volvía muy feo. Yo aborrecía la escuela y durante gran parte del tiempo me perseguían por no ser, ni en cuerpo ni en alma, uno del equipo. Me llevó unos treinta años descubrir que ciertos matices de la experiencia tan sólo pueden encontrarse mediante la vida compartida de un grupo, pero, cuando eso ocurrió, fue en condiciones muy lejanas de las de la típica escuela británica.

La escuela era el olor de las letrinas, del sudor, de la severidad y del aburrimiento; era boxear con sangre chorreándote por la cara; era que nunca te dejaran solo; era que se metieran contigo. La escuela eran los *doorsteps*, unas gruesas rebanadas de pan blanco con una mantequilla que mostraba un amarillo particularmente vivaz a la luz eléctrica, mientras los maestros comían triángulos de tostadas morenas primorosamente recortados que untaban elegantemente, bocado a bocado. Una vez, en un arrebato, arrojé un plato de *porridge*¹ a la cara de otro chico, y los grumos salieron volando hacia arriba y se quedaron pegados a la moldura del techo. Cuando volví a mi colegio muchos años más tarde, allí seguían aún los restos solidificados, integrados casi del todo en el yeso.

Al mismo tiempo había muchas compensaciones, y ellas eran el opio de los chavales revoltosos. Había libros y música, el placer de librarse de las duchas frías, momentos de exaltación evocados por la fragancia de la madera limpia y bruñida de la capilla del colegio, la magia del cuarto oscuro, observando cómo iba apareciendo despacio una ampliación, una imagen que se construía a sí misma fragmento a fragmento bajo una débil luz roja. Hubo dos años felices de ociosidad, gracias a la enfermedad, primero en una larga cesta con ruedas llamada silla medular, y después en las montañas de Suiza, con mi agobiada madre totalmente dedicada a mí, hablando con adultos, preguntándome por qué las sombras en la nieve eran de un azul luminoso, devorando noveluchas para criadas eduardianas, dejadas en los estantes de pensiones familiares, o también libros indescribiblemente malos prohibidos en Inglaterra y disponibles en librerías de estación en lo que se llamaba las ediciones Tauschnitz. Hubo el primer impacto de los lagos italianos, la blancura de la luz en el calor, el frescor de habitaciones con los postigos cerrados, las cascadas de buganvillas moradas, la magia desmoronante de la decrepitud, las villas con

¹ Conocido plato de la gastronomía inglesa que consiste en papilla de copos de avena. (N. de la T.)

columnatas y oscuros cipreses reflejados en el agua, los prodigiosos finales del día y la salvaje enfermedad del amor, nacido en un atisbo de una colegiala italiana morena que me miraba desde lo alto de un tramo de escalera.

Aquel brotar de ansias, aquel abrirme a un mundo adulto, no había de durar. Vino la guerra y me volví a mi internado, pero yo era mayor y más gallito y a mis profesores les parecía que preguntaba demasiadas cosas. El médico del colegio, un pomposo carirrojo, dio parte de mí al encargado de mi división por insolencia, porque acudí a él con una erupción y le pregunté: «¿Sabe usted lo que es esto?». No hay duda de que yo dije aquello de hombre a hombre, cosa inapropiada para un chiquillo; pero durante mucho tiempo me tuvo perplejo que a alguien pudiese herirle asumir que hubiera algo que no sabía.

De hecho, el mundo adulto estaba lleno de decepciones. Enseguida aprendí que la enseñanza era la última opción para los titulados universitarios que no habían conseguido colocarse en el periodismo o la publicidad. Los profesores de dibujo espantaban el ojo y hacían torpe la mano, los profesores de canto bloqueaban la voz, los profesores de geografía hacían el mundo uniforme y árido, los profesores de caligrafía cerraban el espíritu a la magia, los profesores de juegos hacían del movimiento corporal un castigo más que un gozo. La única excepción era Mr. Taylor, que enseñaba música sin mucho entusiasmo, porque su interés real estaba en montar las funciones del colegio. Era joven, moreno y bien plantado, un apasionante inconformista que podía ser perversamente indiscreto sobre los demás miembros de la plantilla. El mayor privilegio era que te invitase al té, que era cuando chismorreaba libremente sobre maestros y chavales. Un día que estaba charlando con un grupo de nosotros sobre los temas que podíamos escoger para los trabajos de vacaciones, se volvió hacia mí de repente y me preguntó: «¿Por qué es el ritmo el factor común de todas las artes?». Ahora me doy cuenta de que, de todos los miles de palabras de crítica, exhortación y guía moral que emplearon mis

profesores, lo único que me ha quedado es esa sola frase. Todavía importuna a mi inteligencia, y me doy por bien pagado con que haya sido eso todo lo que saqué de mis muchos colegios. Me hizo consciente de que el movimiento del ojo cuando recorre un cuadro o las bóvedas y arcadas de una gran catedral tiene que ver con los saltos y giros de un bailarín y con el pulso de la música. A partir de ahí la cuestión es inagotable: ¿qué le da a un trabajo artístico su tempo cabal, y qué puede aportar en la vida a la informe sucesión de momentos su auténtico latir y fluir?

Mis demás profesores de música fueron en su mayoría señoras, que bien repetían soporíficamente: «Tú empieza siempre despacito, con cuidado, y ahora estira el meñique», o bien se impacientaban terriblemente, bloqueando la mente y los músculos con gritos de: «¡No, por última vez, es fa sostenido, no sol!». Ninguno de los dos métodos produjo resultado alguno, dejándome convencido de que, si uno quería aprender, un profesor era la última persona de quien fiarse.

Milagrosamente, todo cambió y nació una nueva posibilidad de comprensión cuando conocí a Mrs. Biek. Su marido, un afable ruso con hechuras de oso, era arreglista de música ligera, y ella era pianista y compositora del Conservatorio de Moscú. La guerra estaba en su momento más crítico, mis padres los habían conocido no sé dónde, y, como Mrs. Biek daba clases de música, mis padres le propusieron que se hiciera cargo de mí. La primera clase fue en el salón de casa, sentados al piano vertical negro. Ella cogió la silla de costumbre, y yo me encaramé a la banquetta. Poniendo una sencilla sonata de Mozart en el atril, dijo: «¡Toca!», pero antes de que mi mano pudiera tocar la primera nota, ya me había parado. «¡No! ¡Tienes que estar preparado! ¿Sabes lo que quiere decir eso?» En aquel instante descubrí lo que significa ser desafiado, y empecé a aprender los elementos fundamentales a partir de los cuales había de desarrollarse todo mi trabajo futuro. La expectativa de ella era muy sencilla: deseaba que en la primera clase se observasen todas las condiciones de un concierto ante público

perfectamente preparado. Sin indulgencia alguna, barrió la noción de que el progreso va viniendo despacio, paso a paso; era ahora o nunca. De pronto, todo lo que yo había aceptado como fijo estaba en tela de juicio: cómo sentarse, cómo equilibrar el cuerpo, qué músculo tensar antes de pulsar la primera nota, cómo concebir la nota en la mente de tal modo que uno fuera capaz de escucharla, cómo escuchar y cómo distender el instante en que sonaba la nota, de tal modo que uno pudiera oírla seguir cantando. Inmediatamente llegó la petición de tocar con las dos manos a la vez, en tempo, utilizando bien los pedales, porque una frase musical no se puede analizar, ni se puede seccionar el cuerpo del que toca; los dedos de las manos y de los pies deben ser como uno solo. La música, insistía, es un todo, tiene que desarrollarse por su propia fuerza dinámica; hay que servir con pasión a su natural impulso hacia delante, de tal modo que cada frase pueda conducir a la siguiente y luego más allá y todavía más, hasta el final de la pieza. Y cuando se alcanza la última nota, no hay que cortarla en seco; el sonido está ahí para vivirlo dentro de un momento de suspensión, sintiendo los dedos clavados en las teclas mientras todo el cuerpo escucha, hasta que mueren las últimas vibraciones. Sólo entonces pueden retirarse las manos despacio, y experimentar otro momento vital de serenidad, con las manos en el regazo, en un silencio que forma parte del sonido.

La exigencia de que sus alumnos entendieran la realidad de la música hacía esencial el concierto ante público. La música, insistía, era para compartirla, de modo que se desterraban toda vergüenza y timidez. No se permitía lo de «no estoy preparado», porque tan pronto como una pieza estaba aprendida, había que tocarla en público. Todos los meses alquilaba una sala en el Wigmore Hall, en la que sus alumnos daban un recital a sus parientes y amigos. Ese magnetismo de la actuación ponía meta y daba sentido al proceso completo del aprendizaje. Aunque siempre era amable y su tono era sereno y risueño, era implacable. Exigía modales públicos perfectos. Al principio a mí me parecía efectivo balancearme un poco con los ojos ce-

rrados y la cabeza llevando el ritmo, pero no, uno tenía que estar erguido, alerta, humilde, y por encima de todo relajado para que la energía pudiese fluir sin esfuerzo por los brazos hasta los dedos. La fuerza de uno había que dejarla en reserva para los momentos en los que el impacto pleno de todos los músculos de los hombros, sostenidos por el peso del tronco entero, era lo único que podía producir acordes masivos atronadores, que habían de ir seguidos una vez más por la distensión, mientras la mente escuchaba con facilidad y libertad el esquema del movimiento en las líneas melódicas.

Ahora sé que aquellas clases de música fueron mi única escuela de arte dramático, porque aunque nunca fui músico, todo mi trabajo hasta el día de hoy es un intento de llevar a la práctica lo que aprendí durante aquellas extraordinarias sesiones. Mrs. Biek me enseñó el significado real de lo que puede ser un profesor, me hizo capaz de descubrir que todas las artes las rigen los mismos principios, y su modo de acercarse a la música se convirtió a la vez en un camino para el teatro y para la vida.

No hace mucho, un buen amigo de Nueva York que estaba agonizando me preguntó, según llegué y me volví a ir entre dos citas: «¿De qué estás huyendo, hacia qué corres?». Aunque uno nunca puede contestar a una pregunta así, se te queda en la mente de un modo incómodo. Pero, cuando yo tenía diecinueve años, no había incertidumbre; toda mi atención se dirigía hacia ese apasionante fenómeno llamado el mundo y, como estaba seguro de que me iba a morir antes de cumplir los cuarenta, me convertí en lo que un periódico describió como «un joven con prisa».

Mi padre le tenía mucho apego a la simetría, y, como mi hermano estaba estudiando medicina en Cambridge, decidió que yo fuera a Oxford a estudiar derecho. Abriendo las dos manos sucesivamente, les decía a sus amigos: «¡Un hijo doctor, el otro abogado!». Por suerte, uno de sus sólidos principios era

no imponer jamás sus ideas a sus hijos. Mis preferencias de colegial habían oscilado en torno a ser diplomático, corresponsal en el extranjero y agente secreto, pero en algún punto tiene que haberseme arraigado en el cerebro la idea de ser director de escena. Puede que empezara cuando con diez años me mandaron por motivos de salud a pasar una temporada como huésped de pago a la orilla del mar con dos solteronas. En el malecón había lo que se llamaba una «fiesta con música», en la que unos hombres con chaqueta, y las caras pintadas de negro con hollín, cantaban con ukeleles y bailaban unos pasos de claqué. Armado con un banjo y un bigote postizo de jengibre, acosé, insulté y engatusé a dos niñas que residían en la casa para que representáramos nuestro propio espectáculo de variedades, paladeando por primera vez la febril pasión de ser el jefe. Incluso así, actuar parecía una afición, no un modo de vida adulto. Era como las marionetas, la fotografía e incluso la realización de películas de aficionados en el colegio: estaba ahí para hacer soportables las miserias cotidianas.

Luego, de pronto, se había convertido en una carrera. «¿Qué vas a ser?» «Director de cine.» Es difícil decir cómo o por qué. Para un niño, el whisky es desagradable, y luego sin darse cuenta uno descubre que le ha cogido el gusto; con una carrera es lo mismo. Seguramente habían cristalizado muchas cosas. Yo me di cuenta de que la educación formal carecía totalmente de interés, y a la edad de dieciséis años abandoné el colegio repentinamente y me volví a casa, anunciando a mi padre que iba a asistir a clases de fotografía en Londres como primer paso hacia la realización cinematográfica. Escuchó pacientemente, y luego propuso una solución de compromiso. Por mediación de unos amigos del mundo de los negocios, estaba seguro de poder proporcionarme un trabajo en un estudio de películas documentales con una condición: pasado un año, tenía que ir a la universidad y recibir una formación. Yo accedí y me admitieron en los Merton Park Studios del sur de Londres, atónito al descubrir que un estudio no era, como yo inocentemente me había imaginado, un mundo nuevo de blancura fu-

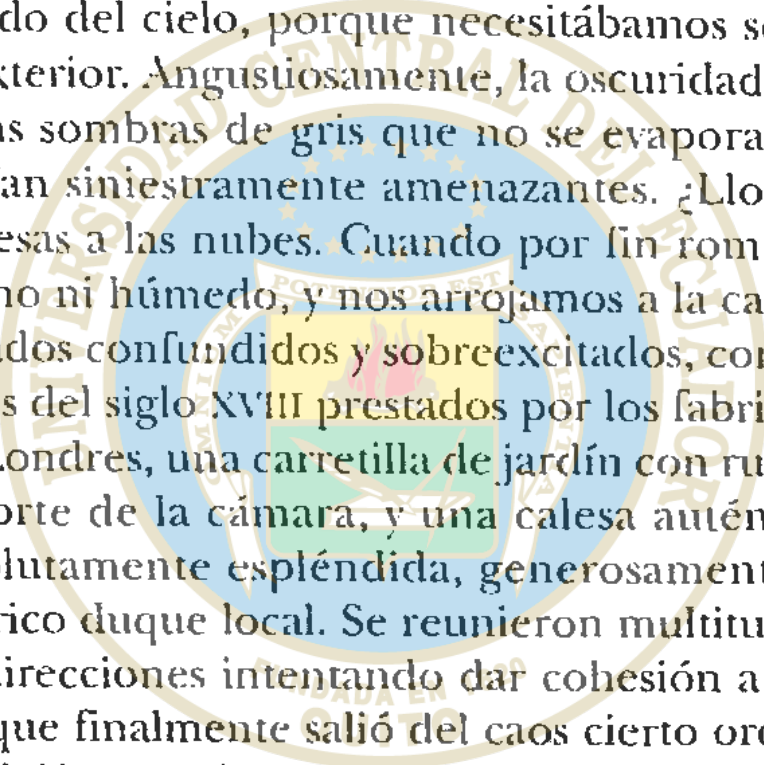
turista y silencio, sino una superficie cochambrosa de restos apilados, en la que los fragmentos de salón y las cocinas de barrio bajo sólo brillaban y relucían cuando el cámara los enfocaba con los focos. Mi tarea en los estudios carecía de atractivo y era decepcionante —casi siempre consistía en estar sentado por allí—, de modo que me sobraba tiempo y energía para ahorrar y engatusé a un excéntrico italiano fabricante de zapatillas de ballet para que convirtiese en teatro el sótano de su tienda. Tras convencer a un grupo de amigos para que se unieran a mí, empecé a ensayar una espeluznante función isabelina cuya atmósfera chorreante de sangre me tenía fascinado desde hacía mucho, *La duquesa de Malfi*. Pero en unas pocas horas nos las arreglamos para enfadar al impredecible zapatero, y nos echaron a la calle con un torrente de improperios. El proyecto se abandonó, pero mi imaginación se negó a aceptar aquello, de modo que fui diciendo que se había realizado, describiéndolo, embelleciéndolo a medida que lo contaba, hasta que empecé a creer que el montaje había sido triunfalmente acogido, aportándome a la vez experiencia y gloria. En 1942, cuando acabó mi aprendizaje en los estudios y llegué finalmente a Oxford, abrigué la esperanza de que los grupos de teatro universitario me recibieran con los brazos abiertos, pero hallé que estaban totalmente monopolizados por profesores posesivos y estudiantes de tercer año muy bien atrincherados que no tenían intención de ceder a un recién llegado ni una pulgada de su territorio. Sólo había una solución, que era la de utilizar la libertad de las vacaciones de verano para trabajar fuera de la universidad, en donde los poderosos catedráticos no tenían mano. De modo que arrastré a mis amigos a otro proyecto, *El doctor Fausto*, que pusimos en un minúsculo teatro cerca de Hyde Park Corner. ¿Qué significó realmente dirigir a otros por primera vez? Aquí las nubes de la memoria se niegan a abrirse, y yo creo que es porque todo ello ocurrió en una zona del subconsciente que estaba llena de instinto, energía y pasión.

Les vendimos entrada a todos lo que conocíamos, incluso yendo de puerta en puerta por los suburbios, y, como la guerra

todavía no había terminado, dijimos que estábamos recogiendo dinero para el Fondo de Ayuda a Rusia. Afortunadamente aquello resultaba ser cierto, y le dio cierta respetabilidad a nuestra empresa. Como sacamos un pequeño beneficio, hasta pudimos sentir que estábamos representando nuestro papel en el esfuerzo de la guerra.

Cuando empezó el nuevo curso, puse en marcha la Sociedad de Cine Universitario, en parte para poder ver las películas mudas antiguas cuyos nombres eran leyendas para nosotros, pero por encima de todo para que pudiéramos producir una película nuestra. Por aquel entonces, la película que más admiraba era *Le roman d'un tricheur* de Sacha Guitry, y en Laurence Sterne veía, en las aventuras dieciochescas de un clérigo enamorado en *Un viaje sentimental*, la posibilidad de contar una historia del mismo modo libre e insolente. Volví a apelar al entusiasmo de mi grupillo de amigos, y juntando todos nuestros recursos reunimos 250 libras. Incluso por aquel entonces eso era una cantidad bastante pequeña; además, en tiempos de guerra estaba totalmente desaconsejada la realización de películas *amateur*, y era ilegal vender película de dieciséis milímetros. Pero descubrimos un agujero: las fuerzas aéreas tenían derecho a disponer de las existencias de películas usadas en los cazas para consignar la trayectoria de la bala cuando pasaba por entre las hojas de la hélice si parte del lote era defectuoso. De modo que compramos muy baratos unos rollos de película en los que cada disparo de la cámara era como un disparo en la ruleta rusa: las posibilidades de dar con emulsión inservible eran peligrosamente altas. Había también una regulación estricta de que ningún laboratorio cinematográfico podía aceptar trabajo que no estuviera directamente relacionado con la guerra, pero pronto sorteamos aquel obstáculo al dar yo por casualidad con un fabricante de películas pornográficas por la zona de Oxford Street, que tenía una planta procesadora particular. Era un hombre jovial, corpulento, con relucientes gafas, y le hacía mucha gracia que unos estudiantes universitarios necesitasen su ayuda. La fotografía era su única pasión, y des-

cubrí que su motivación real no era libidinosa, sino técnica. «Tienes que ver *La ninfa del bosque*, es una maravilla», solía decirme, paladeando el nombre en la lengua. «Estoy utilizando una emulsión diferente, de modo que las gradaciones de la piel son absolutamente exquisitas.» El caso es que nunca encontró tiempo para enseñarme *La ninfa del bosque* —quizá estaba avergonzado en secreto— y la última vez que le llamé me entristeció mucho enterarme de que su laboratorio había sido registrado por la policía y a él lo habían metido en la cárcel.

Para mi primera intentona en la dirección de cine me levanté antes de amanecer, esperando ansiosamente para descubrir el estado del cielo, porque necesitábamos sol para las escenas de exterior. Angustiosamente, la oscuridad iba cediendo a pesimistas sombras de gris que no se evaporaban sino que permanecían siniestramente amenazantes. ¿Llovería? Recé e hice promesas a las nubes. Cuando por fin rompió el día, no era ni bueno ni húmedo, y nos arrojamos a la calle, una tropa de aficionados confundidos y sobreexcitados, con grandes ces-
tas de trajes del siglo XVIII prestados por los fabricantes de vestuario de Londres, una carretilla de jardín con ruedas de goma como soporte de la cámara, y una calesa auténtica del siglo XVIII, absolutamente espléndida, generosamente cedida por un excéntrico duque local. Se reunieron multitudes, yo corría en todas direcciones intentando dar cohesión a todo el equipo, hasta que finalmente salió del caos cierto orden y por primera vez viví la experiencia mágica de gritar: «¡Se rueda!».

Al final del primer día, mandamos la película a Londres a revelar por la única vía que nos podíamos permitir —el autostop—, y tres días más tarde todo el grupo se reunió en mis habitaciones del Magdalen College, dispuestos pantalla y proyector, esperando con emoción el regreso de nuestras primerísimas pruebas. Fue transcurriendo la larga velada de verano, nosotros escuchamos música, bebimos cerveza y esperamos. Sabíamos que el que nos trajeran gratis de Londres era asunto impredecible, y todos estábamos preparados para pasar la noche entera en vela si era necesario. Cayó la oscuridad. De repente

abrieron la puerta de un golpe y el haz de una linterna alumbró a la multitud de figuras sentadas o tumbadas por mi suelo. «¿Son todos miembros de este colegio?», llegó la acusadora voz de mi archienemigo, el más feroz opositor del cine, el teatro, y otras actividades decadentes, el vicedecano. Sólo preguntó porque conocía la respuesta e inmediatamente nos ordenó que abandonáramos la universidad y la ciudad también. Nosotros estábamos demasiado excitados como para tomarnos en serio aquellos sucesos y sus posibles consecuencias; al contrario, aquello dio un estímulo suplementario a nuestro ya muy desarrollado sentido de la gran aventura, de modo que los actores desafiantemente se ataviaron con sus trajes del siglo XVIII y, cubriendo toda la superficie de nuestra diligencia con figuras tocadas con estrafalarias pelucas y azotando a los reacios caballos, hicimos una anárquica manifestación al salir de la ciudad camino de Woodstock, un pueblo situado justo fuera del límite de la autoridad del colegio. Improvisamos nuevos alojamientos a toda prisa, pero con el arrebató pasé por alto el hecho de que también tenía que pagar una multa del colegio, de modo que se me expulsó formalmente de Oxford. A mí me dio lo mismo, pero mi padre, que estaba de vacaciones en Escocia, no tenía intención de permitir que mi educación, en la que tanto había insistido, acabara en desgracia. Aterrado, encontró plaza en un avión –considerable logro en tiempos de guerra– y llegó espectacularmente y sin anunciarse a ver al presidente, que de mala gana me aseguró una readmisión con la condición de que firmara un papel jurando que en lo sucesivo no tendría relación alguna con el cine o con el teatro. Tengo la sensación de que no había fecha límite para aquella restricción; no obstante, cuando veinte años más tarde el colegio escribió pidiendo una cantidad de dinero para conservar mi nombre en los libros, adiviné que ya me habían perdonado por quebrantar mi juramento.

Convertimos en un gran acontecimiento la primera proyección de la película, que fue en el Oxford Town Hall. Nuestras disputas con la universidad se habían hecho lo suficientemen-

te notorias para que el gran auditorio estuviera atestado de estudiantes arrebatados y expectantes. Aunque habíamos estado rodando sin sonido en los desechos de celuloide recuperado, habíamos montado una película de una hora, y habíamos inventado un sistema propio de sonido que era primitivo pero aparentemente seguro. Por entonces se podían hacer grabaciones particulares en unos anchos discos encerados, de modo que un par de nosotros nos hicimos absolutamente expertos en un sistema de sincronización que consistía en dejar un dedo en el control de velocidad del plato giratorio, de modo que se disminuía la velocidad del sonido o se acoplaba con la película sin que se diera cuenta nadie. No obstante, no habíamos probado el proyector de antemano. Resultó que echó a andar por debajo de la velocidad normal, de modo que para nuestro horror la película empezó a ir al galope. Cuando pulsamos el avance del control de velocidad, las voces de los actores subieron de tono. Siguieron subiendo y subiendo mientras nosotros intentábamos en vano acoplarlas con la huidiza imagen, hasta que cualquier sonido quedó sepultado, apagado entre las carcajadas del auditorio. Perdimos la carrera y el espectáculo acabó en desastre. La vergüenza y el ridículo nos dieron una lección. Ensayamos cuidadosamente para la siguiente proyección, que fue en Londres, en el mismo teatrillo en el que habíamos representado *El doctor Fausto*, y la película fue lo suficientemente bien recibida como para que recuperáramos la confianza.

En tiempos de guerra sólo se permitía la licenciatura en cinco cursos. Yo había estudiado francés, alemán y ruso, odiando el alemán medieval y amando el provenzal antiguo y el eslavo eclesiástico, fascinado por las increíbles peregrinaciones y transformaciones de las palabras que seguíamos en la obligatoria filología. No obstante, después de *Un viaje sentimental* no había duda alguna en mi mente de que lo único que quería hacer era dirigir cine. Un efusivo productor italiano, que al mismo tiempo era un gran magnate, me cogió de la

mano, se la estrechó contra el pecho y dijo: «Tú viene y trabaja conmigo, tú es ayudante en todos los departamentos, y te prometo que en diez años tú puedes dirigir». En diez años, pensé, yo tendría casi treinta; aquello me pareció un ridículo desperdicio de los pocos años que me quedaban, de modo que renuncié.

En lugar de aquello, me pasé todos los momentos que podía sacar escribiendo guiones —nunca terminé ninguno— y discutiendo proyectos cinematográficos salvajemente ambiciosos con hombres equívocos por los bares del Soho. Pasé y rebobiné películas en sucias salas de montaje sin cobrar. Me habían rechazado en el ejército por el reconocimiento médico, gracias al siniestro espectro de tuberculosis producido en mis años en las montañas suizas, de modo que hice lo que se consideraba trabajo de guerra en una empresa que hacía con mucha ostentación películas de entrenamiento para el ejército. Detrás de aquella fachada, la empresa iba tirando con su provechoso negocio de los tiempos de paz de producir anuncios de cuarenta segundos de pasta de dientes y té, que se exhibían en todos los cines antes de la sesión principal. Les escribí unos cien de aquellos guiones, pero yo lo único que quería era dirigir, y estuve asediando a mis jefes hasta que, para que los dejara en paz, me permitieron rodar un anuncio para Rinso, un detergente en polvo que al mismo tiempo era un apellido. Mostré cómo un mago incapaz necesitaba Rinso para conseguir que una camisa sucia se volviese mágicamente limpia. Arrastrado por el entusiasmo y la ambición artística, se me olvidó que de un anuncio se espera que sea ligero y cómico. Contraté a un mago profesional y a una señora gorda, escogí como escenario un lóbrego teatro victoriano de variedades llamado Finsbury Empire, y como por aquel entonces mi ídolo era Orson Welles, que justo acababa de hacer *Ciudadano Kane*, filmé a su estilo, con las cámaras en el suelo y largas sombras amenazadoras en la pared del fondo. Cuando mostré todo orgulloso el resultado a los agentes de publicidad, se espantaron. Mi desgracia fue completa, mi jefe volvió a filmar la película en un modo senci-

llo y, aunque por alguna inexplicable razón se les olvidó echarme, nunca volvieron a darme oportunidad de dirigir.

Era aquél el tiempo de las bombas volantes, cuando sin previo aviso caían del cielo de repente aviones sin piloto cargados con explosivos. Me pasaba el día entero sentado en la caja de una cámara en mitad de Londres, enfrente de un ancho escaparate de luna, empleado y pagado pero ocioso, escuchando las explosiones y dándome cuenta de que en el cine no iba a ninguna parte. De modo que pensé en el teatro, sin mucho entusiasmo. Pero parecía que un posible desvío por aquella anticuada provincia podía finalmente devolverme a la autopista que quería tomar.

Estaba decidido a empezar por la cima. Por aquel entonces no había mucho en el teatro que me arrebatara. El Old Vic era la excepción, y sus mejores momentos se dieron en las gloriosas temporadas de guerra de Olivier y Richardson. Lo llevaba un extraordinario gigante irlandés, Tyrone Guthrie; era él el único director de escena cuyo trabajo admiraba yo casi hasta la idolatría. Tenía una vitalidad extraordinaria, y su entusiasmo latía en todos los detalles, llevando a los actores de hasta los más minúsculos personajes a un estado de apasionada implicación. Cuando me las arreglé para hablar con él, no obstante, y le pedí que me diera un montaje en su teatro, para mi gran decepción dijo simplemente: «Vuelve cuando hayas hecho algo en algún otro sitio». Afortunadamente, el sentido común me dijo que ninguno de nosotros entra en este mundo con derecho alguno, y que por tanto no tenemos ningún motivo para abandonar por un rechazo, de modo que no me volví contra Guthrie sino que seguí adelante con perseverancia, de rechazo en rechazo, bajando cada vez más en la escala hasta que cerca del fondo encontré un teatro en miniatura en Kensington con un puñado de butacas en el que los costes de producción eran infinitesimales. La señora que lo llevaba sopesó mi determinación de dirigir, le restó mi falta de experiencia, puso en la balanza la insignificante inversión que le costaría, se encogió de hombros y, en lugar de «No», dijo «¿Por qué no?».

El teatro se llamaba Chanticleer, y la función que escogí fue *La máquina infernal* de Cocteau, porque cualquier cosa que viniera de Francia tenía un atractivo intelectual especial. Aquello fue un revuelo minúsculo, hubo algunas críticas buenas, vinieron unos cuantos programadores del West End, hasta hablaron en términos elogiosos, pero de aquello no salió nada. Yo había dejado mi empleo en el cine; ahora iban pasando los meses y nadie me ofrecía trabajo alguno. Solía abrirle mi corazón a una actriz jubilada amiga mía llamada Mary Grew, y cuando, gracias a la guerra, la invitaron a volver a las tablas, de gira por campamentos del ejército como versión un tanto proveya de la florista *cockney*² de *Pigmalión*, insistió generosamente en que tenían que contratarme a mí para dirigir la función, o más bien «producirla», como por entonces se decía.

ENSA, como se llamaba la productora, se había creado para llevar espectáculos a las tropas. No tenía encanto alguno, había conseguido incluso quitarle la magia al Drury Lane Theatre convirtiéndolo en una monótona sucesión de oficinas temporales, parte ejército, parte agencia de viajes de baja categoría, en la que el único interés era la producción masiva y la calidad carecía de importancia. Nos concedieron unos cuantos ensayos, y la escenografía tenía que ser apenas unas cuantas puertas y ventanas que se pudieran transportar con facilidad de campamento en campamento. Hoy esos pocos elementos y piezas me parecerían mucho más de lo que necesito, pero en aquel tiempo que le negaran a uno el decorado era una penosa privación. Los trajes, no obstante, sí existían a su modo algo hortera, así que tuvimos un ensayo de vestuario en el auditorio de Drury Lane, desnudo y en parte dividido por tabiques. Unos cuantos miembros aburridos del personal de ENSA, uniformados, andaban entrando y saliendo. Las butacas de felpa roja estaban vacías, pero sí estaba un viejo amigo de Mary, William Armstrong, un director del West End de mucho éxito,

² Reciben este nombre las personas del East End, barrio obrero situado al este de Londres, y también su modo de hablar. (N. de la T.)

al que ella se había camelado para que viniera a verla trabajar. Era un caballero de edad muy refinado, con la calva cabeza tristemente inclinada sobre un hombro. Me cogió de un brazo, me paseó de arriba abajo por entre las butacas y, aunque no lo gro imaginar qué podía haber visto en aquel deslavazado espectáculo, fue amable y elogioso, prometiéndome recomendarme a sus amigos.

Pigmalión salió de gira con las tropas alemanas, y en Londres cayeron bombas. Yo tenía la guerra alrededor por todas partes, pero no puedo decir que estuviera realmente implicado. Por entonces, mi descubrimiento esencial fue que, sea cual sea el momento de peligro, una vez que ha pasado, la vida normal no tiene más opciones que seguir adelante. Esto era algo que no me habían enseñado ni el cine ni la ficción, y aprendí que la vida según se vive siempre es vida entre los altos momentos a partir de los cuales se fabrican historias. Creo que mis padres, con su herencia del este de Europa de terrores y pogromos siempre inminentes, absorbieron en silencio los horrores de la guerra por mí, aterrados cuando dejaba de llegar carta de mi hermano, que estaba en filas, aterrados cuando yo volvía tarde a casa durante el Blitz. Mi padre sabía lo que significaba una victoria nazi, de modo que se sentaba en tensión, levantando un dedo cada vez que había una explosión lejana. Todas las noches, cuando encendía la radio para escuchar las noticias de las nueve, antes de que pudiera hablar el locutor, anunciaba él: «¡Hitler, asesinado!», repitiendo cansinamente la fórmula con la esperanza de que pudiera convertirse en realidad.

Entonces una noche cayeron bombas y el negocio farmacéutico de mi padre quedó arrasado por el fuego. Él encajó el desastre sin descomponerse y en menos de nada lo tenía todo reorganizado en un sitio fuera de Londres. Mi madre se fue con él evacuada al campo mientras yo me quedé en nuestra casa vacía de Chiswick, preguntándome a dónde dirigirme para encontrar trabajo. Una mañana llamó el cartero, sonó el buzón y cayó encima del felpudo un sobre con sello de Birmingham.

«Estamos preparando una producción de *Hombre y superhombre* de Shaw, para empezar los ensayos dentro de dos semanas. Por recomendación de William Armstrong, le invitamos a usted a producirla. Los honorarios serán de 25 libras.» Firmado: Barry Jackson.

Dos días después estaba en Birmingham, pasando detrás de la estación hacia el modesto edificio de la Station Street llamado Birmingham Rep. En el despacho, una figura alta, sin edad, con claros ojos azules, me recibió con sencillez. No estoy seguro de haberme dado cuenta entonces de con qué persona legendaria me estaba encontrando: Sir Barry Jackson había sido el pionero, junto con Granville-Barker, del teatro serio en la Inglaterra de entreguerras. Fue él quien, con su propio dinero, estrenó muchas de las funciones de Shaw en Londres, aunque veía la gran ciudad con recelo y aversión. Esencialmente era un precavido inglés del centro con intenciones particulares, y cuando le pareció que ya le habían engañado bastante en la capital, se retiró a la seguridad de su mugrienta pero segura base de Birmingham. Allí podía dar rienda suelta a sus entusiasmos; desde allí lanzó a unos cuantos de los mejores actores de la escena inglesa, y en su pequeño despacho casi perdió la compostura cuando me habló con juvenil ilusión del nuevo actor joven para quien quería montar la función de Shaw. Un momento más tarde se abrió la puerta. «¡Ah, ya está aquí!», dijo Sir Barry. «Le presento a Paul Scofield.»

Al darnos la mano, contemplé una cara que inexplicablemente en un hombre joven tenía surcos y manchas como una roca vieja, e instantáneamente me di cuenta de que tras aquella apariencia sin edad yacía escondido algo muy hondo. Paul era cortés, distante, pero cuando empezamos a trabajar surgió entre nosotros una comprensión instantánea, que necesitó muy pocas palabras, y observé que detrás de la amable modestia de su conducta yacía la absoluta certeza de un artista nato. Aquello fue el principio de una colaboración que duró muchos años.

Algún tiempo después, H. M. Tennant's, la empresa produc-

tora de Londres, me pidió que dirigiera mi primer montaje en el West End, *Ring Round the Moon*. Paul ya estaba reconocido como el actor joven más extraordinario de su tiempo, de modo que, aunque sus movimientos eran desgarrados y la voz le raspaba y le restallaba de modo incontrolable, fui contra todas las reglas del encasillamiento y le pedí que interpretara a un elegante caballero eduardiano. Con el fin de que adquiriese el donaire en el movimiento que pide esa alta comedia, le pedí a Paul que asistiera a clases con un profesor de ballet. Me miró de modo raro y estuvo callado largo rato, y luego sacudió la cabeza. «Así no lo puedo hacer. Tienes que explicarme qué impresión de elegancia quieres que dé. Y yo lo interpretaré.» Eso fue lo que después procedió a hacer, día tras día en el ensayo. Y si bien sus movimientos característicos no cambiaron, por una misteriosa alquimia de la imaginación acabaron expresando la esencia del refinamiento que exigía el personaje. Más tarde, cuando estábamos ensayando *El rey Lear*, se negó a que le perturbase mi constante reprensión de que no estaba retratando a un anciano. Siguió siendo él mismo, pero por la fuerza de la convicción interior proyectó al auditorio la imagen exacta que tenía en la cabeza. Para mí aquello fue una primera indicación de que el teatro es el lugar de encuentro entre la imitación y un poder de transformación llamado imaginación, que carece de efecto si se queda en la mente. Tiene que impregnar el cuerpo. De repente cobró sentido una palabra aparentemente abstracta, «encarnación».

Hubo una única vez en la que vi a Paul casi derrotado. Éramos responsables los dos de una temporada de funciones en el Teatro Phoenix, y Paul estaba interpretando *Hamlet* por la noche mientras ensayábamos nuestro siguiente montaje, *El poder y la gloria*, de Graham Greene, durante el día. El papel del humilde sacerdote mejicano adicto al whisky con soda le atraía enormemente, y aunque en su imaginación veía el personaje con absoluta claridad, por alguna razón aquello nunca le bajaba al cuerpo. Durante las últimas funciones de *Hamlet*, cuando estábamos a punto de acabar los ensayos, el autor estaba deses-

perado, yo estaba alarmado, hasta Paul estaba realmente preocupado: le fallaba la alquimia de su arte secreto, y ni siquiera conseguía que le saliera una imitación externa convincente del papel. Algo tenía bloqueado su proceso normal, y ninguno de nosotros lograba descubrir la causa. *Hamlet* terminó un sábado, y estaba previsto estrenar la nueva función el lunes, dos días después. Yo me pasé el domingo en el teatro con los decorados y las luces, preparando el pase de vestuario, y Paul se fue derecho al camerino, adonde se había llamado a un barbero para que le cortara la espléndida melena romántica que se había dejado crecer para interpretar al príncipe. Cuando empezó el pase corrido, yo estaba sentado en las butacas con Graham Greene y Denis Cannan, que había hecho la adaptación. Se levantó el telón sobre una sórdida chabola de los muelles. Por una ventana se atisbaban un herrumbroso vapor, un río estancado, un cielo mejicano; en primer término había un dentista sacándole una muela a un indio. Se abrió la puerta de atrás del decorado, y entró un hombre bajito. Llevaba puestos un traje negro y unas gafas ribeteadas de acero y traía en la mano una maleta. Por un momento nos preguntamos quién era aquel desconocido y qué hacía paseándose por nuestro escenario. Después nos dimos cuenta de que era Paul, transformado. Su alto cuerpo había menguado; se había vuelto insignificante. Ahora el nuevo personaje lo poseía por completo. El obstáculo había sido su noble melena, o más bien la de Hamlet. Al paso de los ensayos, su instinto de actor le había dictado que había algo mal, que la imagen que revestía era errónea; intuitivamente sintió que su silueta era la antítesis del personaje. Le bastó un fulgurante atisbo de su cabeza rapada en el espejo para que instantáneamente se distribuyeran en los lugares adecuados de su interior todos los pensamientos y sensaciones que había ido acumulando durante semanas, para descubrir orgánicamente a la persona que había estado buscando en vano.

Una década más tarde, *El rey Lear* me permitió resumir mi colaboración con Paul Scofield. La comunicación entre nosotros era por entonces tan honda que requería pocas palabras:

los intervalos de tiempo no habían producido diferencia alguna. Ninguno de los dos trabajaba mucho una vez acabados los ensayos, nunca discutimos la teoría o el significado de lo que estábamos intentando, estaba implícito, era tácito, y la estrecha amistad que existía entre nosotros ni siquiera requirió nunca relaciones sociales como almuerzos o cenas para mantenerse viva.

Una mañana, acudí a Paul con lo que me había parecido un descubrimiento revelador. «Lear es alguien que quiere abandonar. Pero, sacrifique lo que sacrifique, siempre queda algo a lo que está apegado. Rinde su reino, pero aún le queda la autoridad. Tiene que ceder su autoridad, pero aún le queda la confianza en sus hijas. Esto también tiene que desaparecer, igual que la protección de un tejado por encima de su cabeza, pero eso aún no es bastante, porque ha preservado la cordura. Una vez sacrificada su razón, aún queda su profundo apego a su amada Cordelia. Y, en el despiadado proceso de despojo, inevitablemente también ha de perderla a ella. Éste es el patrón y la acción trágica de la obra.» Paul no reaccionó con entusiasmo. Hizo un prudente «Mmm...» y luego dijo pensativo: «Puede que eso sea cierto. Pero yo no puedo pensar en eso, porque no me ayuda como actor. No puedo interpretar acciones negativas. No puedo mostrar el *no tener*. Tengo que encontrar un modo diferente de movilizar mis energías, de modo que pueda estar absolutamente activo momento tras momento, incluso en la pérdida, incluso en la derrota». En aquel momento vi de modo inolvidable la trampa de ceder al entusiasmo intelectual de «tener ideas». Una palabra desplazada en las explicaciones del director, y sin darse cuenta puede bloquear o estorbar el propio proceso creativo del actor. Esto también es cierto para la relación del director consigo mismo. Tienen que aparecer ideas, tienen que ser expresadas, pero también ha de aprender a separar lo útil de lo inútil, la sustancia de la teoría.

Esto abrió áreas muy sutiles de exploración, porque el teatro se extrae de material vivo. Una vez, en una función nueva, Paul tenía que bregar día tras día con una escena escrita apre-

suradamente, con sus réplicas flojas e inadecuadas. Hacia el final de los ensayos el autor se hizo consciente de su debilidad y nos trajo una nueva versión que era infinitamente mejor. Paul y yo estábamos encantados, pero después de probarla Paul sacudió la cabeza. «Ahora he encontrado todos los cabos que me llevan de una réplica a otra en la versión antigua. Ahora existen esas fibras y a través de ellas puedo hacer real el viejo patrón. La escena nueva es mejor, pero no será tan buena de interpretar.»

Cuando me mudé a Birmingham, mi padre, a quien siempre habían gustado los grandes hoteles dondequiera que fuese, me dijo: «Vete al mejor hotel». De modo que me mudé al Hotel Station, en donde Sir Barry tenía alquilada una habitación permanentemente. Al verme solo en un rincón del gran comedor vacío la primera noche, me invitó a unirme para cenar a él y a su compañero de toda la vida Scott Sunderland, y desde entonces hice todas las comidas a su mesa. Eran una pareja casada desde hacía mucho, dos caballeros británicos muy convencionales vestidos de tweed, del gusto y del respeto de los camareros, que aceptaban la propina anual de una libra para repartir entre todos con un aprecio que nunca dieron a clientes más pródigos.

Un día, cenando, Sir Barry estaba preocupado y apenas hablaba. Al final de la comida Scott nos dejó solos. «Me han pedido que me haga cargo del festival de Stratford», dijo Sir Barry vacilante. Luego añadió: «Me voy mañana a Stratford. ¿Le gustaría acompañarme?».

Yo nunca había ido a Stratford y me pasé el día deambulando alrededor del desangelado edificio de ladrillo rojo detrás de su serena figura ya entrada en años. El teatro había sido diseñado por un comité, ninguno de cuyos miembros tenía conexión alguna con la escena, y se decía que habían escogido un diseño hecho por una dama sin experiencia. Ni siquiera estoy seguro de que fuera arquitecto; según la leyenda fueron sus

lindos bocetos a la acuarela lo que les sedujo. Nos enseñaron las puertas de carga que habían sido abiertas en el muro en un ataque de pánico de última hora, cuando el constructor se dio cuenta de que se le había olvidado poner una entrada para meter y sacar los decorados. Vimos el incómodo rincón en el que se había alojado desmañadamente el cuadro de mandos, porque se había pasado por alto la necesidad de luces hasta unas semanas antes de la inauguración del edificio. Según íbamos paseando por entre los árboles hacia la explanada de césped verde de la orilla del río, Sir Barry murmuró: «Este sitio podría ser tan importante como Salzburgo». Pobre viejo, pensé yo entre mí con condescendencia, cómo iba a competir nunca un insignificante teatro inglés provinciano con las atrevidas y sofisticadas aventuras que tenían lugar en aquel mundo llamado «El Continente», que para mí representaba todo el encanto del que Inglaterra carecía. «Para empezar», prosiguió con serena convicción, «no debería haber un único productor que atropellara desesperadamente cinco montajes en el escenario en los cinco primeros días, que es por lo que es tan malo el actual sistema. Debería haber un productor diferente y un diseñador diferente para cada función, y deberían estrenar cada cuatro semanas, de modo que todos los trabajos pudieran ensayarse convenientemente. Como resultado, en lugar de durar solamente tres semanas, la temporada debería extenderse hasta el final del verano...». Y así fue siguiendo, hasta que en unas cuantas frases serenas hubo trazado el esbozo de lo que había de convertirse en la revolución de Stratford que un día pondría a Warwickshire muy por delante de Europa Central.

La audacia del pensamiento de Jackson no fue apreciada y, según empezó a poner su visión en movimiento, lo atacaron por todas partes. La ciudad se levantó en armas, el ayuntamiento sostuvo que estaba arruinando el festival –nadie vendría de Londres más de una vez al año, afirmaron, y menos que nadie la prensa–, pero Sir Barry siguió adelante impertérrito, llevando a la práctica sus ideas a su propio modo, tal como llevaba haciendo toda su vida.

En su primera temporada, me invitó a poner en escena *Trabajos de amor perdidos*, que fue realmente un trabajo de amor, y me permitió verter en la función todo el romanticismo soñador que se había venido acumulando durante tanto tiempo. Mi montaje iba el tercero de la temporada y yo tenía un poco de envidia de otro director con mucha más experiencia, que tenía el seductor cometido de abrir la nueva temporada lanzando además el nuevo orden con su montaje de *La tempestad*. No obstante, como estábamos en el mismo edificio, por primera vez tuve la posibilidad de observar trabajar a otro. Una noche oí que iba a haber lo que se llamaba un desfile de trajes, y me colé para mirar. De pie entre las sombras, yo estaba abrumado, a la vez deslumbrado y al mismo tiempo secretamente celoso cuando los actores exhibían orgullosamente sus trajes nuevos y una confección brillantemente coloreada de terciopelo y encaje seguía a otra... ¡Qué apagados iban a aparecer los sencillos cortes que habíamos escogido para *Trabajos de amor perdidos* después de aquel rutilante alarde! Pero en el estreno de *La tempestad*, viendo aquellas figuras demasiado elegantes delante de la escenografía primorosamente pintada, me di cuenta de que nada tiene en el teatro significado alguno fuera de su contexto de la representación. Ahora que estaban en acción, los trajes habían perdido misteriosamente toda su belleza y se habían vuelto un feo impedimento para la función, hasta que el texto zozobró como el gran galeón realista de la escena inicial. Aquello fue una importante lección. El teatro existe en movimiento: un color, un corte, un sonido, o una hermosa frase pueden dar una impresión aisladamente y otra totalmente distinta cuando la acción está en marcha. Vi entonces cómo yo me estaba pasando largas noches componiendo hermosos y sombríos efectos de luz que carecían de sentido al colocarse al día siguiente en la secuencia de la función. Mi obsesión con el cine me ayudaba a darme cuenta de que una función es también un carrito que se va desenrollando; sus verdades van cobrando vida plano a plano.

Para *Trabajos de amor perdidos* había decidido utilizar la pin-

tura de Watteau como base. Aunque históricamente no podía hallarse conexión alguna entre una comedia isabelina y un pintor del siglo XVIII, intuitivamente sentí que la Edad Dorada puramente imaginaria de Watteau era un mundo en el que se asentaría de modo natural la acción de aquella obra, y estaba convencido de que se necesitaba una imagen fresca para liberarse del inevitable jubón isabelino y las calzas de la época. La función fue muy bien recibida, las críticas fueron excelentes y unas semanas después del estreno me encontré con una coreógrafa rusa, Suria Magito, que estaba viviendo con el entonces legendario director Michel St. Denis. Me invitó a cenar y después de la cena sugirió que Michel hiciera sus comentarios sobre mi trabajo. Para ella, aquello era claramente un gran regalo que le estaba ofreciendo a un principiante novato, aunque yo no estuviera necesariamente preparado para que un maestro analizase mis primeros esfuerzos. Él se recostó en la silla, fumando una pipa, y explicó que era un gran error imitar pinturas famosas, porque el teatro es teatro por derecho propio y el auténtico arte del teatro no debería tomar referencia de ningún otro aparte él mismo. «Le veo ensayando», añadió, «formando sus composiciones y colocando a los actores con un libro de Watteau en la mano». Fue exactamente aquella frase, tal vez expresada con cierta energía y no literalmente exacta —nunca había tenido un libro en la mano—, lo que me permitió reaccionar con disimulada furia, y como resultado pasaron muchos años hasta que logré ver la absoluta verdad de su crítica: el teatro es teatro, no una síntesis de otras artes.

En el segundo año hice un *Romeo y Julieta* que fue apasionado, violento y no romántico. Fue muy criticado, pero Sir Barry, lealmente, no se inmutó por ninguna crítica adversa. Lo que fue mucho más serio, no obstante, fue que el diseñador y yo gastamos demasiado dinero; le hicimos un raspón a un decorado en el ensayo de vestuario y por esa razón no me invitaron a la temporada siguiente. Yo había transgredido un aspecto vital de los valores de Sir Barry.

Unos años más tarde, a Sir Barry lo echó a su vez un grupo

de consejeros, más que nada, según me dijeron, porque aunque se sabía el nombre de todos los tramoyistas y de todas las señoras de la limpieza, y diariamente se paraba para preguntarles por sus achaques, cuando se encontraba con un consejero nunca era capaz de recordar su nombre.

Las palabras «el West End de Londres» ejercían una poderosa fascinación sobre la gente de teatro: aquél parecía ser el único lugar en el que hacer carrera. En la calma que siguió a la tempestad de la guerra, el mundo del teatro hacia el que ahora me veía empujado lo tenían dominado hombres con largos cortinajes de muselina fastidiosamente colgados en las ventanas. La persecución de lo chic era un culto, y había una absoluta conformidad en su estilo. Las casas eran pequeñas pero elegantes, estaban cuidadosamente atiborrados con selectas antigüedades, algo indefinible llamado buen gusto regulaba todos los detalles, y las veladas ventanas estaban allí para convertir los interiores en mundos inventados a los que nunca se permitía entrar a la vida de la calle. El teatro era una extensión natural de aquello: al levantarse el telón, se nos sacaba del mundo de diario para introducirnos en un mundo de donaire y belleza en el que personas encantadoras con sentimientos no-demasiado-intensos interpretaban situaciones irreales que nunca reflejaban las crudas realidades de la vida. Aquello me venía bien. Una vez había visto a unas marionetas austriacas que actuaban detrás de una especie de ojo de buey de cristal grueso; la experiencia para el espectador era como mirar al interior de una bola de cristal, viendo entre sus vapores extrañas imágenes que se mezclaban misteriosamente unas con otras. Por aquel entonces también a mí lo único que me importaba era atravesar el espejo para llegar a un milagroso sueño.

Cuando empezaba un montaje no tenía ninguna idea intelectual; simplemente seguía un deseo instintivo de hacer fotos que se movieran. La escena era como una pantalla estereoscópica de cine en la que luces, música y efectos eran todos ellos

tan importantes como el trabajo de los actores, porque mi único deseo era conjurar un mundo paralelo y más seductor.

Años más tarde, cuando ya me había situado como director, un arquitecto de mediana edad a quien se había hecho el apasionante encargo de construir un teatro de nueva planta en una ciudad de provincias acudió a mí para asesorarse. La cuestión que más le perturbaba era la relativa al proscenio. Tyrone Guthrie acababa de construir su teatro en Stratford, Ontario, abandonando la embocadura por una plataforma isabelina abierta de tres bandas. Se había puesto de moda entre los teóricos del teatro desacreditar «la embocadura», pero yo permanecí muy apegado a ella; la embocadura era lo único que yo había experimentado desde los intérpretes de cartulina de la producción de *El molinero y sus hombres* en el teatro aquel de juguete. Aquello era lo que me había arrojado al teatro como sustituto de la realización de cine, y si mi búsqueda iba hacia la energía y la pasión, siempre las encontraba en el interior de aquel otro mundo de detrás de las candilejas. La primera vez que oí hablar del teatro de Guthrie, a despecho de mi gran admiración por su trabajo, no pude siquiera verme a mí mismo empezando a funcionar en aquel espacio. Un cuadro era lo único que tenía para apoyarme; sin él sabía que me encontraría perdido. El trabajo sobre el dibujo, en solitario o con un dibujante, era la única clave que yo conocía para un montaje; encontrar la imagen era encontrar el concepto básico a partir del cual crecerían todos los significados y acciones subsiguientes. Si el concepto era sólido, el resto del montaje iría surgiendo casi sin esfuerzo en los ensayos. Si el concepto era frágil, entonces, por muy duramente que uno investigase y se afanase, no habría manera de colocar nada en su sitio. A mí me fascinaban las formas, la interrelación de las formas en el fluir del movimiento, los patrones de las escenas de grupo y la ruptura de las rígidas filas de gente hasta que una composición se disolvía en otra. Despreciaba los grises atajos de aquel tiempo, como interpretar ciertas escenas delante de un telón de boca mientras detrás se colocaba el siguiente decorado. Yo tenía un

único criterio: si alguien se paseaba por el auditorio durante una función, en un punto cualquiera, la imagen que viera tenía que ser completa y coherente; debía evocar el mundo imaginario en su totalidad, en relieve, en tres dimensiones.

—La llamada embocadura es un instrumento de enfoque —le dije al arquitecto—. Es una necesidad quitarla. Con un escenario abierto, diferentes partes del público ven diferentes imágenes. Con una embocadura, todo el mundo ve lo mismo.

—¿Y el contacto qué? —preguntó—. Actualmente se oye hablar mucho de contacto. Con un proscenio, se saca a todo el mundo de la acción.

—Qué tontería —dije yo—, eso no es más que una teoría. Mire usted lo que ocurre cuando hay un gran actor dentro del marco de la embocadura. Todos los ojos se focalizan en él. Tiene al público en la palma de la mano.

—Pero a mí me han dicho —prosiguió el arquitecto— que hoy uno quiere sentir que el actor no es sino un miembro más del público.

—En el teatro circular —dije yo despectivamente— ve usted un actor vestido de época, y como fondo hay una multitud de gente de traje y con gafas. ¿Realmente puede usted preferir eso a un decorado bonito?

—He leído —prosiguió el arquitecto, flaqueando— que un público en la oscuridad es totalmente pasivo.

—El teatro es —concluí yo enérgicamente— dos sitios con dos entradas distintas, una para el público y otra para los actores. Hay dos mundos. La gente que está en la oscuridad mira a otro mundo. Eso es la ilusión. Por eso vienen.

El arquitecto quedó convencido y me dio efusivamente las gracias por dedicarle mi tiempo. Desgraciadamente, construir un teatro lleva demasiado tiempo en un mundo rápidamente cambiante. Diez años más tarde él había terminado su edificio, y yo había acabado por rechazar todas las nociones que con tanta fuerza le había vendido. Por entonces todas mis experiencias me habían conducido a creer en lo que decía, pero andando los años sucesivas experiencias me fueron llevando a

entender que permitir a los actores compartir un único espacio en intimidad con el público ofrece una experiencia infinitamente más rica que dividir el espacio en lo que se pueden llamar dos ambientes.

Una mujer muy guapa me dijo una vez: «Yo le puedo dar algo que nunca le ha dado nadie hasta ahora».

Mi curiosidad quedó irresistiblemente atrapada. «¿El qué?» «Aburrimiento», contestó.

No era verdad, pero respeté el modo en el que me fue ofrecido. El aburrimiento siempre me ha parecido uno de los estados mentales más constructivos. Si he tenido un guía que me ha ayudado una y otra vez en el teatro, sobre todo en las producciones de los clásicos y en la ópera, es mi hondo deseo de no infligir a otros esa miseria que se retuerce y serpentea, ese tedio mata-cerebros que tantas veces fue mi experiencia durante mis primeros años de ir al teatro.

Cuando empecé a trabajar en el teatro, no podía soportar la cortés y en los más de los casos insípida naturaleza de la mayoría de las funciones inglesas. Aunque estaba dispuesto a aceptar prácticamente lo que fuera, sólo por la experiencia del trabajo, si no era capaz de encontrar alguna posibilidad de apasionamiento en la función, participar en el teatro no tenía sentido.

El West End lo tenía dominado un solo hombre, Binkie Beaumont, que producía casi todas las funciones de éxito de Londres. Había sido lo bastante aventurado como para venir a mi primer montaje de *La máquina infernal* y le había gustado lo que había visto. Aquello me posibilitó, después de mucho acoso, el acceso a su despacho, y le convencí de que me dejara dirigir una función americana muy vigorosa que me atraía enormemente, titulada *Dark of the Moon*, de dos jóvenes autores, Howard Richardson y William Berney. Fue aquélla una primera oportunidad de trabajar con un reparto de actores inexpertos de mi misma edad. Trataba de unas brujas en las Montañas

Smoky, de los Apalaches, estaba llena de escenas de conjunto y *square dances*³, y yo pude dejar que surgieran atrevidas imágenes del tremendo derroche de energía que puede aportar un grupo entusiasta. La función causó sorpresa y sensación a los habituales que estaban acostumbrados a veladas harto más finas, pero la intuición de Binkie le dijo que había dado con algo nuevo.

Aquello fue el principio de una larga relación de trabajo. A mucha gente le caía bien Binkie; mucha más no le podía ver. Era un monopolista, un dictador sutilmente escondido, pero sus metas no eran sólo el poder y el dinero; también amaba la calidad y aquello fue lo que nos unió. Él quería que el teatro fuera un lugar de estilo y belleza, y como también era eso lo que yo quería, no había sino acuerdo entre nosotros. Se convirtió en un buen amigo, casi entrañable, al igual que en un objeto de fascinación casi irresistible. Yo le estudiaba como a un profesor, porque era el primer ejemplo que me había encontrado de hombre totalmente equipado para agotar sus metas. Él conocía su mundo y conocía a su gente, y era capaz de tocar ese teclado con exquisita finura. Era amable, encantador, y parecía ser de una discreción absoluta. Jamás cometió el error directoral de robarles foco a sus actores, su nombre nunca aparecía en las notas, no concedía entrevistas, rara vez se le fotografiaba, y en su búsqueda del poder absoluto no había manera de pillarle oponiendo algo frontalmente. Era un oyente perfecto y podía improvisar interés por cualquier tema, por remoto que estuviera de sus propios gustos, las carreras o el fútbol, política o poesía, encontrando en los arcanos de su memoria los pocos cabos de información que necesitaba para dar un sabor reconocible a su conversación y de aquel modo seducir a alguien que podía serle útil. Vivía a través del teléfono, explotando al máximo el anonimato del instrumento, que jamás

³ Baile folclórico tradicional de origen francés, muy popular en Estados Unidos y Canadá, en el que dos parejas se disponen formando cuadro. (N. de la T.)

revelaría la expresión real y a veces escalofriante de su rostro, pero que en su lugar transportaba al oído del oyente su tono susurrante y conciliador que repetía de modo persuasivo: «Sí, pero *tú* ves...». Una y otra vez me dejó pasmado con un desvergonzado truco que no fallaba nunca. Cuando una actriz, un escritor o un diseñador se negaba terminantemente a aceptar una idea que Binkie con su infalible instinto sabía vital para el éxito del espectáculo —como volver a escribir una escena o cambiar un vestido o un peinado—, él decía, señalando al terco adversario: «Mi amigo acaba de hacer la sugerencia más brillante». La persona en cuestión miraba sorprendida y anticipadamente halagada. Entonces, con absoluto descaro, Binkie ponía sus propios pensamientos en boca de la otra persona, y la pobre víctima, confundida pero radiante, solía acabar reconociendo la propiedad de la idea y aceptando las felicitaciones del resto del reparto.

Binkie podía llevar seis o siete producciones al mismo tiempo, pero siempre daba la impresión de que la única que te concernía a ti era la única que importaba. A todos los grupos les decía «nosotros» —«ellos» eran los demás—, y de aquel modo todos nos sentíamos queridos. Cuando hicimos *Ring round the moon*, me convenció de que quitase la afilada referencia de Anouilh a la vida real cuando el melancólico banquero revela que es judío. «¿Por qué judío? ¡Qué poco delicado!», decía Binkie, de quien se rumoreaba que él también tenía parte de judío, mientras cortaba las palabras del libreto, eliminando de aquel modo todo lo que era tan feo como la vida real. Puede que la «delicadeza» fuera el valor más apreciado por el teatro del West End de entonces.

Un día, de modo totalmente inexplicable dado que yo no tenía crédito para tanto, el *Observer* me invitó a ser su crítico de ballet. Puede que después de todo aquello no fuera tan sorprendente, ya que uno de los críticos de teatro más influyentes de entonces tan sólo tenía un campo de conocimiento profe-

sional, y era el críquet. En cualquier caso, aunque mis juicios enfadaran al mundo del ballet, era una experiencia fascinante el estar de pronto al otro lado de la barrera, y ahora podía observar cómo brotaban en mí las tentaciones del crítico profesional: «le mencionaría, pero con ello haría que el párrafo acabase de modo chapucero», o «le he concedido reseñas buenas tres veces seguidas, no puedo repetir o la gente va a pensar...».

Aquel empleo me dio entradas gratis para el Covent Garden. Una matiné, mientras el público se dirigía en masa al ambigú a tomar té y bizcocho durante el descanso, estaba yo charlando con unos amigos cuando de repente me llamó la atención una muchacha de inusual belleza que estaba de pie junto a la barra. Acercándome más, descubrí para mi deleite que estaba con alguien a quien me habían presentado recientemente, un director de cine muy conocido, Anthony Asquith. El saludarle me autorizaría con toda claridad a ser presentado a aquella tímida y reservada joven de largo y oscuro pelo y solemnes ojos oscuros. «Te presento a Natasha», dijo. ¿Natasha? Fue como oír el eco de una campana en lontananza. A los doce años me había leído *Guerra y paz*, o más bien la había devorado de cabo a rabo, con el corazón y el alma absorbidos por el mundo de dentro de las cubiertas. Viví con la heroína llamada Natasha y la amé, y antes de cerrar el libro tenía decidido que me casaría con una chica de ese nombre. Y así fue.

No con tanta facilidad, no obstante. La perdí de vista y pasó el tiempo. Después asedié a un amigo común para que la invitara a una fiesta e intercambiamos unas cuantas palabras tímidas. Después de haber tentado al destino, más tarde llamé a su casa y descubrí que se había marchado unos días a París, dirección desconocida. Sin más cogí un avión y me precipité a las comisarías de la policía francesa del Quai des Orfèvres para intentar descubrir en qué hotel se había registrado. A los policías aquellos no les causaron impresión alguna mis asfixiadas declaraciones de que a aquella muchacha «se la requería de pronto y con carácter de urgencia para una gran película». Volví una y otra vez durante todo el día, probando con personas dis-

tintas en ventanillas distintas. Después de aquellos salvajes reventones de energía, estaba a punto de aceptar con perplejidad que por una vez las cosas no me iban a salir bien, cuando una compasiva señora de mediana edad que había observado mis diversas visitas desde lejos se asomó al mostrador. Le colgaba de los dedos el reverso de un formulario de registro de hotel. «Lo siento muchísimo, monsieur», se compadeció. «Compréndalo. Ésa es una información que no estamos autorizados a proporcionar.» Después, como si fuera por casualidad, dejó que el formulario se diera la vuelta un momento, añadiendo: «No está permitido. Lo siento muchísimo. Me encantaría ayudarle». Con una pequeña sonrisa conspiratoria volvió a dar la vuelta al formulario, pero me había dado justo el tiempo suficiente para anotar el nombre de un hotel y sus señas.

Cosa nada sorprendente, cuando me presenté en un estado de triunfo romántico y posesivo, aquel exceso de celo no sólo no fue bien recibido, sino que condujo a un año de malentendimiento. Un año más tarde, no obstante, nos volvimos a encontrar y todo se fue reconciliando armoniosamente, tal como el destino lo había querido. Otro año más tarde, estábamos casados.

Ahora la vida parecía radiante y completa. Nuestro primer viaje juntos fue a Ischia y la luna de miel a Marrakech y Grecia. Nos enseñamos uno a otro a nadar solos en el cristalino mar de una isla aún desconocida y desierta llamada Mikonos; seguimos hacia Estambul, y en los bazares arraigó firmemente en ambos la determinación de seguir viajando por el mundo.

Natasha ya figuraba en la lista de las grandes bellezas del mundo, pero entró en la vida social de Londres con miedo y aversión. Una noche, poco después de la boda, iba poco abrigada para la ópera, pero echó a andar delante de nuestro coche, guiándome con una linterna a través de una densa y venenosa niebla londinense. En aquel camino las cepas de la tuberculosis fueron capaces de invadir el terreno que había si-

do laboriosamente preparado por la tensión de ser anfitriona. Nuestra casita se convirtió en su hospital con dos abnegadas enfermeras australianas de servicio y el amable y asimismo abnegado propietario de un restaurante del West End que mandaba regularmente en taxi pequeños obsequios de mantequilla, nata e incluso filetes que eran aún bastante difíciles de encontrar después de la guerra. Lentamente se fue recuperando, después tuvo una recaída y se volvió a recuperar. Tierna, graciosa, silenciosamente elegante, parecía una princesa de otros tiempos —una princesa poco común, sin rabieta ni quejas— y nunca habían de surgir disputas entre nosotros, aunque más tarde ambos llegamos a entender cuánta tensión y cuánto conflicto yacen penosamente ocultos bajo la superficie. Pero, mucho más abajo de lo que podían ocultar la timidez y la autorrestricción, existía un nivel más hondo, más fundamental que la fragilidad, en el que una sabiduría casi oriental reconocía que nada hay más precioso en una relación que la paciencia que aporta la paz.

Al igual que la casa de todos los demás que conocíamos en Londres, la nuestra era minúscula, con cortinas de muselina y antigüedades, y nuestros amigos eran sobre todo gente de teatro que hablaba una jerga muy especial que encubría miedos íntimos e innominables. La realidad solía atenuarse mediante el uso del prefacio: «Lo que jocosamente se conoce como...», o «Leímos en el *Tito Times*», «Fuimos al dentista Dolly», «Tomamos Lily Lixen para el estreñimiento»; los juegos y las fiestas eran «puro Aburrilandia» o incluso «Aburrilandia del mar», los hombres eran «Doña», y un diseñador escénico varón, con talento pero cadavérico, con el que trabajé una vez era conocido como «la hija del fabricante de ataúdes». Se nos adoptó en aquel mundo por lo jóvenes que éramos, pero a mí me miraban con cierta sospecha: «¿Tiene *gusto*?», preguntaban los demás a mis espaldas, y como mi instinto era viajar e introducir elementos incómodamente vigorosos o realistas dentro del mundo de la fantasía, encontraron un modo sin riesgo de aceptarme etiquetándome de *enfant terrible*.

Yo seguía queriendo trabajar en el cine. Escribiendo guiones y citándome con productores americanos para largas e inútiles sesiones de bebida en grandes hoteles, empecé a sentir cada vez con más agudeza la falta de una energía clara en lo que estaba haciendo. Mi ambición inmediata se desarrolló en una dirección nueva: montar una ópera. Las dimensiones y la vitalidad de un escenario enorme poblado con enormes multitudes eran irresistiblemente atractivas, yo llevaba el amor a la música hondamente impreso en mí desde mis tempranas clases de piano, y así el Covent Garden se convirtió en mi meta.

Después de haber estado cerrada durante la guerra, la temporada de ópera acababa justamente de ser reanudada por David Webster, un corpulento hombre de negocios de Liverpool con gusto para la música y un porte ligeramente regio y genial, que al ser abordado resultaba muy acogedor. Pedí trabajo, me dijo que sí, luego que no, luego otra vez que sí, y así, sorprendentemente, me encontré a la edad de veintidós años con que era «director de producción» —un título que, creo, inventé para mí mismo pero que desde entonces se ha extendido—, lo cual significaba que era productor residente en la Royal Opera House. Naturalmente yo no tenía acreditaciones, no más que las que tenía como crítico de ballet, pero ciertamente no me sentí en desventaja, porque el repertorio de posguerra del Covent Garden era increíblemente malo. La Royal Opera House no había experimentado aún la drástica reevaluación de los métodos antiguos que había llevado Sir Barry Jackson a Stratford, de modo que los montajes todavía se hacían de cualquier manera cada uno en una semana, lo cual era todavía peor de lo que parece porque significaba sólo cinco ensayos, cada uno de tres horas, de los que había que quitar quince minutos para que el coro tomara el té. Yo entré en la ópera con un simple objetivo: dar a aquella soñolienta institución pasada de moda una serie de sacudidas que la colocaran de un salto en el mundo de hoy.

Ahí me tropecé con lo que realmente significaba la tradición, y me sorprendió descubrir que tenía un encanto especial y propio, un encanto que procedía del aroma del polvo y de la

cola de pegar antigua en el amplio escenario, de las pilas de bastidores pintados que creaban un desorden de fragmentos inconexos, de árboles que se apoyaban en columnas, balaustreadas que sobresalían por encima de nubes, rocas rajadas por la mitad. Un caballero *cockney* dickensiano de ochenta años con traje negro y cuello blanco almidonado gobernaba aquella colección: Mr. Ballard, cuya palabra era ley. Astutamente se había hecho imposible de sustituir arreglándoselas para que nunca se registrara ni catalogara nada. Él era el único que, de un día para otro, sabía dónde encontrar los arriates para *Rigoletto* o la fuente de pega para el jardín de Margarita en *Fausto*. «Aquí tuvimos a un tocayo suyo», me dijo el primer día. «Mr. Brooks. Solía pintar todos los decorados. Llegaba con su sombrero de copa, se quitaba sus guantes blancos y se ponía a trabajar. Mr. Puccini había sacado sus propias fotos, en Japón y en París. Le dio las diapositivas a Mr. Brooks, que sabía exactamente cómo pintarlas para que parecieran reales.» Mr. Ballard y yo nos llevamos muy bien hasta que, para mi primer montaje, propuse que se construyera un decorado de madera maciza. «Oh, no, Mr. Brook», sacudió la cabeza, «eso no es del estilo de la ópera. Nosotros usamos lienzo. Y si el pintor sabe su oficio, parecerá tan de madera como pueda usted desearlo, desde el frente.»

Yo sabía que estaba equivocado. Los grandes días de la escenografía pintada pertenecían a la era de la mortecina iluminación procedente de candilejas de gas o velas, que aplastaban de tal modo al intérprete que él y la pintura se convertían en una sola cosa. El día que se colgó el primer foco en un lado del proscenio, todo cambió: ahora el actor se destacaba, era corpóreo, y de pronto apareció una contradicción entre su redondez y los trampantojos bidimensionales de detrás de él. Los grandes innovadores del arte del diseño escénico, Adolphe Appia y Gordon Craig, ya sabían esto antes de la primera guerra mundial, pero su influencia tardó otro medio siglo en penetrar los muros de la Royal Opera House. Mi primer objetivo en el Covent Garden se convirtió entonces en lograr la gentil jubilación del señor Ballard. No lo conseguí.

La luz era mi pasión, y la ópera parecía requerir extraordinarios efectos de belleza y esplendor. Pero, para mi consternación, siempre se sacaban los mismos filtros chillones: azul regio para la luz de luna, verde botella para las grutas, amarillo canario para la luz del sol y lo que se llamaba «rosa sorpresa» para las caras de los cantantes. El jefe de eléctricos, un hombre entrañable y absolutamente ineficaz, estaba de acuerdo con cada una de mis propuestas, pero por alguna razón nunca conseguía que salieran. Nunca parecían entrar los efectos de luz en sitios nuevos, y aquello era tan constante que decidí averiguar la razón. Un día, me subí a la cabina de luces a espiar a su ayudante. Todo se aclaró. Él sólo pinchaba los efectos en momentos poco interesantes de la música. Cuando empezaba una gran aria o un pasaje conocido por su dificultad, se inclinaba sobre la barandilla, hechizado. El regidor le mandaba obedientemente las señales, pero, a la espalda del operario de mesa, las luces rojas y verdes de avance destellaban en vano, porque él estaba muy lejos, en un campamento de gitanos o galopando por las nubes con las valquirias. Su amor por la música era nuestra perdición.

Se trajo de Alemania con grandes gastos a un tal Dr. Schramm para que montara el primer *Anillo* de la posguerra. No se debía a que se esperase que trajera alguna creatividad especial o nuevas perspectivas para el trabajo; se le llamó porque él y nadie más que él conocía todos los movimientos que probablemente harían las grandes estrellas del canto. El Dr. Schramm ensayaba con el coro y con los secundarios, gritando: «¡Flagstad baja aquí y extiende la mano izquierda! ¡Así ustedes tienen que estar preparados para dar lanza con mano derecha, así!».

A veces paraba y añadía con mucho dramatismo: «Una vez en Göteborg en 1939 de pronto, ella fue por camino contrario. ¡Y allí no había nadie! Necesitamos otro hombre y otra lanza en caso que ella hace Göteborg. Y si hace Hamburg, entonces...».

Así proseguían los ensayos día tras día hasta que aterrizaban

las estrellas para el estreno, encontrándose con el resto del elenco la primera vez que salían.

Hubo una sesión de luces desastrosa una vez que el Dr. Schramm quería que oscurecieran el escenario y que quitaran una escalera de mano. «Aquella cosa... *die Leiter...*», señalando furiosamente a la escalera, «aquella *Leiter* fuera... *¡nein, nein, nein! Dunkler...*». *¡Leiter!* ¡Más oscuro! *¡Dunkler!* No le entendía nadie, y el escenario alternativamente se ponía más claro o se iba apagando hasta el oscuro y luego volvía a subir al máximo de luz, y la ofensiva escalera seguía intacta, el productor gritaba, el caos era total, y yo miraba con gozo.

El Dr. Schramm fue muy crítico con mi primer montaje. «Les hace moverse demasiado, y lo que hacen es mostrarnos lo mismo que la frase musical. Eso es coreografía de ballet. La coreografía de ópera muy diferente.» Por entonces yo me reía a sus espaldas, pero más tarde alcancé a ver la importantísima lección que me estaba dando, ayudándome a comprender que no es lo mismo vitalidad que agitación.

«Es tan encantadora», decía un jovial caballero anciano que llevaba en la Royal Opera House desde tiempos inmemoriales. La idea de una mujer atractiva me entusiasmó —la verdad es que no había visto muchas desde que entré en el mundo de la música—, de modo que le seguí hasta el ensayo, pero por desgracia mis expectativas fueron tristemente derribadas. Aquella rolliza dama de rosa pálido, que ondeaba un pañuelo como una niña, sigue siendo mi primera lección sobre la relatividad, y me di cuenta de que si me quedaba el tiempo suficiente amarrado a aquel aislado mundo de cuellos de puntas y formalidades, yo también podía acabar llamando bonito a lo que para mis ojos aún frescos era insípido y feo. La relación entre los profesionales de la ópera y el sexo muchas veces es difícil de sondear.

Un día estábamos ensayando *Fígaro* y habíamos llegado al momento, en uno de los conjuntos, en el que en las produc-

ciones tradicionales el conde le pone subrepticamente la mano a Susanna en el pecho, ella le abofetea, él quita la mano con un respingo y el público se ríe encantado. Aquel recurso fácil se podía presenciar en todos los teatros europeos de ópera, pero, cuando lo vi por primera vez, me pareció absurdamente fuera de lugar en un hermoso pasaje musical, y en aquella ocasión impedí que los cantantes lo introdujeran en nuestro nuevo montaje. Al final del ensayo el director de orquesta austriaco estaba muy agitado. «Mr. Brook, estoy acostumbrado a ese chiste. Si lo quita usted, me distraigo, no puedo dirigir.» Lo quité, y nunca me perdonó.

Aprendí otro aspecto de los misterios ocultos de la Royal Opera House cuando me dieron un despacho que era una especie de pasillo que conducía al Departamento de Cuentas. Día tras día, un golpe en mi puerta daba paso a un azarado o truculento acreedor que, con un fajo de papeles en la mano, en un estilo operístico realmente cómico, musitaba: «El año pasado, estando de gira, la compañía encargó flores» —o champán o taxis— «y nunca nos pagaron...». Yo sin más señalaba la puerta de enfrente.

También aprendí otros misterios más prosaicos, como el que una vez por semana me reunía con el director musical y el administrador general en agónicas sesiones llamadas de planificación. Nos sentábamos con lo que misteriosamente se llamaba el libro *N. D.* y unas hojas de papel cuadriculado, elaborando el repertorio de ópera para los meses siguientes. Cada vez que alguno proponía cierto trabajo para un día concreto, invariablemente había un obstáculo.

«No, eso haría siete *Toscas* en una temporada, pero sólo hay público bastante para seis. Siempre podemos hacer *Il trovatore*, no, cae en miércoles y tenemos matiné de *Carmen*, a Mr. Ballard no le daría tiempo de hacer la mutación; ah, pero podría arreglar *La Traviata*, a ver qué reparto tenemos para *La Traviata*.» Sacan el libro *N. D.* y yo me entero de que las iniciales significan No Disponible. «Ella está en Hamburgo. Y el tenor tiene un *Mesías* en Huddersfield. ¿*Aida*? ¿Por qué no...? Pero si

esa vaca vieja nos deja tirados en el último minuto igual que hizo el martes, y su sustituta está haciendo una misa en sí mayor... no, olvidémonos de *Aida*...» Y así siempre.

Yo me esforcé en conseguir mejores condiciones y ensayos más largos, y fui lográndolo gradualmente, pero, con todo, cuando hice un nuevo montaje de *La Bohème* me tropecé con muchos de los problemas más fundamentales de los teatros de ópera. Nunca tuve juntos en ensayo al mismo tiempo a los cuatro intérpretes principales. Si estaban tres, el cuarto faltaba inevitablemente, no porque estuviera descansando, cosa que siempre se alegaba que era tan importante para la voz, sino volando hacia París para una grabación matinal rápida o a una ciudad alemana de provincias para hacerse con un dinero extra por un recital. En su lugar, habría un regidor para el personaje que faltaba, con la gruesa partitura en la mano y cantando de modo entusiasta en un desentonado italiano de Lancashire. Cuando llegó el día del estreno y yo todavía no había podido hacer un solo ensayo completo del cuarto acto, me fui a ver al administrador, amenazándole irritado con quitar mi nombre y hacer una declaración a la prensa. Él era excepcionalmente ducho en temperamentos guerreros —aquello era la parte sustancial de su trabajo—, y me juró que esa misma noche antes de la función tendría un ensayo. Mantuvo su palabra, siendo igual de persuasivo con los renuentes cantantes, que, media hora antes de que se levantara el telón y mientras el público con sus mejores galas estaba ya acomodándose en las butacas, se reunieron al otro lado del grueso telón rojo con las batas de seda y los albornoces con iniciales, con los maquillajes sin acabar, las caras relucientes de maquillaje base sin empolverar, y en susurros de escenario, sin música, recorrimos solemnemente los movimientos del último acto.

La razón de hacer una apresurada *Bohème* a precio reducido fue un problema de repertorio. En todos los teatros de ópera *La Bohème* es un trabajo que se cuele fácilmente en cualquier hueco porque, dé uno las funciones que dé en una sola temporada cualquiera, nunca deja de convocar público. En el re-

peritorio de posguerra, improvisado a toda prisa y de cualquier manera, todavía no habíamos logrado poner una *Bohème* propia y la necesitábamos desesperadamente, fuera buena o mala, para echarnos una mano con los problemas de planificación. No obstante, el presupuesto de la temporada se había gastado, de modo que contra mi voluntad me convencieron de que usara la antigua escenografía que no había vuelto a asomar la cara desde antes de la guerra. Se consultó a Mr. Ballard y amorosamente fue a uno de sus escondites especiales. Lo que sacó fueron los teloncillos pintados de la primerísima *Bohème* del Covent Garden, que mostraban las vistas de París que el propio Puccini había fotografiado con su trípode y su cámara plana y que habían sido fielmente reproducidas por mi tocayo, el pintor de escena de guantes blancos, Mr. Brooks. Estaban muy descoloridos, algo entre postales de fotos antiguas y Utrillos de juventud, y eran de una belleza mágica. Yo había echado pestes contra la idea, pero se me saltaron las lágrimas cuando los vi. Si odiaba las óperas tradicionales, aquélla era la excepción. Para mí, *La Bohème* nunca volverá a ser tan bonita, y de buena gana acepto que incluso la guerra contra la tradición tiene sus excepciones.

Mi primer gran montaje fue *Borís Godunov*. Era una ópera que me encantaba —parecía Shakespeare, sin exageración ni retórica, expresando cada frase una verdad dramática— y la teníamos que presentar por primera vez en la austera orquestación del propio Músorgski en vez de con las exuberantes revisiones de Rimsky-Korsakov. Mi punto de partida seguía siendo la escenografía, y como las vistas pintadas del folclore ruso parecían lamentablemente inadecuadas, yo quería un diseñador que pudiese ayudarme a llevar a la ópera el mundo y la pasión del cine ruso revolucionario que de modo tan apasionante había hecho eclosión en mi vida cuando Stalin se hizo aliado nuestro en la guerra. Por entonces, era costumbre usar a pintores de caballete como diseñadores de escenario, pero mi objetivo era sustituir las temblonas y poco convincentes series de pinturas enormes por un mundo corpóreo de estructuras rea-

les. Si no quería un pintor, no podía volverme tampoco hacia los diseñadores del teatro profesional, porque en su mayoría eran hombres competentes que conocían todas las maneras de su oficio, podían entregar planos de planta y bocetos de trabajo, y eran populares entre el equipo técnico porque «sabían lo que querían», pero por todas aquellas virtudes su trabajo carecía tristemente del misterio que aporta un artista de verdad.

Por entonces, la compañía de Roland Petit estaba de visita en Londres, y vi una función del ballet de Cocteau *El joven y la muerte*, en el que un techo abuhardillado en tres dimensiones quedaba suspendido en el aire para dejar ver, tan corpóreos como la realidad, los tejados de París con la Torre Eiffel a lo lejos y un cartel de neón de Citroën que encendía y apagaba su estructura, letra por letra. El decorado estaba firmado por Wakhevitch, un nombre que era nuevo para todos aquellos a los que pregunté. Pero yo estaba convencido de que aquél era el diseñador al que había estado esperando y me largué a París para seguirle el rastro. «Cocteau siempre se rodea de muchos jóvenes», me dijeron. «Todo el trabajo lo hace él, pero a veces deja que lo firme uno de los chicos, para darle un principio en la vida.» Yo no me podía creer que una arquitectura tan recia hubiese podido surgir de aquel modo, y sucesivas pesquisas revelaron que, aunque Wakhevitch era desconocido en el teatro, ya era famoso por una serie triunfal de carísimos decorados de cine, que incluían la reconstrucción de una parte completa de Montmartre en un plató de los Estudios Billancourt, en plena guerra. Me las arreglé para localizarlo por teléfono y nos citamos para vernos en la calle a la salida del Teatro Marigny, en el que la función a la que yo pensaba asistir terminaba a medianoche.

El hombre que saltó con mucho retraso de su Citroën no era ciertamente uno de los chicos de Cocteau. Georges Wakhevitch tenía el pelo cano rapado, una cara con la textura de una nuez, unos ojos cálidos y rápidos, y llevaba ese brillante aunque sobado abrigo con cinturón del mundo del cine francés. Al darnos la mano se creó instantáneamente una amistad.



Tomamos un café juntos en los Campos Elíseos, y la relación de trabajo quedó sellada.

Cuando se estrenó nuestro *Borís*, un crítico chapado a la antigua lo descalificó por ser «como una película», pero eso era exactamente lo que nosotros habíamos buscado. Una «película» significaba sustituir los temblones artificios del realismo operístico por una Rusia cruel, en la que la ferocidad, la opresión y el dolor pudiesen ser totalmente creíbles. La ópera para nosotros significaba energía, la energía de la revolución, de *El acorazado Potemkin* y *Alexander Nevsky*, de modo que buscamos metáforas que rebasaran lo común, que llenasen las proporciones de un escenario de ópera y crearan impresiones que cortaran la respiración. Para Georges y para mí mismo no había más que un criterio: ¿podríamos asombrar?

La verdad es que las imágenes eran inesperadas: yo tenía un primer espacio vacío para la escena de la revolución en el que, en vez del bosque pintado de costumbre, no había nada, tan sólo el gigantesco escenario del Covent Garden, cubierto con una tela blanca, y un idiota esperando solo bajo la nieve que caía. Cuando moría Borís, se iba cerrando en silencio una profunda perspectiva de puertas dobles, una por una, empezando a lo lejos, hasta que la última pareja, al juntarse, componía un gigantesco icono, una cabeza de Cristo cuyos enormes ojos se elevaban sobre el diminuto zar moribundo. En un momento anterior de la ópera, cuando Borís durante su largo monólogo se espantaba del tictac de un reloj, un reloj corriente puesto en algún sitio de la habitación parecía ordinario y trivial. De modo que, buscando un modo épico de tratar aquella idea, Georges creó una cúpula circular desde la que se dominaban los chapiteles de Moscú, a la que el zar subía a estudiar mapas y contemplar la vastedad de su reino. Por encima de su cabeza, un sistema de enormes ruedas dentadas entrelazadas se perdía en los telares, como si fuera parte del mecanismo de un reloj medieval. Al caer la noche, se levantaban lentamente unas rejas de hierro cerrando todas las aberturas de la cúpula, y nosotros azuzábamos al coro para que se convirtiera en la pobla-

ción muerta de hambre que trepaba por las barras al modo de una pesadilla. Al mismo tiempo, aquella maquinaria de dientes de tiburón empezaba a agitarse, y de pronto se descolgaba como una cuchilla un enorme péndulo, que oscilaba majestuosamente por toda la anchura del escenario. Aquello sí nos parecía guardar proporción con la escala de la música, y naturalmente estábamos bastante orgullosos del resultado, tomándonos con calma los inevitables gritos de protesta.

El montaje se recibió lo suficientemente bien como para reponerlo al año siguiente, y esta vez se invitó a hacer con nosotros su debut en el papel titular a un joven cantante búlgaro, Borís Christoff, que estaba empezando a ser conocido en Europa.

No se tomó bien aquellos efectos escénicos nuevos, que a su modo de ver podían robarle parte de la gloria al ejecutante estrella. No bien le hube descrito el montaje, estábamos en guerra. En todos los ensayos, se oponía a cada indicación con un «no», esperando hacer una producción paralela a los montajes tradicionales que ya había cantado en Europa. Para ambos, la disputa se convirtió en una cuestión básica de principios, y ninguno de los dos estaba dispuesto a ceder una pulgada. Cuando Christoff se enteró de que todas las entradas estaban vendidas gracias a su ya considerable fama, jugó su carta triunfal: no saldría a menos que yo cambiara el montaje. Inmediatamente estábamos los dos en el despacho del administrador general, con agentes, apoderados, el director de orquesta, y una vez más se requirieron todas las habilidades conciliadoras de David Webster.

—Parece ser que el problema principal es el reloj.

—Sí —dijo Christoff—, yo estoy acostumbrado a tener un reloj en un sitio donde lo vea, a mi derecha. Si no, no puedo cantar la escena.

—Y usted —prosiguió Webster volviéndose hacia mí— ¿insiste en que el gran reloj es parte integrante del decorado y del montaje?

—Sí.

Webster sabía que a Christoff le apetecía muchísimo cantar pero se había empestillado en una situación en la que no podía dar el brazo a torcer, y también se dio cuenta de que yo no tenía intención alguna de ceder.

—Entonces, Mr. Christoff, si le damos un reloj para usted... —propuso.

—¡Eso es lo único que necesito! No hay problema.

Webster se lo había llevado al huerto.

—¿Un reloj para usted y otro para Mr. Brook?

No se podía negar.

Así que el asunto quedó arreglado, pero me temo que a mí la solución de compromiso de Christoff no me dejó generosamente dispuesto. Le pedí a nuestro utilero que fabricara el reloj más minúsculo que pudiera imaginar, como para una casa de muñecas. Accedió y produjo para mí una exquisita miniatura. Unas cuantas mañanas después llegó el gran momento, el ensayo general, mucho más importante que la noche del estreno, porque era un acontecimiento social para todo el Londres musical. El teatro estaba lleno de cantantes, y hasta los bastidores estaban atestados de bajos rivales envidiosos, que querían tomarle la medida a aquel nuevo prodigio foráneo. El primer acto transcurrió sin incidentes. Pero, cuando se acabó el descanso y el director de orquesta ya había vuelto al foso, no me sorprendió oír una voz gritando: «¿Dónde está Mr. Brook?». Subí al escenario para enfrentarme a un Borís que temblaba de furia.

—Mr. Brook, no ha respetado usted su acuerdo. ¿Dónde está mi reloj?

Le señalé el minúsculo objeto que estaba encima de la mesa.

—¡Ridículo! ¡Esto no lo vería nadie!

—Usted no mencionó un tamaño en particular —contesté yo.

—Muy bien. No pienso cantar.

Salió del escenario a grandes zancadas camino de su camerino y echó el cerrojo, sin prestar atención a los golpes en la puerta ni a las súplicas de los regidores.

Para entonces, el público, la orquesta y el director se iban

impacientando. Echando un vistazo por entre bastidores, mis ojos dieron en un joven bajo polaco de magnífica voz. Habría deseado que se le tuviese en cuenta para el personaje, pero desgraciadamente no tenía absolutamente ninguna capacidad como actor. Cuando le pregunté si le gustaría hacerse cargo, dio un salto adelante gozosamente, y, mientras Christoff estaba sentado convencido de que la función no podía seguir sin él, llegó por los altavoces de los camerinos un rico y poderoso bajo eslavo, generosamente amplificado por el sistema de megafonía. Lo que siguió aquel día fue excepcional, incluso en la historia de la ópera. De repente, al pobre cantante polaco, con su traje de diario, la boca abierta de par en par, la laringe vibrando, los brazos abiertos, lo desalojó del escenario de un codazo un furioso búlgaro vestido de época y maquillado, que procedió a cantar y además interpretar la escena con tal poderío, pasión y convicción que los dos relojes y toda la batería de efectos escénicos no hicieron sino acrecentar su triunfo, y la escena terminó con una de las mayores ovaciones de su carrera.

Unos años después de haber dejado el Covent Garden, entré en un pequeño restaurante italiano de Kensington, y en una mesa junto a la pared vi a un hombre que me resultó muy familiar. Tuve la sensación de que lo conocía bien, y cuando él miró hacia arriba y se encontró con mis ojos vi que él también tenía una reacción parecida. Vino rápidamente hacia mí abriendo los brazos. Yo hice otro tanto, nos abrazamos y nos dimos de palmadas, y sólo entonces caímos en la cuenta de que él era Christoff y yo era yo. Los dos habíamos confundido una poderosa oleada de sentimiento con su opuesto –era odio, no amor–, pero no había vuelta atrás. Nos abrazamos una vez más y nunca volvimos a encontrarnos; cuando recientemente oí las tristes noticias de que había muerto, sentí que había perdido a un buen amigo.

Alguien a quien conocía bien, que había sido tenor en su juventud, me dio un consejo esencial que me sostuvo durante

mi corta carrera operística. «Adula», me dijo. «Tú adula continuamente, adula sin rubor, nunca te preguntes si te estás excediendo, porque eso no es posible, tú sigue adulando.» Aprendí muchas otras lecciones importantes; no sólo cómo practicar las sutiles técnicas de diplomacia que había observado en Binkie Beaumont, sino también cuándo gritar, cuándo amenazar... en fin, todo el repertorio de papeles que tiene que interpretar un director de ópera.

Durante uno de mis ensayos oí por casualidad a dos famosas sopranos alemanas que cuchicheaban juntas al otro lado de un fragmento de escenografía. «Ésta es nuestra primera temporada en Londres, así que vamos a hacer lo que pide. Luego ya podremos imponer.» En aquel caso, les gané por la mano, comportándome en el ensayo como un fascista irritado, y por supuesto quedaron muy impresionadas.

Afortunadamente, aquellas lecciones sólo se aplicaban en el histérico mundo de la ópera. Desde entonces, siempre he encontrado que en el resto del teatro ninguna táctica violenta o agresiva tiene ni la más remota posibilidad de producir buen resultado alguno. En las pocas ocasiones en que he perdido los nervios, o me he metido con alguien, o he reducido a un actor al llanto, lo he lamentado profundamente. Una actriz francesa me habló una vez de un director que comía sándwiches haciendo ruido y luego estrujaba la bolsa de papel durante las escenas de ella, sólo para crear un clima de irritación tal que pudiera estallar algo inesperado a partir de los nervios crispados. Puede que ese método le funcionara a él, pero en mi experiencia la tensión y la fricción en el ensayo no ayudan a nadie; sólo la calma, la serenidad y una gran confianza pueden producir el más delicado destello de la creatividad.

En el Covent Garden, lejos de la necesidad y la desesperación, por primera vez me vi interesándome por la formación. Hice experimentos con los principales cantantes, pero pronto vi que no había nada que yo pudiese hacer para mejorar sus lamentables esfuerzos por interpretar. Un tenor con el que trabajé había sido policía, y lo único que alcanzaba a hacer era su-

bir y bajar los brazos rígidamente como si estuviera dirigiendo el tráfico. Probé incluso a colgarme de ellos con las dos manos, tan sólo para descubrir que estaban total e inseparablemente fijados en su cerebro al esquema de la partitura. Si la frase musical subía, el brazo rígidamente extendido iba proporcionalmente hacia arriba, y nada podía controlar su movimiento. En aquel caso, acepté la derrota y volví mi atención al coro. Todos los domingos por la mañana dirigía sesiones en el largo y estrecho bar de detrás de la Platea, una hora para los hombres, otra para las mujeres. Los hombres eran en su mayoría mineros de Gales, que formaban grupos malhumorados, como si estuvieran en un miún del sindicato en la bocamina, respondiendo de mala gana a mis instrucciones de correr, caer al suelo, luego ponerse en pie de un salto, en actitudes que pudieran expresar placer o temor. Las damas, no obstante, eran muy entusiastas; venían con sombreros con velitos, decorados con flores de papel o bamboleantes racimos de cerezas. Escuchaban con ilusión cuando yo explicaba: «Son todas esclavas de un antiguo harén egipcio», y las cerezas se meneaban con deleite.

La confusión que yo había traído a la Royal Opera House estaba empezando a resultar excesiva para la siempre ansiosa administración. Mi montaje de *Salomé* fue la gota que colma el vaso. Yo no tuve intención de provocar, pero sí seguí una línea de razonamiento que era exactamente la misma que es hoy: si la imagen del escenario es fea o inadecuada, distrae de la música; si está claramente en sintonía con la música, entonces uno puede escuchar totalmente prendido. Inexplicablemente, a los amantes de la ópera no parece distraerles la fealdad, sólo lo que no les es familiar. De un modo todavía más extraño, muchos de los mismos espectadores que son muy sofisticados en su enjuiciamiento visual del ballet permiten que a su sensibilidad se le pongan anteojeras cuando van a la ópera. Yo había visto las escenificaciones convencionales de *Salomé* en lo que se llamaba un decorado realista con columnatas y un ancho pozo, que reconstruía la antigüedad del mismo modo que lo ha-

bían hecho los panoramas de Henry Irving para Shakespeare en el siglo pasado, y estaba absolutamente seguro de que las extrañas imágenes de Wilde caladas de la densamente erótica partitura de Strauss no se podían banalizar de aquel modo, y sentí que la pintura del escenario necesitaba ser tan atrevida e imaginativa e incluso tan complicada como la música. Ningún artista vivo parecía mejor equipado para aquello que Salvador Dalí. Yo había visto algunos de los dibujos de Dalí para el ballet, y claramente tenía la libertad, la decadencia, el sentido obsesivo de lo erótico y la imprevisible fantasía que corresponderían perfectamente a aquella empresa. De hecho, lo que inventó para *Salomé* fue totalmente pasmoso, pero no llegó al escenario sino en una forma muy diluida. Cuando entregué los dibujos de Dalí, el director de orquesta y el equipo musical, más los departamentos de producción y guardarropía, estaban todos ofendidos por sus visiones iconoclastas, y Dalí se negó a venir personalmente a pelear in situ. Desesperados telegramas dirigidos a él no cosecharon más resultado que un mensaje aconsejándome que me procurara un rinoceronte para ponerlo en su lugar. No pude abandonar los ensayos ni un momento, porque las relaciones con el director de orquesta se habían deteriorado de tal modo que tan sólo me hablaba por mediación de un ayudante. Gradualmente todos los departamentos fueron recortando sucesivamente las audacias de Dalí, hasta que los ofensivos trajes se volvieron normales y se domesticaron sus fantásticas arquitecturas. La noche del estreno me sacaron del escenario entre abucheos por un escándalo que ni siquiera fue tal, y al día siguiente estaba de patitas en la calle.

Incluso antes de conocer a Wakhevitch y a Dalí, había buscado cualquier ocasión de viajar. La Europa que había conocido de niño era un muelle sin alumbrar, una larga silueta negra de almacenes, y cuando el vapor del canal puso rumbo a Calais aún dejaba ver un siniestro continente de oscuridad de posguerra. Muchas veces había encontrado excusas para visitar Pa-

rís: el olor picante de los Gauloises era extrañamente excitante, y todo desde el metro a los cafés tenía un destello sexual especial. Y si París eran las películas de Carné y las fotos de Brassai, cuando fui a Madrid descubrí que las calles eran de la Edad Media, mientras que los jardines botánicos eran nostálgicamente proustianos, polvorientos como una postal antigua, con niñeras que empujaban cochecitos siguiendo barandillas herrumbrosas mientras soldados de uniforme desteñido paseaban con ellas de la mano. La Rusia de las novelas decimonónicas parecía haber sido trasladada a las grandes haciendas españolas, en las que los ricos graciosamente desesperados y elegantemente trágicos mitigaban el aburrimiento en febriles noches con gitanos. En Barcelona hallé mi mundo favorito del suspense, y me mudé a un sórdido hotel llamado Hotel del Oriente sin más razón que la de escribir a todos mis amigos con aquel nombre en el membrete. En Lisboa mis presentaciones fueron a gente de teatro, pero la fascinación de la ciudad fue el descubrimiento de calles enteras de casas de putas, algo para lo que ni Oxford, ni Birmingham, ni Stratford-upon-Avon tenían equivalente. Me quedé encallado un tiempo en Tánger, y fue allí donde probé por primera vez el sabor del Oriente, del calor y el polvo, de niños que pululaban por calles estrechas, de hombres que se me acercaban en cafés para preguntar si yo podía ayudarles a importar anticonceptivos o alambre de espino, mientras que mi preocupación inmediata era comprarles aceite de oliva para mi madre a ancianas sentadas en el suelo, que escondían grandes cántaras ilegales bajo sus voluminosas faldas negras.

Inicialmente, Salvador Dalí había parecido un buen pretexto para visitar España, pero de hecho fue al regresar a París donde nos encontramos por primera vez. En un elegante saloncito de Neuilly, con una condesa conocida suya acompañándole, escuchamos juntos cómo un pianista tocó y cantó la partitura entera de *Salomé*. Lo que a mí me daba peso a sus ojos era que yo representaba al Covent Garden: era muy sensible al prestigio. Habló de modo entusiasta de su deseo de hacer en el

teatro efectos que nadie hubiera visto antes. Aquello le situó como un hombre muy de mi gusto, y cuando describió sus ideas de sacar escenografías de las mangueras de los bomberos, que cuando daban el agua se hinchaban, saltaban y se retorcián componiendo formas fantásticas, o con un proscenio construido de fuentes de porcelana que de repente se hicieran añicos y se estrellaran contra el suelo, o con bailarines en un ballet que había diseñado él, que esparcirían cientos de paraguas negros plegados por el escenario para componer un lago tal que cuando se ahogaba el héroe, Ludwig de Baviera, el gran lago negro de paraguas se levantaría y se abriría por resorte formando un palio fúnebre por encima de su cuerpo, rápidamente quedé convencido de que él podía ser el mayor inventor de efectos escénicos y maquinaria desde las máscaras barrocas. Me invitó a quedarme con él en su hogar de Cadaqués, y allí demostró ser al tiempo un solícito anfitrión y un colaborador admirablemente serio. Estar con el gran surrealista y no hallar huella alguna de excentricidad en su conducta fue, sin embargo, extrañamente decepcionante, hasta la mañana en que me lo encontré con dos flores en los agujeros de la nariz. Levantó un dedo: «Tenemos huéspedes».

Durante la comida, estuvo hablando de la película que quería dirigir. Existe una convención ridícula en el cine, decía, para que la cámara siempre esté presente en los momentos dramáticos de una historia. Eso no es como la vida; él quería acabar con la convención de apuntar la cámara hacia el centro de la acción. En su lugar, el espectador miraría un decorado banal, sin significado —la cámara enfocada tal vez a un trozo de pared—, y ocasionalmente un codo o un pedacito de nariz entraría momentáneamente en campo, sugiriendo acontecimientos apasionadamente excitantes justo fuera de nuestro alcance. Después siguió describiendo un proyecto que se le había ocurrido aquella misma mañana como resultado de su nueva conexión con el Covent Garden. *Salomé*, esperaba, le situaría en posición de insistir para que la Royal Opera en el futuro pusiera a su disposición fondos ilimitados. Entonces

anunciaría a la prensa que por primera vez iba a meter un transatlántico auténtico en el escenario de la ópera. Con el máximo de publicidad, construiría una gran rampa desde el Támesis hasta el teatro. Demolería la pared de atrás, se instalarían unos cabrestantes gigantescos, carísimos, y se atarían unos cables al buque. Se anunciaría la fecha de una única función, e inevitablemente toda la elite londinense se aglomeraría para comprar unas entradas de exorbitante precio. Al llegar la noche, se levantaría el telón y... ¿qué vería el público? Aquí hizo una pausa dramática, y supimos que tenía un truco en la manga. No vería más de lo que siempre ve cada vez que actúa el ballet, prosiguió: las grietas y las arrugas que siempre desfiguran el lienzo del ciclorama fijo del Covent Garden. Mientras el gran navío hiciera su lento y majestuoso viaje rampa arriba, el público oiría la percusión creciente de crujidos, gemidos y topetazos que proclamarían su acercamiento, la excitación iría creciendo, la tensión se haría insostenible, y de repente habría una *nueva arruga vertical* en el dibujo de las grietas, cuando la nariz del transatlántico empujase contra el cielo de lienzo. Aquello sería todo: sólo una abolladura nueva. Pero la abolladura sería la expresión de la inmensidad de la empresa que yacía detrás de ella y sería lo más extraordinario e inolvidable porque el propio objeto quedaría oculto. «Enseñar a la gente lo que espera», decía Dalí retorciéndose el bigote, «sería muy decepcionante». Sus exageraciones y absurdesces para mí tenían sentido; desplegaban un tipo de lógica que parecía más penetrante que las tibias actitudes en las que medraba el teatro convencional.

Dalí me alojó en una pequeña cabaña de pescadores en la bahía que reservaba para sus amigos. En un estante encontré un libro llamado *Essais sur la proportion*, del príncipe Matila Ghika. De no haber sido por la cabaña de Dalí, seguramente nunca me habría tropezado con aquel trabajo. A medida que iba pasando las páginas, lo primero que me llamó la atención fue la foto de una magnífica pieza de arquitectura clásica con una rejilla geométrica superpuesta encima. Después hallé un

análisis de las relaciones entre los arcos, los vanos y las columnatas, que demostraba que eran iguales a las proporciones de las caras: las distancias de la ceja a la nariz, de la barbilla al labio se vinculaban a célebres pinturas, que a su vez se vinculaban a la arquitectura, y todas ellas se referían a la geometría, siendo su armonía inseparable de los números, estando su belleza sujeta a leyes. Por primera vez oí un término fascinante: «la Sección Áurea». Dalí, *Salomé*, la ópera, se desvanecieron de repente, porque supe que había encontrado un trabajo que recogía mis más hondas inquietudes.

«¿Qué vas a estudiar?», solían preguntarnos en el colegio. «¿Ciencias o literatura? Si coges biología, no tienes que hacer religión. Si coges física, te libras del arte.» Yo no podía entender cómo podía dividirse la experiencia en dos categorías opuestas, en lo que se puede sentir y lo que se puede definir. Todas las explicaciones de los fascinantes misterios del universo estaban siempre en términos numéricos, y era la frialdad de aquellas ecuaciones lo que a mí me repelía. Me preguntaba qué podía darle a un número la calidez que lo conectase con el mundo vivo.

Como no tenía preparación formal cuando empecé a trabajar en el teatro, usé como guía sentimientos e intuiciones. Aquello no me llevó a despreciar la razón; al contrario, respeté su valor como una herramienta capaz de discriminar, organizar y clarificar, pero observé con asombro que las decisiones tomadas por puro instinto parecían reflejar un orden oculto que la mente consciente era incapaz de definir. Me di cuenta de que cuando estaba trabajando con un diseñador, empujando trozos de cartulina por una maqueta de escenario, buscando empíricamente lo que quedaba bien, nos parábamos de repente y gritábamos juntos: «¡Seis son demasiados, vamos a probar con cinco!». ¿Por qué?, me preguntaba yo. ¿Por qué tres arcos parecían más armoniosos que cuatro? Eso es «cultural», me decían, pero yo no me lo podía creer. ¿Por qué en un ensayo les

pedía a los actores que se acercaran más uno a otro, o que se apartaran, hasta que la distancia tenía una justeza que no podía ser ni más ni menos? ¿Por qué un sonido parecía más verdad que otro? Me iba convenciendo cada vez más de que detrás del gusto, del juicio artístico y de los hábitos culturales yacían ciertas proporciones y relaciones que nos conmovían porque hay una calidad de emoción que forma parte integrante de su naturaleza.

La primera vez que leí un libro sobre Einstein, la noción de relatividad inmediatamente captó mi imaginación porque mostraba hasta qué punto el escrutar el interior de todas las medidas era un factor que los físicos clásicos habían ignorado, y que el inquebrantable dos y dos que yo había aprendido desde la niñez sólo daba cuatro de un modo relativo. En el momento en que aprendí que dos y dos no son necesariamente cuatro, la ciencia brotó a la vida; se convirtió en pura poesía, la lógica ordinaria del sentido común quedaba hecha pedazos, la vastedad de lo desconocido se volvía a afirmar a sí misma, y una vez más aparecía la magia. ¿No podría haber algún otro factor desconocido, empecé a especular, que se asiente invisible en el interior de toda medida, al que podríamos llamar el factor del sentimiento, la indefinible cualidad que conecta el funcionamiento del átomo con la experiencia de la vida? Habiendo sido condicionado desde la niñez para asumir que cada número es igual que el siguiente, ahora estaba descubriendo en mi experiencia cotidiana que todas las figuras están vivas; que llevan en su interior su propio poder emotivo. Yo no sabía nada de numerología; aquello se basaba en la observación práctica. De modo que me inventé para mí mismo una nueva teoría post-einsteniana en la que todas las ecuaciones tenían que incluir un factor al que llamé «la dimensión de la calidad». Lo único que me importaba era romper las divisiones entre ciencia, arte y religión, y unir las en el interior de la misma experiencia observable, comprensible. Estaba tan trastornado por mi descubrimiento que quería gritar desde los tejados: «¡Eureka! ¡La calidad existe! ¡Las diferencias de calidad

son reales!». El libro de Ghika llegó como inesperada confirmación de mis primeras intuiciones ingenuas. Al volver a casa intenté encontrar una copia de aquel trabajo para mí, pero sin éxito.

Algún tiempo después, cuando estaba otra vez en París, llamé a Georges Wakhevitch, que dijo que iba a cenar con unos amigos, y que si me quería unir a ellos. Nos encontramos en un piso pequeño y sin interés de dos habitaciones, y la pareja, no muy joven, estaba ocupada con Georges en la cocina. Como me habían dejado solo con una bebida en el salón, eché un vistazo distraído a un libro que yacía abierto encima de la mesa. De no haber sido por Dalí y el trabajo de Ghika que había estudiado, seguramente no me habría detenido frente a un simple diagrama que a primera vista parecía estar relacionado con la Sección Áurea. No obstante, cuando leí el texto que lo acompañaba, me di cuenta de que el autor estaba haciendo algo diferente y todavía más inesperado. Se refería a la escala musical y utilizaba la octava para expresar una idea asombrosa: que la naturaleza y la calidad de la experiencia humana están determinadas con exactitud por su lugar en una escala ascendente y descendente de energías de diferentes intensidades. Aquello significaba que incluso cuando la vida está en su fase más cruda, existe un proceso a través del cual lo tosco puede pulirse, y ese proceso no es de cualquier manera. Por primera vez me tropezaba en lenguaje contemporáneo claro con algo que correspondía a la cuestión que más me había preocupado. Siempre me había perturbado el hecho de que la ciencia no tiene modo de reconocer que las experiencias humanas suben y bajan de calidad continuamente. Todo por un momento es agudamente sentido como «mejor» o «peor», y eso no es simplemente un «juicio de valor». Es un juicio real basado en un hondo sentido de los valores escondidos, sin el cual la vida humana no tendría significado alguno. Para cualquier artista, los niveles de bondad y maldad —niveles de calidad— existen siempre. Ésa es la guía que está detrás de la creación artística. Para la ciencia, los niveles de calidad no tienen realidad mensura-

ble y consecuentemente se los rechaza metiéndolos en la palabra híbrida «subjetivos». Allí había una presentación del gran espacio que nos rodea en términos que no eran ni fríos ni impersonales. Expresaba, en términos prácticos concretos, un nuevo modo de comprender cómo un sentido de los valores puede depender de algo más objetivo que las simpatías, las antipatías y el gusto personal. Salvaba el vano entre la vaguedad de nuestras experiencias internas, por muy intensamente que se sientan, y las rigurosas líneas de contorno del mundo observable. Por fin me había tropezado con un conocimiento en el que el observador y lo observado iban unidos, en el que la ciencia era humana, y en el que los niveles de calidad de la experiencia humana eran inseparables de la realidad mensurable.

Ahora, delante de mis ojos, alguien estaba describiendo de hecho aquella intuición en términos muy precisos, y en mi apasionamiento no se me ocurrió pensar que aquel nuevo descubrimiento no hacía sino alimentar mi ya hiperactivo interés por las ideas teóricas. El hecho de que las más grandes teorías sobre la naturaleza de la vida carecen de significado mientras no se integren en la experiencia personal sólidamente adquirida era algo que yo todavía no estaba preparado para aceptar. Aprender a reunir ideas y a través de ello vivir en un palacio de rutilantes pensamientos parecía un fin en sí mismo.

Todo esto sucedía en un tiempo que parecía lleno de gozosas coincidencias. Durante aquellos años, los acontecimientos ocurrían como por casualidad, pero todos parecían tener la simetría de un libro de cuentos. Mi vida muchas veces era como un buen guión abierto, y yo acogía feliz cualquier giro sorpresivo, empezando a confiar peligrosamente en que, cualquiera que fuese el obstáculo inmediato, de algún modo un autor oculto me aportaría una hábil solución.

Entre que conocí a Natasha y nuestra boda, viví con una muchacha llamada Jean en una relación que se iba desmoronando tristemente. Con el fin de arreglarla, nos fuimos a París, pero nos pasamos todo el camino peleando, y en un intento

posterior de liberarnos de nuestras discusiones, cogimos el tren nocturno hacia Florencia. El viaje fue todavía más infelizmente agitado, y cuando nos bajamos del tren nuestra relación había alcanzado el punto de ruptura. Ninguno de los dos conocía la ciudad, pero echamos a andar uno al lado del otro en un silencio herido andén adelante, hasta salir de la estación y llegar a la calle. Seguimos andando de frente, hasta que llegamos a un punto en el que la carretera se bifurcaba. Yo eché a andar por la derecha, determinado a no volver la cabeza para ver si me seguía mi compañera. Hasta que pasaron unos minutos no me permití mirar alrededor. Se había ido, y yo me sentí lleno de una repentina sensación de euforia, en la que el alivio se emparejaba con una sensación de libertad. Decidiendo no correr el riesgo de volver a verla, tomé las calles del lado más oscuro hasta que en la parte alejada de la ciudad encontré un pequeño hotel. Más avanzada la tarde, pulsé el botón del ascensor. La vieja cabina de madera crujía penosamente mientras bajaba a mi planta y, cuando abrí la puerta exterior, Jean abrió la interior. El hado parecía estar ofreciéndonos la posibilidad de una reconciliación, pero fuimos gélidamente insensibles. No obstante, el destino tenía otros fines, porque la coincidencia sirvió para mantenernos en contacto, y aquello hizo posible, muchos meses después, en un impulso repentino, que yo llamara a Jean y subiera a su piso. En la repisa de la chimenea había un recorte de periódico. Según hablábamos, le eché un vistazo distraídamente, hasta que me di cuenta de que era una reseña del libro que yo había visto en París en casa de los amigos de Wakhevitch. En el libro, *En busca de lo milagroso*, el autor, un filósofo ruso llamado Ouspensky, afirmaba que aquella antigua enseñanza le había sido transmitida oralmente por una figura a la que tan sólo mencionaba con la inicial G. Al leer el libro, yo me había preguntado qué nombre yacía tras aquella enigmática letra, y Jean me explicó entonces que aquella G. quería decir Gurdjieff, y siguió diciendo:

—Un libro es una cosa, la enseñanza directa es otra muy distinta.

—¿Qué quieres decir? —pregunté.

—Hay una persona en Londres que es responsable de esa enseñanza —dijo.

—¿Por qué nunca me has hablado de eso?

—No son cosas para hablar, es algo muy personal. Es muy difícil, pero si quieres te puedo poner en contacto.

Existe una antigua tradición que dice que todas las noches antes de irse a dormir debería uno dar las gracias a la persona que le conduce hacia su maestro. Yo no puedo decir que haya sido muy fiel a esa sugerencia, pero, conforme escribo, la gratitud está ahí. Unas cuantas tardes después, estaba atravesando la verja de una amplia casa antigua de Londres en una tranquila calle arbolada llamada Hamilton Terrace. La puerta principal tenía láminas de cristal esmerilado montadas en paneles verticales, y en uno de ellos se silueteaba la sombra de una figura que esperaba. La imagen encendió mi imaginación, excitándome con un sentimiento de misterio, y despertando al mismo tiempo la sospecha. Una parte de mí ansiaba una posibilidad de reírse de aquella aventura que otra parte había aceptado de tan buena gana.

Un momento después, toda extrañeza se desvaneció cuando la sombra se convirtió en una persona normal, que sin más estaba esperando para acoger a los visitantes. Ahora la descripción carece de importancia. Había una habitación, había gente, pero no es eso lo que importa. La decoración era absolutamente corriente, pero la calidad del encuentro fue única. Oí palabras sencillas que inmediatamente sonaron a ciertas, palabras que hablaban de una comprensión que sólo puede ser comunicada directamente, no mediante la escritura o teoría alguna, y cuyo principio básico es que no hay que aceptar nada pasivamente, todo debe ser puesto en tela de juicio y comprobado, porque una verdad tan sólo adquiere significado y convicción si ha sido contrastada, redescubierta y demostrada paso a paso desde dentro de la propia experiencia.

Yo tenía muchos estratos de resistencia, pero allí no había mistificaciones, cosa que me tranquilizaba; en su lugar, me pe-

dían que trabajara con gente corriente, sin dejarme arrebatado por fantasías ni romanticismos; algo que me obligaba a afrontar y aceptar, con dificultad, mi propia mediocridad esencial.

La profesora era Jane Heap. Era americana, bajita, vestida como un hombre, con el pelo cano muy rapado. En los tiempos de Gertrude Stein y James Joyce había sido una figura literaria brillante en París. Allí fue donde conoció a Gurdjieff, e inmediatamente vio que todos los esfuerzos y actividades que con tanta riqueza habían llenado su vida hasta entonces no eran sino parte de una búsqueda que aún no había hallado su dirección. En lo más hondo siempre había sentido la necesidad de una calidad de comprensión que pudiese dar significado a sus múltiples talentos y ligar el mundo exterior con otra meta de la existencia. «Tenemos un mundo en nuestro exterior, y un universo dentro», solía decir, y en George Ivanovitch Gurdjieff encontró la guía que necesitaba para penetrar en aquel enigmático espacio. Era amable, feroz y compasiva. Cuando hablaba, tomando como punto de partida cualquier pregunta sencilla, abría grandes perspectivas de comprensión, vinculando el más minúsculo detalle de la vida cotidiana con las leyes y fuerzas que condicionan a la humanidad entera. Su idioma era vernáculo del medio oeste, rico y lleno de argot, y aportaba un sentido común muy terrenal a todo lo que proponía; en caso de necesidad, podía dar una sacudida repentina a su oyente, como el golpetazo que da la paleta a una pelota de ping-pong cuando está cerca de la red. A través de ella, empecé a descubrir que «tradición» tenía otro significado distinto de la estéril ranciedad que tanto detestaba en el teatro. Aprendí a comprender el modo oriental de esconder la sabiduría como una piedra preciosa, de ocultar sus fuentes, de hacerla difícil de descubrir, de modo que su valor pueda ser realmente apreciado por el buscador que lleva tiempo queriendo pagar el precio. Ella demostraba cómo cualquier religión destruye rápidamente la pureza de sus orígenes ofreciendo a otros con demasiada facilidad lo que uno no ha hecho propio mediante un duro trabajo práctico.

Hay muchos libros admirables que dan indicación de lo que puede significar esta enseñanza, y no me corresponde a mí intentar añadir más palabras a lo que ha de ser experimentado por uno mismo. Me pareció en aquel primerísimo encuentro que contenía verdades esenciales, y exactamente lo mismo me sigue pareciendo más de cuarenta años después. Una escuela de trabajo basada en ideas esotéricas no es como una escuela corriente. Uno no progresa de grado en grado. No es una clínica, porque uno no se cura nunca. Al principio parece haber una realidad más alta situada en algún lugar de ahí fuera, en el espacio. Progresiva, penosa, maravillosamente, uno va llegando a ver dónde se encuentra en realidad.

«¿Cuál es mi mayor obstáculo para una comprensión real?», pregunté a Jane después de unas cuantas semanas. La respuesta fue instantánea: «Peter».

¿Era cierto que nunca volveré a estar tan cerca de la verdad como en aquel momento, a la edad de catorce años, en que, tumbado en el suelo, fui capaz de sentir cómo latía la tierra? Ahora mi experiencia oscilaba como un gran péndulo, empujándome por entre países y gentes, por entre viajes y teatro, por entre diversos modos de vida. Siempre he recelado de cualquier credo, de cualquier convicción, de cualquier programa que ignore las contradicciones. El significado del caos, la necesidad de orden; el deseo de acción, el poder de la inacción; el silencio que es lo único que da sentido al sonido; la necesidad de intervenir y la virtud de dejar hacer; el equilibrio entre la vida exterior y la interior; el dilema de qué dar y con qué quedarse, de qué tomar y qué rechazar... entonces, como ahora, me guiaban estos movedizos temas. El cambio de estilos, lugares y ritmos creaba un modo de vivir voluntarioso, alegre, pero el sentido de ser una pelota oscilante también acarrearba consigo una honda necesidad de atar la pelota a un hilo, un hilo que estaría allí costara lo que costase para salvar a la pelota de salir despedida irremisiblemente hacia el espacio exterior.

Hay un dibujo que le compré a un chiquillo de nueve o diez años en mis primeras vacaciones con Natasha en Ischia. Cómo se las arreglaría para concebir tan extraña imagen, nunca lo sabré, pero hasta el día de hoy me tiene obsesionado. En poderosos trazos de azul de Prusia, muestra un gran caballo a galope tendido, saltando hacia el cielo, rampantes los cascos, sacudiendo la cabeza hacia atrás esplendorosamente, mientras un segundo cuello se curva hacia abajo saliendo del mismo cuerpo poderoso por encima de otras patas que tropiezan, de modo que el caballo parece estar subiendo y al mismo tiempo tambalearse hacia el suelo. Los dos movimientos son igualmente dinámicos, igualándose el uno al otro, de modo que el salto y la caída están suspendidos en el aire, para no resolverse nunca.

La imagen ha permanecido luminosa y presente en la pared de mi mente como uno de los más atesorados y personales símbolos, rico en ambigüedad. ¿Reconoció aquel chiquillo, gracias a alguna intuición hondamente sepultada en su subconsciente, que todo lo que aspira hacia lo alto tiene que caer también? ¿Fue trágico el tropezón, o le dictó alguna otra intuición que dentro de la inevitable curva hacia el suelo otra cabeza, otro par de patas siempre tienen la posibilidad de volver a saltar hacia el cielo? ¿Me habló a mí tan hondamente la imagen en aquel momento porque en ella coexisten todas las posibilidades: el salto, el tropezón, la necesidad de mirar hacia arriba, la urgencia de volar, la inevitabilidad de la caída, seguidas por el salto renovado? El doble caballo era como un espejo, o incluso un mapa en el que ya estaban trazados al tiempo mi pasado y mi futuro.

Una vez tuve que vestirme de noche en un taxi, yendo a toda mecha desde el aeropuerto de Glasgow al estreno del Festival de Edimburgo, y según me retorció en el asiento de atrás para adoptar la posición de tijera, con las piernas por alto, intentando realizar la increíblemente difícil acrobacia de cam-

biarse de pantalones patas arriba, con unos brazos demasiado cortos, un techo demasiado bajo y un taxista escocés enfadado gritando: «¡Ahora no, señor, mientras estamos atravesando un pueblo, no!», sentí que me había convertido en un jeroglífico de la vida que por entonces llevaba. Entonces creía, quizás en exceso, en la «experiencia»; hoy sería más crítico y pondría en tela de juicio la elección de las experiencias y el fin al que se supone que han de servir, entonces me tiraba de cabeza. Seguía todas las atracciones. Hubo pocas tentaciones o excesos que rechazara, queriendo vivir simultáneamente cuantas vidas paralelas pudiese abarcar. En el teatro, el suspense estaba en la actividad, nunca en el resultado. Lo que me cautivaba era la implicación con otros, el proceso del día a día. Cuando una función había ido bien, los amigos decían: «Estarás complacido», u «orgullosa», o «satisfecho», y para no desilusionarles yo solía contestar: «Sí». Pero de hecho nunca experimenté el final de un trabajo de ese modo; lo que estaba hecho, hecho estaba, y la emoción era la de liberarse o la de volver a descubrir que todas las posibilidades estaban abiertas de par en par una vez más. Yo siempre me aseguré de tener ya preparado otro montaje antes de que se terminara el que estaba en activo, para cubrir el peligro de quiebra, e incluso una vez que los ensayos iban mal me hice el enfermo para asegurarme de que por lo menos me admirarían por continuar heroicamente hasta el final. Después de la mayoría de los estrenos me suelo ir de viaje, leyendo las críticas en el avión, y me tienen que traer casi a la fuerza para que vuelva a visitar a la compañía. Se acabó, me digo a mí mismo, está hecho.

La vida era intensa, venía en borbotones cortos, y la inmediatez de las metas proporcionaba el estímulo. Después del Covent Garden vino otra vez Stratford, luego Londres –función tras función–, y yo fui viviendo de montaje en montaje, lo que significa periodos de ensayo que nunca rebasaron las tres o cuatro semanas, de modo que no sentí necesidad alguna de metas a largo plazo. Todo proyecto nuevo tenía su principio virgen, su tiempo de preparación, y un crescendo que todo lo

absorbía cuando empezaba el trabajo activo con el término ya a la vista, el estreno: una fecha inamovible que parecía lanzarse hacia uno como los topes amenazantes delante del maquinista al final de la vía del tren. Desde el principio existía una urgencia, y la presión iba creciendo de día en día hasta que, en la máxima tensión, había un tempo excepcional de creatividad, que creaba la combustión que conducía a la explosión, seguida de clímax y relajo.

Un sendero conducía a otro, llevándome ingenuamente a campos en los que no tenía ni especial conocimiento ni experiencia: jugar con peculiares instrumentos musicales; experimentar con grandes y desvencijados magnetófonos; encontrar sitios peculiares para un micrófono, clavándolo dentro del piano o debajo del pedal para hacer *música concreta*; pasar horas felices con un teatro a escala cortando y plegando trozos de cartulina, moviéndolos para componer diferentes configuraciones de escenografía; tomar fotografías, recortar y editar ampliaciones; pasar del cine a la ópera, a la comedia ligera, a los clásicos, a la televisión, de modo que cada estallido de energía producía más energía, y un área alimentaba a otra. Pero tan sólo en el viaje me sentía a mí mismo completo.

En 1951 Alemania era aún un mar muerto de destrucción cuyas olas eran escombros de los que emanaba una vida febril que me infectaba con sus emociones. Aquel fue mi primer viaje a Berlín, y allí conocí a Brecht. Lo que me fascinó no tuvo nada que ver con sus teorías —en el pragmático clima del teatro inglés nunca leí libros que trataran del escenario—; fue el hombre, fue el melodrama de tener que encontrarme con Brecht en secreto, de que las autoridades militares británicas no me permitiesen ser visto hablando con aquel reconocido comunista en público cuando vino al estreno del *Medida por medida* que yo acababa de montar en Stratford. Había algún miedo incomprendible a que un apretón de manos pudiera ser interpretado políticamente por la prensa de Alemania Occidental y entor-

peciese la estrategia política aliada que hubiera por entonces. De modo que me senté con aquel hombre irónico y frío y su mujer, Helene Weigel, arrugada como una nuez, en un comedor privado de un hotel de Berlín con una entrada especial que daba a un callejón trasero, comiendo una abundante comida apologéticamente servida por aquellas mismas autoridades militares con cargo al ejército, y fue aquella atmósfera de película de espías lo que saboreé, más que lo que él dijo.

Brecht me describió su teoría de la «alienación». Habló de su público ideal: dos campesinos, sentados uno al lado del otro en la primera fila, discutiendo la acción con ironía, nunca atrapados en la ficción. Él era elocuente y ameno, pero yo no me quedé nada convencido. Para mí el escenario seguía siendo el mundo de ilusión que había amado desde la niñez. Los intentos de Brecht de poner en tela de juicio el valor de aquel lugar mágico de detrás del espejo no hallaron respuesta alguna en mi experiencia, y sus conceptos sociales estaban muy lejos de los míos propios. Por el contrario, quedé embelesado por la riqueza y la deslumbrante teatralidad de su trabajo como director. Por sugerencia suya hice un viaje especial a Múnich para ver su montaje de *Madre Coraje*. Los primeros momentos—cuando desde las profundidades de un escenario vacío, haciendo fuerza para sujetarla en la curva, venía una poderosa anciana arrastrando su gran carreta cargada de bártulos hacia nosotros—, capturaron mi imaginación exactamente del mismo modo que lo había hecho el acercamiento del bandido de cartulina que iba montado en el barco en aquel teatro de juguete que había visto de pequeño. Las horas siguientes se me hicieron muy indigestas—hoy habría sido más respetuoso— y mi interés no volvió hasta los últimos momentos, cuando la primera imagen se invertía y aquella Madre de inquebrantable dureza se llevaba a rastras la carreta hacia la infinita lejanía blanca.

También me invitó Brecht a su teatro de Berlín Este, el hogar del Berliner Ensemble, a ver su nueva producción: *El preceptor*. La función es un relato satírico de las humillantes experiencias que sufre un joven como tutor en una casa rica, que le

llevan a castrarse él mismo en la última escena cuando se da cuenta de que la educación que se espera que él dé está mutilada de raíz. El montaje de Brecht, con una elegante escenografía giratoria y una música maliciosamente sardónica, realzaba una forma de interpretación estilizada con la que yo no me había tropezado jamás. En la primera escena, cuando al tutor lo está entrevistando una monstruosa dama rica, sus estados interiores eran reflejados directamente por retorcidos y grotescos movimientos corporales, ejecutados por un joven actor de increíble destreza. Con una mano sujetaba un pañuelo a su espalda, y entre una respuesta y otra se enjugaba la frente, doblando las rodillas al mismo tiempo, inclinándose cada vez más, y luego enderezándose para parir la última frase obsequiosa en un estrangulado farfuleo de falsete. El mismo actor pronunciaba monólogos en otras escenas con una voz de la que habían sido eliminadas todas las inflexiones naturales, fabricando un esquema de sonido que espejaba sus gestos espasmódicos como de marioneta. El resultado era como si se hubiera plasmado en forma humana la poderosa visión de un caricaturista; todos los músculos estaban disciplinados para servir a aquella visión grotesca, brillantemente ejecutada y puramente teatral. La experiencia fue totalmente inesperada, y su sacudida abrió posibilidades y preguntas relativas a la interpretación que eran totalmente nuevas y estaban muy lejos de cualquiera de las cosas que ofrecía el teatro en mi país.

Muchos años más tarde, estando nosotros en Berlín con *El rey Lear*, volví a visitar el Berliner Ensemble. Brecht había muerto, pero su viuda Helene Weigel se había hecho cargo de la compañía y llevaba un año ensayando uno de sus últimos proyectos, una adaptación del *Coriolano* de Shakespeare. La sala estaba virtualmente escindida en dos por una larga mesa. Ya es alarmante el sistema inglés, en el que el director está respaldado por una larga mesa con regidores y sus ayudantes apuntando todos los movimientos, pero allí, a lo largo de la mesa, había seis personas —Helene Weigel, dos directores, dos especialistas en dramaturgia y otro hombre de función indefinida—,

todos ellos aparentemente con idéntico peso y autoridad, controlando todos el ensayo juntos. Al entrar en escena el actor principal, lo reconocí como uno de los pesos pesados europeos, de mediana edad, de hechuras campesinas, perspicaz y dominante, un tipo de actor para el que Inglaterra tiene pocos equivalentes. Yo le había visto muchas veces actuando magníficamente en otras producciones de Brecht, de modo que me intrigaba mucho saber cómo trabajaba. «¡No!», gritó un dramaturgo sobreexcitado cuando el actor dijo la primera réplica. «¡Dígallo así!», y procedió a mostrar cómo había que decir aquellas palabras, pronunciándolas con una monótona voz tensa, de falsete. Durante muchos años había sido anatema en el teatro inglés «dar una entonación» a un actor, y pocos directores se atreverían a intentarlo. Allí, para asombro mío, el intérprete, uno de los pilares de la compañía, obedeció inmediatamente. Mientras repetía la réplica exactamente como se le había dicho, llegó otro grito, esta vez de uno de los dos directores, que le explicó cómo levantar el brazo y señalar con los dedos de cierto modo que casara con la inflexión ascendente. Después intervino secamente Weigel para plantear una discusión sobre el significado de la escena. A mí me costaba recordar que la función llevaba ensayándose más de un año, porque uno hubiera podido fácilmente tomarla por un primerísimo día en el escenario con un reparto de principiantes. A los actores se les vapuleaba, se les sacudía, se les provocaba y se les mareaba con órdenes hasta tal grado que empecé a preguntarme si no se habría hecho realidad por fin el sueño de Gordon Craig de hacer un teatro totalmente interpretado por marionetas. Al final de la sesión, se había explorado menos de la mitad de una escena muy corta, y mientras subía la luz no pude esperar para plantearle a Weigel la que me parecía la pregunta vital: «Cuando vuelvan a esta escena, ¿esperan que el actor reproduzca todo lo que le han hecho hacer hoy?».

«Por supuesto que no», contestó. «Así es como trabajamos con el fin de estimular al actor. Ahora él tiene que digerir el ensayo y volver con propuestas propias.»

No me quedé convencido de que aquella respuesta fuera totalmente genuina y me marché preguntándome cuánta libertad se le permitía finalmente al actor. Pero lo que había visto dejaba muy clara una cosa. El propio Brecht insistía en la importancia de seleccionar, con sentido crítico del significado político, los detalles reveladores, los gestos precisos que situaban firmemente al actor en el contexto social de la acción que estaba retratando. Esto ha conducido a gran cantidad de malentendidos por todo el mundo, porque ha producido un modo frío, intelectual, incluso teórico, de interpretar a Brecht. No obstante, los propios actores de Brecht nunca eran fríos ni abstractos; se nutrían de la rica tradición centroeuropea de naturalismo denso y cargado de psicología. Cuando Brecht —como el fragmento que vi en acción— construía con sus actores un patrón externo de conducta, sin discutir jamás la vida interior de los personajes o su psicología, porque esos términos eran tabú, los propios actores tenían la preparación y la secreta intuición para llenar aquellos esquemáticos esbozos con su propia materia creativa interior, humanizándolos con la calidez de su propia cocina particular.

Paseando por las calles de Berlín Este, lo que más me gustaba eran las fachadas carcomidas, la decrepitud y las sombras. El comunismo era algo romántico, como si hubiera una sexualidad extrañamente insidiosa oculta bajo su gris conformidad, en sus consignas y sus héroes. No es que yo me sintiera lejano de la política. Al contrario, de muy joven hacía en nuestra casa apasionados discursos socialistas sobre la pobreza y la injusticia, reprochándole a mi padre que abandonara las posturas militantes de su juventud. Él sonreía con tolerancia y explicaba su visión de la sociedad con una moderación adulta que a mí me hacía hervir de impaciencia. Más tarde, cuando me marché de Oxford, intenté que me cogieran como actor en el único teatro comunista de entonces, llamado el Unity. Fui a una audición y leí, con lo que yo creía gran pasión, el discurso de un joven que denunciaba a la sociedad capitalista, y por primera vez oí la frase de la que después, en los años venideros,

tantas veces me serviría yo mismo: «Gracias. Ya le llamaremos». Por entonces, yo creí y esperé, pero nunca supe nada de ellos, de modo que ni me uní al partido comunista ni volví a intentar ser actor. En vez de ello, un sentido de la relatividad de todas las posturas me preservó de apegarme a ninguna convicción política. Yo simplemente observaba los acontecimientos con periodístico interés y escepticismo periodístico.

Después de las emociones de Berlín, con sus clubs nocturnos en los que podías llamar por teléfono a mujeres desnudas a caballo para que vinieran a tu mesa y en los que pulcros jóvenes trajeados se inclinaban uno hacia el otro y bailaban el *fox-trot* discretamente abrazados, el largamente esperado primer viaje a Nueva York fue una desilusión, porque allí todo parecía muy convencional y lento. Hoy me encanta Nueva York y tengo ciertas dificultades para reconstruir los elementos que por entonces me parecían tan ajenos, pero recuerdo la hostilidad de las esquinas de todas las plazas, la aspereza de una ciudad que no tenía curvas, los pisos que parecían idénticos —habría podido jurar que tenían los mismos *renoirs* o *cézannes* en las paredes—, de modo que acabé por no saber si era la primera vez que estaba de visita en casa de alguien o si ya había estado antes. Cuando me atreví a criticar la mediocridad de uno de los grandes éxitos de Broadway, me dijeron en tono de reproche, como si aquello zanjara cualquier discusión: «Es la entrada más cara de la ciudad». El minúsculo cuadrado de luz recortado en la rutilante fachada de un rascacielos por la noche podía significar fácilmente una vida que se extinguía a sí misma, cuando se apagaba una historia humana se encendía otra, y el penoso peso de la hospitalidad excesivamente amistosa producía tal agujero de soledad en mí que una noche me senté en la cama y no pude contener un raudal de llanto, aunque ni siquiera entonces podía decir por qué o por quién.

Nueva York era un cliché: era fiestas en las que famosas actrices lanzaban al aire los zapatos y gritaban, era el Stork Club,

21, El Morocco, y cenas con estrellas de cine, incluso con miembros de la realeza extranjera; cada día tenía su elemento de caricatura, desde el cuerpo que me crucé por la acera el primer día, que se acababa de tirar del quincuagésimo piso, hasta la gran casa, el día de Navidad, frente a la cual se hallaba el regalo del propietario para su hija, un reluciente Cadillac atado con un lazo navideño. Por entonces el ser muy joven era algo inaudito en un director de escena. Yo me había saltado todos los pasos del aprendizaje, aprendiendo sobre la marcha; pero no tenía rivales y fui aceptado por la profesión como una especie de fenómeno mascota. Ahora, quizá injustamente, estaba saboreando las mieles del éxito sin haber conocido la dura lucha para completarlas. Mi posición era realmente un regalo de los dioses, y se me ofreció la oportunidad de ver que tales mieles carecen de interés o de valor reales. Si uno ha tenido que luchar ferozmente para alcanzar la cima, cuesta mucho aceptar esta sencilla verdad. Como mi éxito se había presentado rápidamente, mis propias impresiones eran felizmente directas.

Conocí a un escritor muy admirado, famoso por sus agudezas, que por la noche salía sólo con su chófer en su gran Rolls-Royce negro para dar una vuelta por la casa de Long Island en la que le esperaban a cenar; el coche se deslizaba silenciosamente por la avenida y luego volvía a salir mientras aquella tensa, atormentada celebridad, intentaba imaginar a la gente con la que se iba a encontrar y ensayaba sus chistes con el terror de que uno de ellos pudiera fallar. Me habló con amabilidad, pero lo único que fui capaz de retener fue su vacua tristeza.

Si el éxito y el dinero no lograron convencerme de que eran metas que merecían la pena en la vida, mi sentido de lo romántico, tan hondamente arraigado en la niñez, estaba totalmente cautivado por algo igualmente difuso llamado belleza. Influido por la falta de color de los años de la guerra, reaccioné contra todo lo que era tosco y ordinario. No tenía respeto alguno a la áspera textura de la vida real, seguía mirando al mundo a través de visillos de muselina como mis amigos de Londres, y el teatro parecía existir para crear imágenes flotan-

tes del deleite. Este sentido tan proustiano de la nostalgia me atrajo hacia aquellos que podían proporcionar elegancia, hacia revistas de moda, diseñadores de vestuario y fotógrafos, en los que se entremezclaban al tiempo la belleza efímera, el encanto y el estilo. París, naturalmente, se me antojaba el mejor lugar del mundo; hasta sus olores y sus sombras tenían poesía; y me llevó muchos años entender lo que quería decir el director al que más admiraba, Tyrone Guthrie, cuando me contó que le desagradaba París y que prefería la aspereza de Belfast. ¿Por qué la aspereza antes que la belleza? No lo entendía. Es muy difícil estar tan abierto a la vida como para aceptarla en cualquier forma que adopte, y cuando, muy pronto en mi relación con mi profesora, Jane me preguntó cuál podía ser la mayor meta en la vida, yo contesté inmediatamente: «¡La felicidad!». Me miró con ironía y compasión, pero no dijo una palabra.

Cuando, nada más casarnos, le diagnosticaron tuberculosis a Natasha, mi pregunta inmediata había sido: «¿Debo llevarla a Suiza?». El doctor de Harley Street se me había quedado mirando por encima del borde de las gafas. «Estreptomicina», dijo atrevidamente, porque los antibióticos todavía eran muy nuevos, y añadió una frase inolvidable: «Si yo tuviera tuberculosis, preferiría que me trataran con un antibiótico en un sótano de carbón a respirar el mejor aire de montaña». Aquellas palabras resonaron en mí mucho después de la feliz recuperación de Natasha en nuestra casa de Londres, porque conjuraron el poder de la aspereza y la endebles de la belleza.

Del mismo modo, nuestro trabajo con Jane Heap –porque Natasha se había unido a mí en sus grupos– nos iba haciendo reconocer que el significado espiritual tan sólo puede encontrarse en el meollo de la vida. Su enseñanza no dejaba sitio a sueños ni a autoindulgencias; era sobria y austera. No había proselitismo alguno, era lo más opuesto a una secta. Era una escuela en el auténtico sentido de la palabra, y yo, como individualista ardiente, iba llegando a ver de mala gana cuán importante es trabajar con otros y no intentar fabricar una receta

espiritual propia tomando solamente fragmentos de las distintas tradiciones que por entonces parecían gustarme. Por otro lado, tampoco parecía haber dificultad alguna en aceptar que una tradición, alimentada por siglos de revelación y formulación laboriosa, había que estudiarla y aceptarla con humildad e ignorancia; reconocí que el lugar del alumno es escuchar y aprender. Se le propone un camino, y tiene el privilegio de que se le permita seguirlo, no criticarlo e inventar su propio sendero. Aquello se me mostraba como el auténtico significado de la iniciación.

Para mi sorpresa, un día oí a una persona muy sensible que había seguido desde la niñez la enseñanza de Gurdjieff utilizar la expresión «mi propia búsqueda personal», y por un momento quedé totalmente confundido. Yo me había llegado a convencer de que no hay progreso en la comprensión real, de que hace muchos miles de años los seres humanos habían alcanzado ya la cima de la inteligencia y la sabiduría, y de que una enseñanza basada en un conocimiento antiguo conserva su vigencia eternamente. Si cada persona intentaba inventar su acercamiento e interpretación personales, aquello no podía llevar sino a la confusión.

Entonces, ¿qué podía haber querido decir mi amigo con «su búsqueda personal»? Poco a poco se me fue haciendo claro que seguir una enseñanza no es sólo cuestión de escuchar y seguir obedientemente. Un respeto pasivo no basta. Se necesitan al tiempo pasividad y actividad, y ambas se refieren a condiciones muy intensas que están lejos de las crudas oposiciones que sugieren esas palabras.

Una búsqueda personal auténtica empieza cuando uno se da cuenta de que, para hacer real el proceso, no tiene más elección que entrar dentro de su redescubrimiento, paso a paso, sin aceptar nada como cierto hasta que se haya hecho cierto en la propia experiencia de uno. Uno tiene que empezar de cero, dejar un espacio vacío dentro de sí, y esforzarse penosamente para reescribir dentro del propio organismo el viaje completo del primerísimo buscador que adoquinó el camino.

Alexis, hermano
de Peter, durante la guerra.

Los padres de Peter.

Peter a los doce años.



1944



© John Vickers



© Mary Evans/Robin Adler



© John Vickers



Filmando *Un viaje sentimental* a los diecinueve años.

Con John Gielgud durante los ensayos de *Medida por medida*, 1950.



Peter y Natasha.

Peter y Natasha
con Fidel Castro en Cuba.



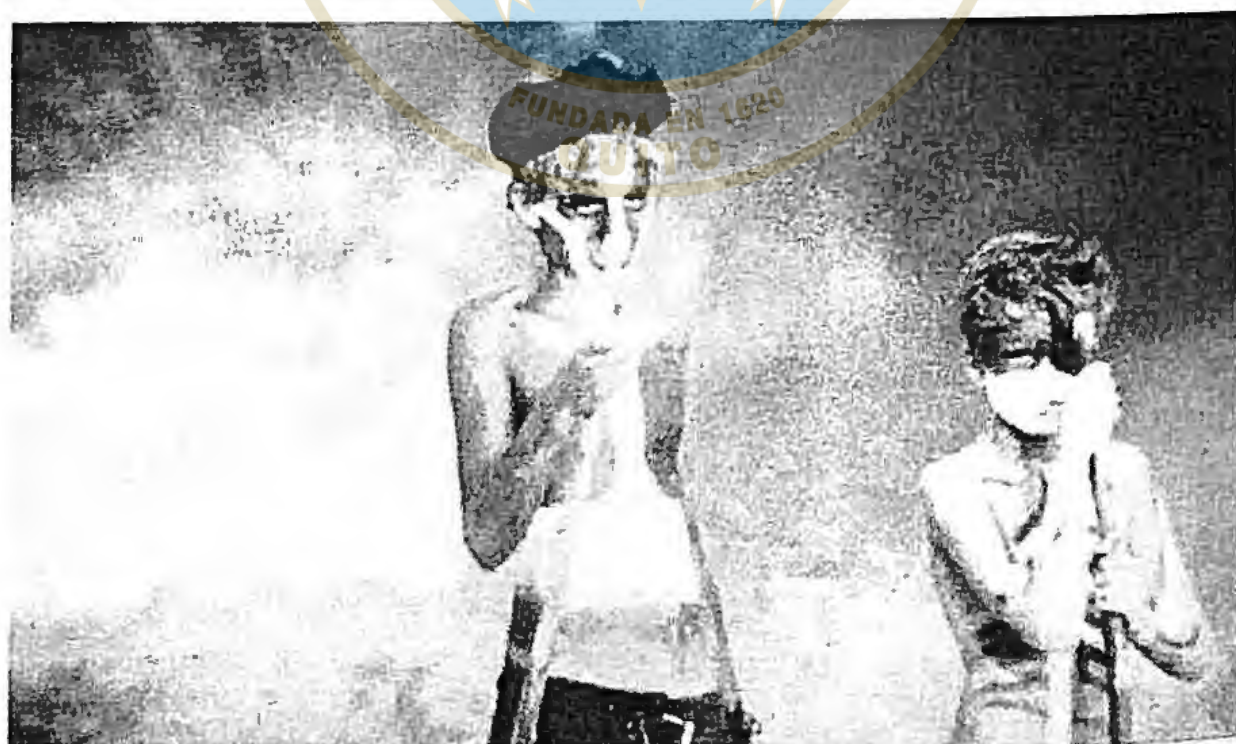


© Angus McBean

Paul Scofield como Lear.

Tell Me Lies.

El señor de las moscas.



El sueño de una noche de verano,
Londres, agosto de 1972:
Alan Howard como Oberon
(izquierda) y Robert Lloyd como Puck.

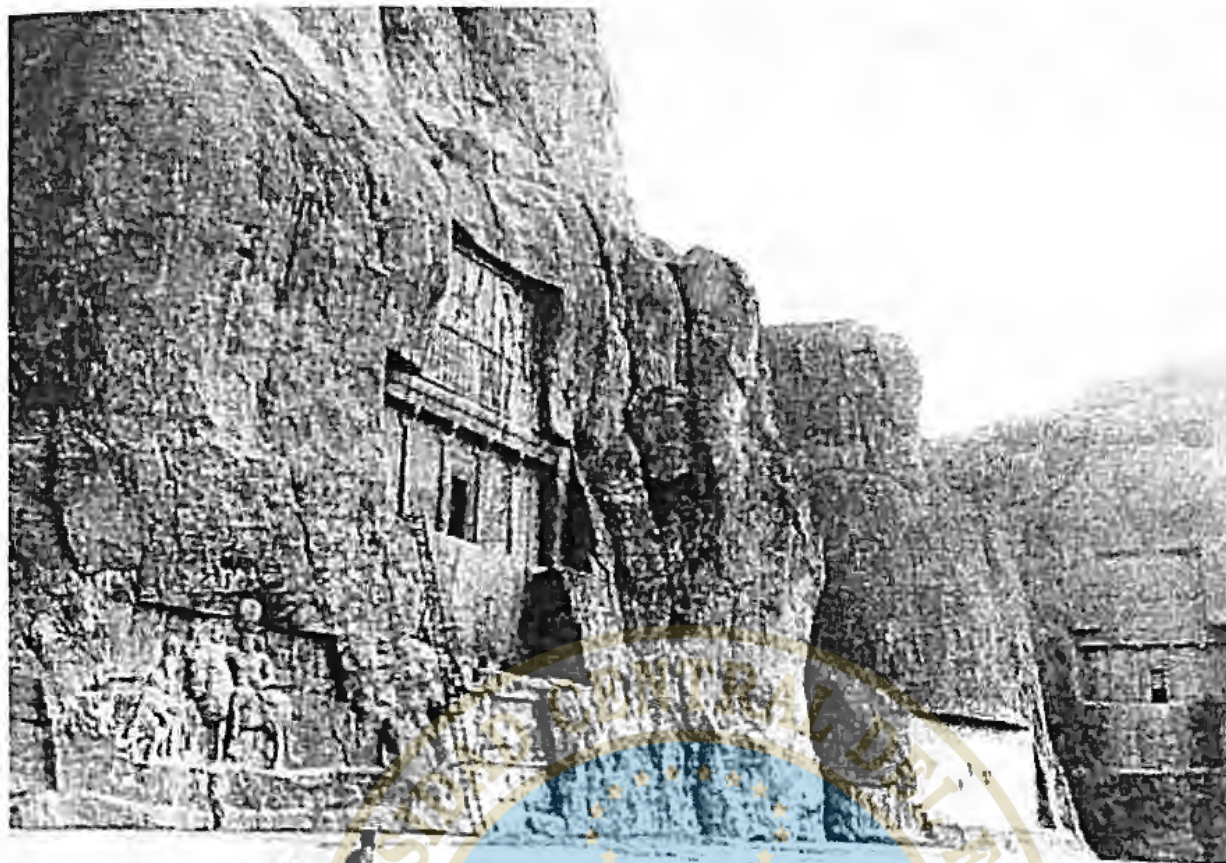




Peter y Natasha con su hija Irina.

Peter con su hijo Simon.





© Nicolas Tikhomiroff

Orghast, de Ted Hughes, en Persépolis.

En África, 1972-1973.



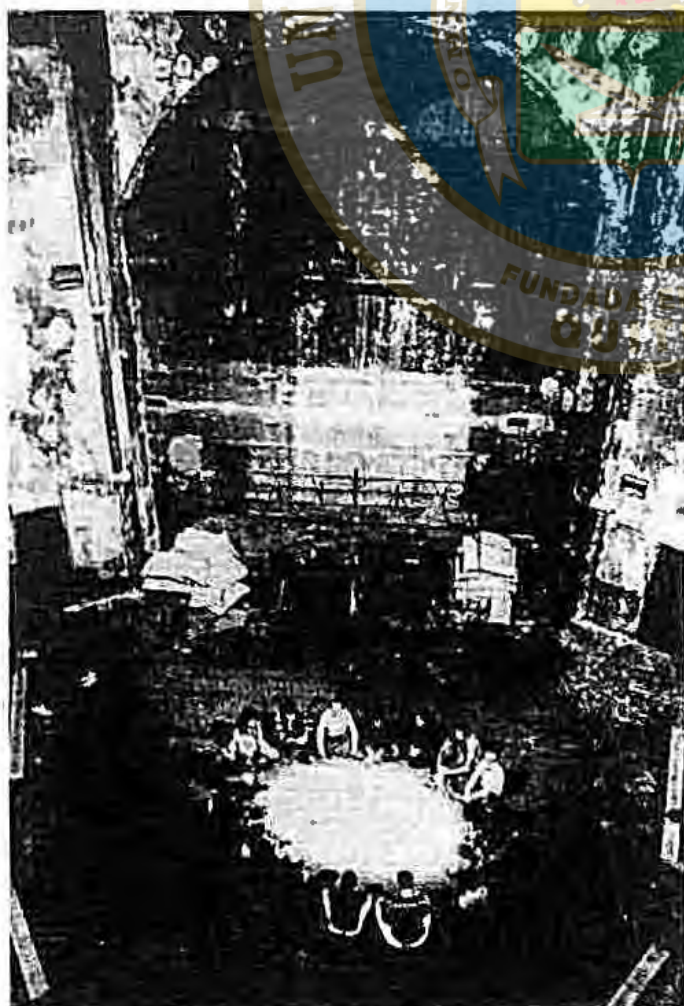
© Mary Ellen Mark

*La conferencia de los pájaros, Avignon, 1979:
(de izquierda a derecha), Bruce Myers, Alain
Maratrat, Mireille Maalouf.*





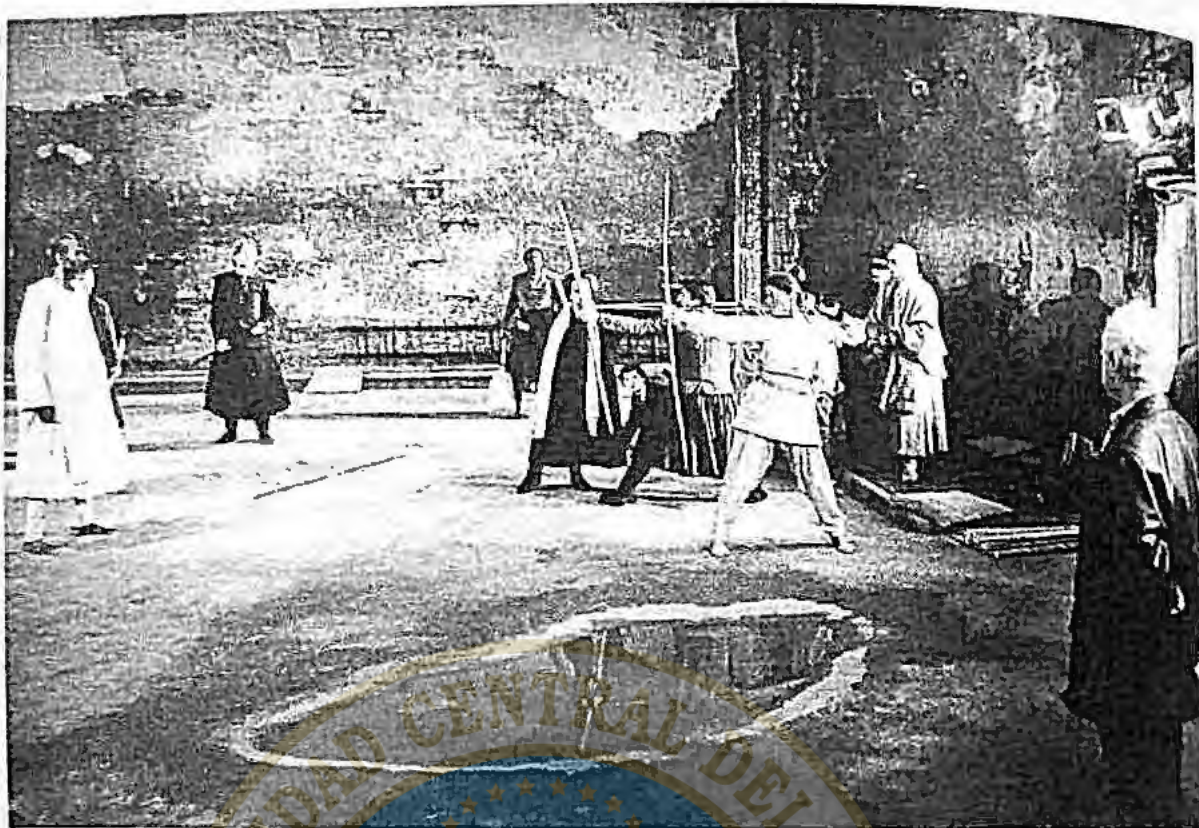
© Jean Labadie



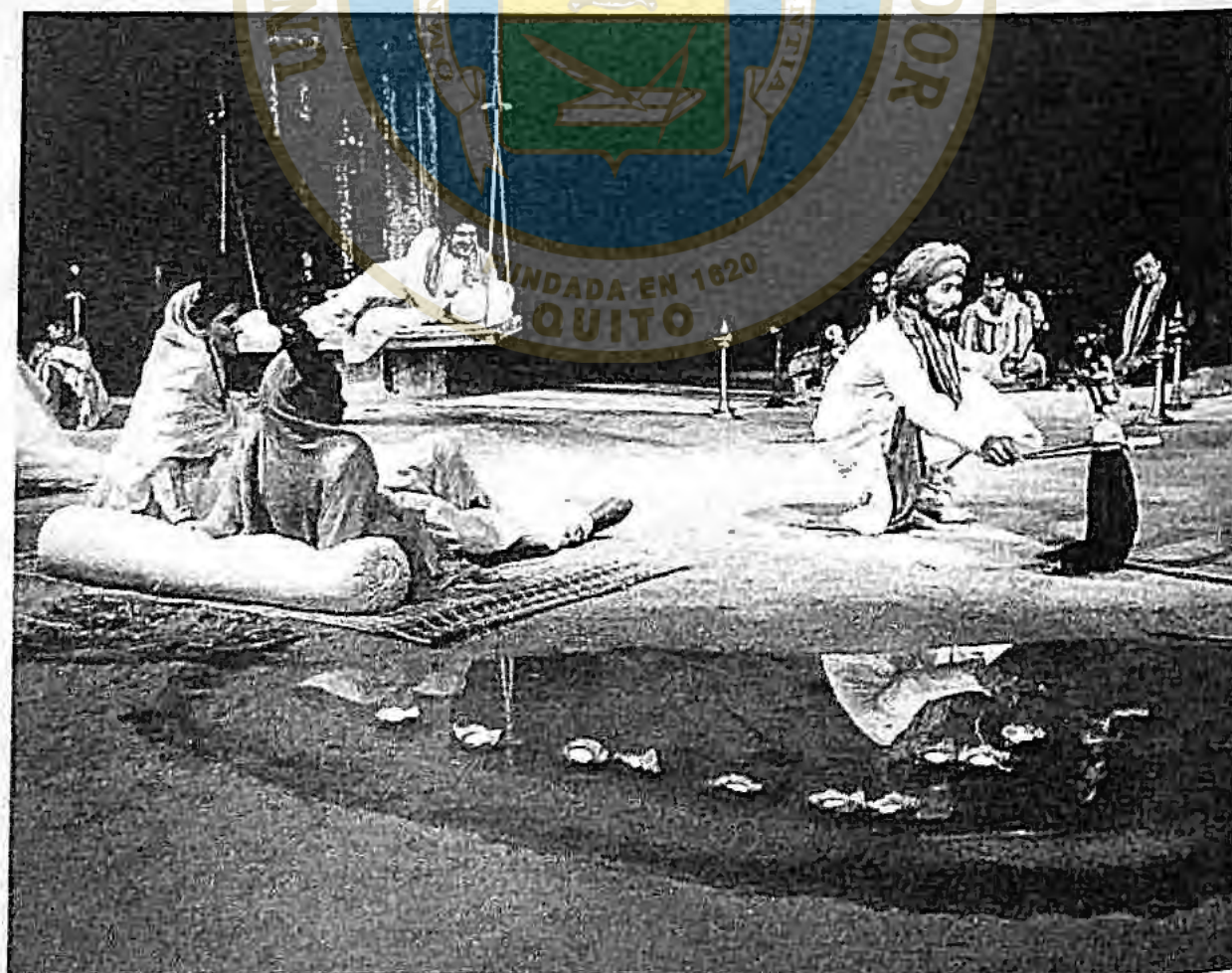
© Xavier Lambours

Con Natasha, ensayando
El jardín de los cerezos,
1981.

Primeros ensayos en el
teatro Bouffes du Nord,
1974.



Ensayando el Mahabharata.
Una escena del Mahabharata.



Una escena del Mahabharata.



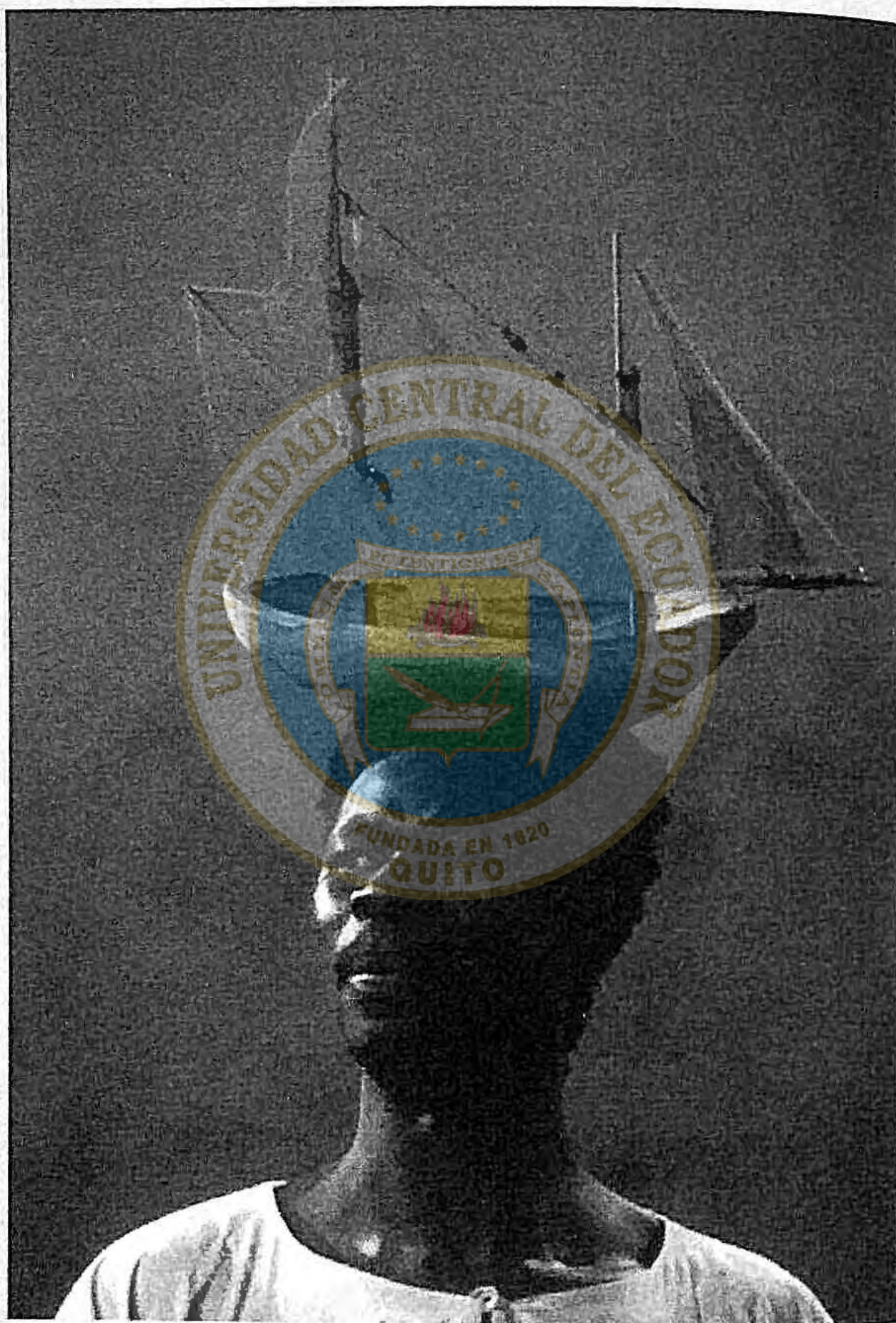
© Gilles Abegg

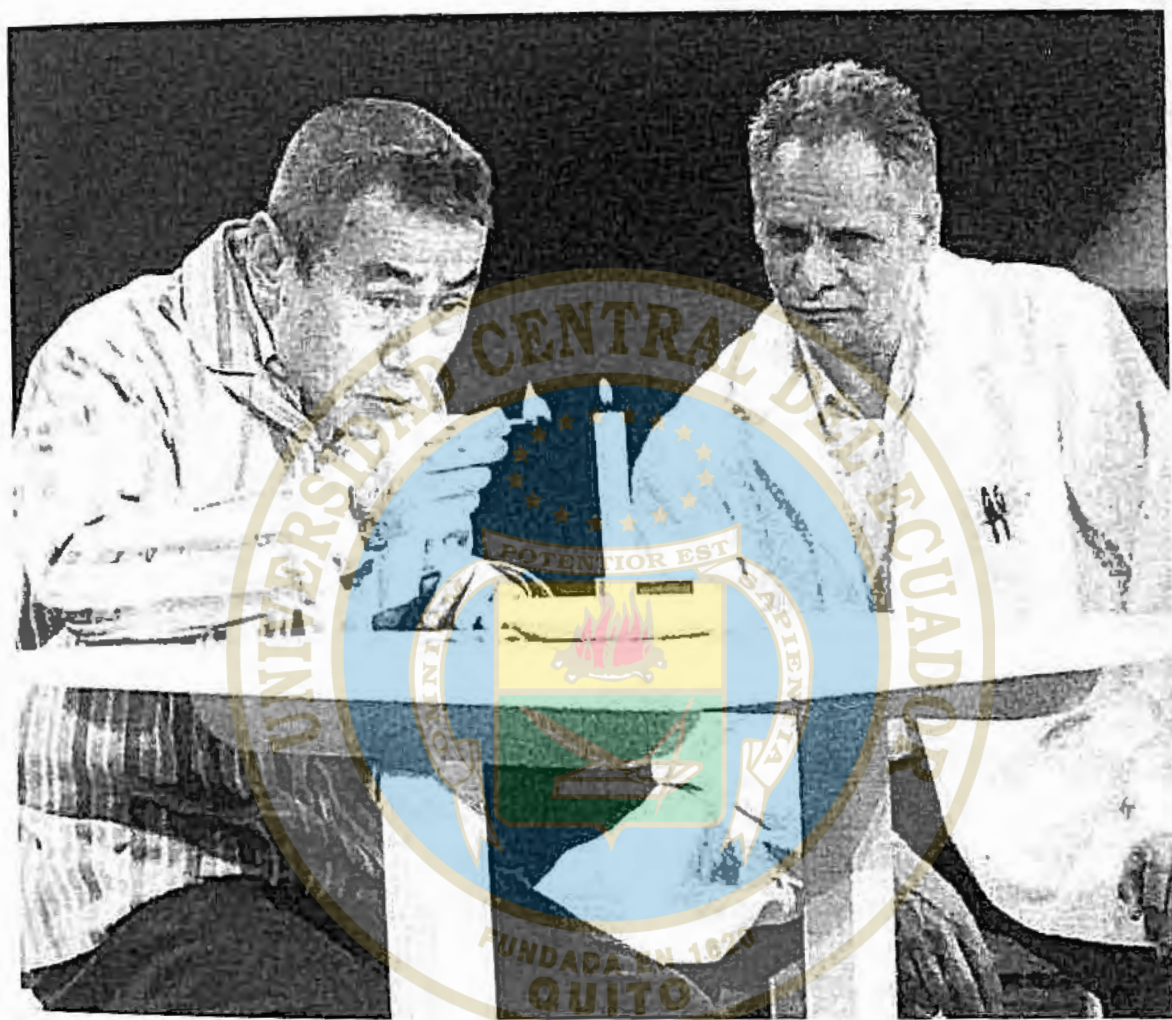


© Gilles Abegg

Ganesha en el
Mahabharata.

Bakary Sangaré en *La tempestad*.





© Gilles Abegg

*El hombre que: Yoshi Oida (izquierda)
y Bruce Myers.*

Natasha Parry en *Oh, qué hermosos días*, de Beckett.



Sólo entonces puede uno llegar al punto en el que, si el profesor levanta el brazo derecho y afirma con toda su autoridad: «Éste es mi brazo izquierdo», la única respuesta posible e incluso respetuosa es: «¡No!».

Mi primer impulso entusiasta al encontrar una enseñanza espiritual había sido cederlo todo, rechazar el mundo, consagrarme a una vida de búsqueda metafísica, tan sólo para descubrir, para mi sorpresa y en cierto sentido para mi decepción, que no se esperaba eso. El sacrificio sin comprensión conduce al fanatismo, y el primer sacrificio difícil que uno está obligado a hacer es la propia impaciencia, la propia idea confusa de lo que significa estar «comprometido». Lo que en jerga esotérica se llama «la cuarta vía» no es ni el camino de mortificación del cuerpo ni el camino de abandono del mundo, ni el camino de la elevada investigación intelectual. Es un término que ha producido todas las sombras posibles de malentendido y distorsión... y tan sólo exige una cosa: comprensión. Esto significa una comprensión consciente, lograda de modo independiente, que rechaza la credulidad, una comprensión que no puede alcanzarse simplemente por medio de ideas, por medio de la mente. No se la puede descubrir solo, ni en estudios, ni en un desierto, ni en una ermita, sino tan sólo mediante un largo y paciente trabajo con otros en las casi imposibles condiciones de la vida diaria. En el sótano del carbón.

La religión convencional procura consolar; Gurdjieff, por su lado, decía: «Yo estoy aquí para pisarle los callos a la gente», y Jane ciertamente le seguía por aquel camino. Era muy amable, pero nada indulgente. Yo llegaba a una reunión, una vez incluso con corbata negra, vestido para una fiesta nocturna, encerrado en mi personalidad social, y recibía sacudida tras sacudida. «No se puede tener en un grupo a una persona que hace observaciones inteligentes y maliciosas sobre los demás», dijo ella una vez. Inmediatamente hablé yo, protestando: «¿Quién hay entre nosotros que sea malicioso?». Jane cazó el momento: «¡Tú!», tronó. Todavía siento los temblores de mi sobresaltado ego arrojado al reconocimiento de su ceguera. Aprendí confu-

samente a apreciar por qué en el Japón si a un alumno lo golpea su maestro se inclina con gratitud. «Te veo acercarte a este trabajo desde un lugar muy lejano», me decía, y yo quedaba satisfecho, tomándolo como un cumplido. Un día se me hizo patente que realmente me hallaba en un lugar muy lejano. «Ahogándote en la vida», dijo ella. «Escucha tu modo de hablar. En el sonido de tu voz puedes oír que te estás ahogando en la vida.» Aquella imagen me espantó, y no fui capaz de entender por qué decía aquello. La vida cotidiana era necesaria –tampoco ella me estaba sugiriendo que dejara mi actividad fundamental–, de modo que yo me preguntaba incesantemente qué proporción de tiempo y energía debía dedicarse al trabajo interno, y cuánta al exterior. Yo era el caballo doble, o más bien un carro con muchos caballos que tiraban en todas direcciones, y nunca se me ocurrió que faltara el auriga. Una vez que hice un montaje de *Hamlet*, la réplica que más hondamente me conmovió procedió de la oración del rey: «Mis palabras vuelan hacia lo alto, mis pensamientos se quedan abajo». Volví a ver la orgullosa cabeza del caballo doble y supe que para saltar hacia arriba se necesitaba una nueva fuerza. Pero ¿dónde encontrarla? No tenía ni idea.

Durante mucho tiempo, mi principal fuerza motivadora había sido lo que me entraba por los ojos. La raíz de mi atracción por el cine, el ballet y el diseño era que yo veía la vida cotidiana como un esquema móvil. Andando por un bar o por entre los árboles, la vida era un largo barrido de cámara en el que tamaños, líneas y estructuras nunca dejaban de evolucionar y entretenerse. Ciertamente, yo nunca dejé de elaborar teorías e ideas, pero al montar una escena la fascinación por la abstracción y la belleza de la colocación de los actores era tan poderosa que con frecuencia me sacaba de cualquier interés real por el contenido de la función.

En una ocasión, próxima a la noche del estreno de una función que estaba dirigiendo, vino Binkie Beaumont a ver un ensayo y, aunque estaba junto a mí, no estábamos viendo lo mismo. Lo que yo veía orgullosamente eran puras imágenes, un

triángulo de actores que sin esfuerzo se fundían hasta componer un cuarteto de torsos móviles que imperceptiblemente se convertían en un dúo de espaldas. Cuando el último actor volvía la cabeza, formando una línea con su cuerpo que completaba perfectamente la curva del brazo de su compañero, la cadencia era satisfactoria, como en un ballet, y, como todavía me encantaba el ballet, yo sentía que mi trabajo estaba realmente bien hecho. De modo que me volví a Binkie para recoger la alabanza que, no lo dudaba, estaría a punto de llegar. «Tenemos un problema muy serio», murmuró. Quedé tan sorprendido que escuché con atención. Entonces empezó a hacerme preguntas extrañas –sobre el texto, sobre los personajes, sobre qué se suponía que expresaba aquella escena, sobre a dónde conducía la función– y yo reconocí con una penosa sacudida que no había prestado atención alguna a nada de aquello, que mi geometría fluida, la pintura de cuadros que me había conducido a través de Shakespeare y la ópera carecía absolutamente de interés para él sin la sustancia dramática, que era lo único que podía darle a una función su vida y su significado.

Otra vez, la sacudida fue aún más reveladora. John Whiting había escrito una encantadora fantasía, *Penny for a Song*, y en el manuscrito bailaban las palabras por la página con deliciosa ligereza. Su estructura tenía una elegancia mozartiana y, cuando en el último ensayo encontré la función depresivamente prosaica, eché vigorosamente la culpa a los actores. «Estáis pesados y sin gracia», les dije, creyendo por entonces en la técnica directiva de la agresión. «Poned esas sillas en hilera y sentaos, decid las réplicas con serenidad, y seremos capaces de saborear el ritmo de la escritura.» Aquella vez no era el amor al ballet sino el amor a la música lo que me guiaba. Yo les gesticulaba como un director de orquesta, ellos seguían, y pronto, como en una función radiofónica, las palabras iban cayendo una tras otra, ágiles y ligeras como plumas. «¡Lo veis!», dije, y los actores se marcharon sumisos, dispuestos sólo a medias a creer que un director que ve «desde fuera» tiene que tener razón siempre. Unos días más tarde, el estreno en Brighton fue

desastrosamente flojo, y no conseguí entender por qué. Mucho después llegué a darme cuenta de que los actores habían intentado lealmente reproducir en aquel gran espacio lo que habíamos ensayado en una habitación pequeña, y de que la energía no era suficiente para que cruzase las candilejas y alcanzase al público una impresión de vitalidad.

A un director le lleva mucho tiempo dejar de pensar en el resultado que desea y concentrarse en su lugar en descubrir la fuente de energía de la que al actor le pueden brotar impulsos verdaderos. Si uno describe o marca el resultado que está buscando, un actor lo puede reproducir por un momento. No obstante, para ser capaz de hacer lo mismo una segunda vez con suficiente energía, el actor o la actriz tienen que tener tal convicción que el impulso se les haga auténticamente propio. Invariablemente, para los actores, ese sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director. Cuando yo eché la culpa a los actores de haber dejado caer la función, Binkie comprendió intuitivamente dónde me había extraviado, y a su modo tortuosamente indirecto me condujo hasta un punto en el que no tenía escapatoria.

—Le he preguntado a Alan —me dijo, refiriéndose a uno de los actores— por qué no tenía una relación creciente con los demás personajes, por qué su escena no había ido subiendo hasta su debido clímax. Y Alan me ha contestado: «Peter nunca ha trabajado esas cosas; sólo nos hablaba de movimientos, de estilo y de la música de las palabras» —Binkie me miró directamente a los ojos pero siguió expresándose de aquel modo indirecto—. Yo me quedé asombrado y dije: «Claro, Alan, nuestro amigo el director estaba ahí para enseñarte a actuar, ¿no?».

¡Enseñar a Alan a actuar! Aquellas palabras llegaron como una de esas sacudidas que te cambian el pensamiento. Jamás había pensado mi oficio de aquel modo; siempre había trabajado con actores expertos sobre textos bien contruidos; ¿qué sabía yo de la interpretación, qué podía darles, por no hablar de enseñarles? Yo no tenía ni deseo ni experiencia para con-

vertirme en profesor. Claro que los actores estaban allí para interpretar, el escritor para escribir, y el director para llevar a un público sus cuadros, su energía, sus sorpresas, sus sonidos, ¿no? No obstante, una vez que se ha abierto una pregunta esencial, no se puede cerrar, y yo vi entonces ante mí un laberinto de contradicciones que reclamaban atención. Me di cuenta de que yo nunca podría enseñarle a un actor su oficio: yo nunca había sido actor y sabía que nunca podría serlo. La elección de la palabra *enseñar* era errónea, pero implicaba algo muy preciso que yo necesitaba comprender. Entre el amplio concepto inicial y lo que le llega al público, hay que encontrar todo tipo de articulaciones específicas y todos los detalles deben pertenecer a un modelo de acciones humanas que el director estimula para darles vida. Por primera vez la palabra *pormenores* adquirió el significado práctico inmediato de ganchos de los que se pueden colgar verdades: detalles del personaje, aspectos psicológicos concretos, aspectos concretos de la trama... todos los elementos que yo había discutido muchas veces con el actor en términos generales, pero ante cuyo descubrimiento en detalle le dejaba solo. En ese momento aquellas se volvieron áreas en las que necesité implicarme totalmente. Pero ¿qué tipo de implicación? Yo lo único que sabía era que hacer demasiado poco conduce a demasiado poco, pero el ser aseverativo en exceso, ya sea en la argumentación o en el trabajo, cierra automáticamente de un portazo las puertas que, precisamente, necesitan permanecer abiertas.

Luego, una noche, la cuestión se iluminó de un modo muy inesperado. Natasha y yo asistíamos a uno de los últimos conciertos de Toscanini. A mí siempre me había fascinado el acto de dirigir una orquesta; de pequeño había anhelado ser director, y me ponía de pie delante del gramófono, parando para girar la manivela, y llevaba el tiempo con un lápiz mientras me inclinaba sobre una partitura impresa puesta en equilibrio en el brazo de un sofá. Nunca habíamos visto antes a aquel legendario director, y yo llegué preparado para el espectacular torbellino de apasionada gesticulación y diabólico movimiento

por el que era célebre Toscanini. Para nuestro asombro, aquella endeble figura permaneció de pie perfectamente serena, llevando sencillamente el tiempo con minúsculos, casi imperceptibles movimientos de una sola mano. Y escuchaba. Escuchaba a través de la totalidad de su vibrante inmovilidad y extraía de los instrumentos una textura de sonido increíblemente detallada, totalmente transparente, en la que todos los hilos estaban claros y presentes, y cada instrumentista era transportado mucho más allá de su mejor capacidad. Aquel anciano casi inmóvil era todo atención, y era tal la claridad de su mente, era tal la intensidad de su sentimiento, que no tenía que hacer nada más. Tan sólo necesitaba escuchar, dejar que la música tomase forma en su oído interno, y el sonido externo atraído hacia él por su escucha igualaba lo que necesitaba oír.

Intenté aplicar aquella técnica a la dirección de una función, interviniendo mínimamente, escuchando y observando, sin darme cuenta de que estaba muy lejos de estar preparado, y el resultado fue un desastre. Yo no sabía en profundidad ni cómo escuchar ni qué estaba escuchando, y tuve que reconocer que Toscanini no alcanzó esa posibilidad hasta el final de una larga vida de apasionada gestualidad y acción. La sencillez no es fácil de lograr; es el resultado final de un proceso dinámico que abarca a la vez el exceso y el paulatino marchitarse del exceso. Toscanini me mostró que uno no puede imitar la línea vital de otro; ciertas experiencias deben ser revividas por uno mismo, y es peligroso intentar saltar, por una admiración errónea, al último tramo.

Escuchar es un misterio. Para que un cuerpo sea capaz de escuchar inmóvil, primero tiene que estar desarrollado en movimiento. No es coincidencia que los directores de orquesta vivan tanto tiempo, porque se pasan la vida ejercitándose constantemente y armonizando el cuerpo, la emoción y el pensamiento. El esfuerzo de ensayar y actuar ante público se graba en todas esas partes de ellos —en sus cuerpos, como atletas y bailarines, en sus sentimientos, como cantantes y enamorados, y en sus mentes, como matemáticos y pensadores— simultáneamente y

en proporciones iguales. Un cuerpo desarrollado de este modo puede finalmente estar quieto y escuchar.

Al poco de empezar a estudiar con Jane, me hice a mí mismo la promesa de mantener mis más profundas aspiraciones y el trabajo interno con el que estaba comprometido totalmente separados de mis actividades teatrales, para no abaratar ni explotar lo que todavía estaba tan lejos de entender en mí mismo.

Llegó una serie de invitaciones para hacer una función, una ópera, y *El rey Lear* en la televisión de Nueva York, y supe que eso significaba abandonar mis reuniones regulares con nuestro grupo por unos meses. Un oscuro sentimiento de culpa brotó en mí con el murmullo: «¿Es esto traicionar un compromiso?». ¿Debería rechazar todo lo que me hacía señas desde el exterior, precisamente porque brillaba? ¿Era aquello a fin de cuentas una tentación a la que había que resistir? Yo no tenía criterio –no tenía referencia– y nunca había habido la más mínima sugerencia de que se esperase mi renuncia. La respuesta natural habría sido hablar aquello con Jane, y quizá por ese mismo motivo yo me avergonzaba de mi propia confusión, temeroso de que ella pudiera decir algo que yo no quería oír o decirme que no fuera... y yo tenía muchísimas ganas de ir. De modo que a diario me convencía de que la iba a llamar, y al terminar cada día me decía a mí mismo que no había tenido tiempo pero llamaría sin falta mañana. Eso pasó día tras día hasta que Natasha y yo estábamos en el tren que enlazaba con el barco camino de Southampton y la llamada no se había hecho. Cuando llegamos a los muelles, el gran transatlántico palpitaba con el único y emocionante pulso de los barcos que están a punto de zarpar. Encontramos nuestro camarote, nos instalamos con el equipaje, y vimos encima de la mesa, lujo inesperado, un teléfono. Ahora no había excusa. Levanté el auricular. Contestó una operadora y pedí el número. Entonces llegó ese sonido que sólo pueden entender los que han vivido

en Inglaterra, ese «burr-burr» pausado e infinitamente tranquilizador que evoca toda la seguridad de nuestra isla, seguido por el sonido de la voz de Jane. «Me voy de viaje», dije. «Me marchó para unos cuantos meses.» Jane contestó cálidamente, no había reproche en su tono, pero después de unas cuantas palabras se cortó la línea. Conecté rápidamente con la operadora. «¿Qué ha pasado? Vuelva a marcar el número. Se me ha cortado». Según hablaba, por la escotilla vi quedarse atrás el muelle, y la explicación, cuando llegó, era innecesaria: «Estamos saliendo del puerto». El cable se había desconectado, pero no se había roto otra línea vital. Cuando Teseo entró en el laberinto desenrolló el hilo que Ariadna le había dado, y gracias a él encontró el camino de regreso a la luz del día. Así ocurrió que, aunque el péndulo oscilaba irresistiblemente y yo oscilé con él, permanecí en contacto con mi profesora y, a través de ella, con la enseñanza y, a través de ésta, con ese punto interior de uno mismo en el que se esconde el único maestro verdadero.

Muchos años más tarde, cuando volví a marcharme para otro viaje largo, fui capaz de hablar abierta y confiadamente con Jane de aquellos varios impulsos y urgencias conflictivos. Sus últimas palabras fueron: «Si estás en una isla desierta, recuerda sólo dos palabras: “Estás presente”, y lo demás vendrá solo». Eso fue lo único que dijo, después de lo cual fue hasta la puerta para decirme adiós. Cuando llegué a la cancela, miré hacia atrás; allí seguía. Levantó un brazo muy por encima de su cabeza en un movimiento de adiós. El poderoso rectángulo del cuerpo, la fuerte línea que se levantaba hacia arriba, el gesto, el sentimiento, la persona y el momento fueron una expresión única de presencia, de ser. Con aquella imagen grabada en la mente, hasta en una isla desierta habría sabido por dónde empezar.



Caía la noche sobre la playa de Tamariù cuando salí de nuestro minúsculo piso y bajé hasta la orilla del agua. Todo estaba en silencio, excepto el sonido de las olas y el grito ocasional de algún pájaro. Pero el mundo que había dejado atrás seguía siendo en mi cabeza tan ruidoso como siempre. Yo había creído que bastaría la simple decisión de ir a España, renunciando a las ambiciones y arrebatos del mundo del espectáculo, para sentarme en una roca y escribir una novela; en su lugar, realicé la experiencia directa de cómo, dondequiera que vayamos, siempre llevamos a cuestas con nosotros la totalidad de nuestras vidas.

Esa sensación aguda de estar en un punto de inflexión es algo que he conocido muchas veces antes de aquello y después, pero siempre es inesperada. Una vez me pasó en invierno, al saltar por encima de un arroyo, el momento de suspensión pareció estirarse indefinidamente; en el aire se me hicieron presentes la totalidad del pasado y el futuro, iluminando la media hora de paseo que quedaba, transformando un álbum de recortes de sucesos reunidos al azar en algo cuyo orden parecía tener significado. Ahora, mientras rompían las olas en la playa, las contradicciones de los años pasados emergían y rompían con igual intensidad, avanzando hacia la consciencia, retirándose hacia el limbo. Mirando al interior de todas mis activida-

des, veía doble. Cada avance era contrarrestado por su opuesto. Si había un tirón en una dirección, después seguía igualmente el empujón en otra: para cada convicción había una incredulidad, para cada deseo un rechazo. El trabajar en el teatro fortaleció mi añoranza del cine; si bien mientras dirigía trabajaba alegremente con otros, no dejaba de brotar después una necesidad de soledad para escribir. Si estaba viviendo asentado en casa, surgía el inquieto impulso de aventura en el extranjero; si estaba encerrado en una serenidad interior, entonces era irresistible una apasionada zambullida en la vida.

A diario me despertaba con un ardiente sentido de gratitud a la vida, incapaz de comprender por qué se me habían dado tantas cosas y lleno de sed de un camino aún desconocido en el que podría saldar mi deuda. Pero ¿para quién, dónde, con qué? No había respuesta, pero la cuestión no podía sofocarse si no era mediante nueva actividad. Entonces otro brote de energía barrería toda introspección y, al desgastarse, volvería a aparecer el impulso de abandonarlo todo, como entre una ola que rompía y otra. Además de soñar con algo más puro que mis ocupaciones normales, me seducía la ficción de la isla desierta, el mito de Gauguin, la obsesión de «algún otro sitio». Finalmente llegué a darme cuenta de que ésa es la más engañosa de todas las ilusiones, porque no toma en cuenta el poder de nuestro profundo condicionamiento que inevitablemente dicta lo que somos y dónde estamos, sobre todo cuando estamos soñando con el lugar en donde no estamos. Es fácil para la mente irse a la India o a África a cuidar leprosos, pero un auténtico cambio de dirección en la vida sólo se produce cuando un largo periodo de fricción ha creado una intensidad a través de la cual las opciones disminuyen por sí solas. Ahora, haciendo largas líneas de huellas en la arena, yo me preguntaba si había llegado ese momento.

Para Natasha el hogar y el significado del hogar eran un tesoro, mientras que yo nada valoraba más que la libertad de vivir un vínculo holgado de separación y reunión; pero, como tantas actrices, ella halló el complemento de su timidez en la li-

bertad del escenario. Llevaba actuando desde los doce años y estaba empezando su carrera cinematográfica cuando su vida independiente se vio truncada por la tuberculosis. Después volvió a interrumpirse una y otra vez por mis constantes traslados, de modo que cada vez que volvía a trabajar como actriz afrontaba nuevos temores. Ahora, la posibilidad de saltar hacia otra vida era tan atractiva para ella como lo era para mí.

Aquel corte había sido cuidadosamente planeado. Nuestra meta era saborear juntos la alegría de la soledad absoluta, aunque un poco más allá costa arriba vivían unos amigos españoles con los que me había encariñado mucho unos años antes, cuando mi visita a Dalí. Al llegar les llamé, explicándoles cortésmente que habíamos decidido vivir una vida de ermitaños. La atractiva esposa española debió de sonreír mientras decía: «De todos modos, vendréis a cenar. Os llamo el miércoles por la noche». Nuestros amigos tenían una hermosa propiedad, sus cenas siempre eran grandes acontecimientos sociales, conocían a todo el mundo de la costa, e inevitablemente uno se marchaba con más invitaciones a tomar una copa y a cenar procedentes de sus invitados. Yo sabía que, con que aceptase una sola invitación, todo el mundillo social de la Costa Brava iría detrás, de modo que mi nueva resolución ya peligraba, y según iba andando playa arriba playa abajo en la media luz de aquel decisivo miércoles por la tarde, sentí que aquella era una de esas ocasiones sobre las cuales mi profesor de teología del colegio me había advertido: «Si dejas pasar este momento, puede que no vuelva nunca». Cada segundo que pasaba dramatizaba más la cuestión: ¿cogería el teléfono? Era como si mi futuro dependiera únicamente de aquella decisión. ¿Dónde estaba la fortaleza, dónde estaba la debilidad? ¿Estaba preparado para abandonar la vida que conocía y dedicar todas mis energías a otro modo de vida que parecía más real? Otra vez volvía a encontrarme en uniforme militar subido en el árbol atravesado en el río, intentando en vano soltar una hoja.

Volví a repasar todas las posibilidades, pero nunca consideré el único factor que finalmente resolvió el problema: el tele-

fono no sonó. Las olas rompían, el extraño pájaro gritaba, y toda aquella oscura comedia de preguntas carecía de conclusión, de modo que realicé el inesperado descubrimiento de que el momento crucial que puede no volver a presentarse nunca se está presentando continuamente.

Pasaron más días en la casita de la playa de España y, cuando sonó el teléfono, esta vez inesperadamente, y finalmente oí la cálida voz de mi amiga pidiéndonos que fuéramos a cenar, la respuesta inmediata fue: «Sí». Más tarde un editor rechazó mi novela, y cuando Natasha y yo volvimos a Londres, yo seguí preguntándome el significado de los interrogantes y dudando del proceso de duda, ambos convertidos en sospechosos por el burlón timbre de un teléfono español cruzando una playa.

Las decisiones no las tomamos nosotros, las decisiones se toman a sí mismas, pero sólo si nos hemos concedido preparar el terreno explorando apasionadamente todas las opciones. Esto era algo que me había enseñado el teatro. Era capaz de reconocerlo en la planificación de un montaje, en el trabajo sobre una maqueta, en el ensayo. La mente tiene muchos estratos y, para alcanzar el estrato más operativo, tiene que producirse un conflicto entre los impulsos sumergidos en una zona oculta y las voces confiadas procedentes de un nivel más superficial que afirma ser el que más sabe. Más que nada es el terror de manifestar indecisión frente a unos rostros que te juzgan y la necesidad de reafirmación lo que te empuja hacia delante fingiendo saber lo que quieres. Si uno todavía no sabe lo que quiere, llegué a comprender, ¿para qué fingir? La frase «pensar en voz alta» está llena de significado; el ensayar empezó a enseñarme que existe un modo de pensar en voz alta con otros que va mucho más allá que pensar uno solo. Yo ya estaba descubriendo en mi trabajo con actores lo importante que es animarlos a compartir sus inseguridades e invitarlos a unirse en un proceso de interminables cambios de opinión. Entonces queda preparado el camino para que se aquieten las molestas e inoportunas oleadas de pensamiento, para permitir que afloren modelos coherentes desde un nivel más soterrado.

Con todo, algunas veces era posible en mi trabajo ver que el resultado que yo estaba intentando rematar ya estaba allí antes de empezar, que el tiempo se había invertido y que la búsqueda no era crear sino desenredar lo que ya estaba enrollado; una experiencia en común, creo, con los escultores, para quienes la forma ya está en el bloque de piedra, esperando a que el cincel quite el inoportuno disfraz. Uno de mis montajes de juventud en Stratford había sido *Tito Andrónico*, de Shakespeare, para el que también diseñé la escenografía. Meses después de su última función, miré por casualidad en mi libreto original de la función y encontré en la página de atrás un boceto olvidado, garabateado en el calor del momento apenas terminé la primerísima lectura. Allí, ya completa, estaba la escenografía que yo había parecido descubrir meses más tarde, tras una larga serie de penosas pruebas y errores, con modelos recortados y cartulina pintada desparramada por el suelo. Pero no hay razón alguna para sonrojarse por semejante caos; realmente, al final cierto caos se volvió respetable, y fue reconocido como parte del modelo universal, firmemente arraigado en la multitud de estratos desconocidos de la mente.

Natasha y yo teníamos una casita con un jardín delantero en miniatura en la tranquilidad y el encanto de Kensington. Veíamos a muchos amigos, recibíamos a muchísimos invitados, íbamos a la ópera, al ballet y a exposiciones, y no nos extrañó una vez que, en una nota de agradecimiento, un invitado a cenar escribiera para decir cuánto había apreciado una velada tan «civilizada». De hecho, aquella civilizada vida londinense era una reacción necesaria después de la guerra, pero va su atractiva superficie estaba empezando a reventar, revelando los conflictos sociales básicos que había debajo. Aquél era también el Londres del Soho, de los clubs nocturnos sórdidos y deprimidos, de Francis Bacon y de la desesperanza. El Londres isabelino y el Londres de Dickens siempre habían abarcado aquellos extremos: al llegar la noche, había un momento en

Hyde Park en que la media luz de suave belleza mostraba a las niñeras, con sus niños bien educados, empujando tranquilamente sus cochecitos, cruzarse con las mujeres de jerseys ceñidos y faldas cortas que llegaban cuando se marchaban las otras, sus tacones de aguja seguidos por coches que se deslizaban silenciosamente.

Por entonces, la fricción entre nuestras vidas en París y en Londres no había hecho más que empezar y, aunque Natasha y yo ya nos preguntábamos, como un juego, cuál de las dos ciudades preferíamos, faltaban muchos años para que los problemas subyacentes rompiesen a hervir, haciendo posible una decisión. Cada vez que volvíamos a nuestra casa de Londres, sentíamos que no queríamos volver a viajar más. Después nos íbamos a París a pasar un par de días y nos encontrábamos comportándonos como si nunca nos fuéramos a marchar, comprometiéndonos profundamente en planes, proyectos y apasionadas relaciones que implicaban que íbamos a estar allí continuamente. Dos caballos galopaban furiosamente, tirando de nosotros en diferentes direcciones a ambos lados del Canal.

Una ciudad se puede ver de muchos modos: a una persona le impacta la suciedad y la violencia, a otra la belleza histórica. A pesar del enojo subyacente, Londres seguía siendo un lugar de lentitud y serenidad tranquilizadoras. París era inquieta, febril; se esperaba de un parisino auténtico que fuera nervioso y desasosegado, y la propia ciudad en sí tenía una sensualidad para la que Londres carecía de equivalente.

En Londres, por ejemplo, la sastrería de más calidad, situada cerca del Covent Garden, llevaba sin cambiar desde el siglo XVIII. Sus antesalas tenían muebles de terciopelo rojo y amplios espejos dorados, y siempre había un caballero muy suficiente vestido de etiqueta esperándole a uno con una sonrisa gentilmente condescendiente. Cuando una función necesitaba mendigos andrajosos, sus trajes tenían que ser presentados primero al diseñador en estado inmaculado, cuidadosamente prendidos con alfileres y hechos a medida con meticuloso cuidado, antes de ensuciarlos y hacerlos trizas, demostrando que,

por muy poco atractiva que pudiera ser la petición del diseñador, la casa seguía manteniendo para sí misma sus baremos exclusivos de perfección.

La construcción de la escenografía llevaba aparejado un ritual parecido. Para obtener buenos resultados, uno tenía que trabar una respetuosa relación con una honorable firma de constructores victorianos, y los planos que uno presentaba tenían que ser tan precisos como los que solicitaría un caballero al instalar una estantería nueva en su casa, en donde cualquier pieza de carpintería se haría para una vida entera. En el Covent Garden, yo había visto una vez al irascible jefe de producción de barba pelirroja arrojar unos diseños hermosos pero imprecisos porque percibió automáticamente que eran obra de «artistas» como cosa opuesta a «hombres prácticos». En Francia, sin embargo, el caótico genio del diseño teatral Christian Bérard garabateaba una idea en el mantel de papel de un café, y luego se la llevaba a los viejos y sagaces *machinistes* del teatro para que le sacaran adelante los detalles técnicos. Cuando, la noche antes del estreno, decidía de repente cambiarlo todo, aquello no conducía a enfados, a huelgas o a convenios de horas extras laboriosamente negociadas, sino sólo a unas cuantas botellas de vino tinto que hacían a los mismos *machinistes* trabajar felices hasta el amanecer, con genuina satisfacción de aportar su destreza a una creación que amaban y compartían. Ése era un modo de trabajo que yo era capaz de entender.

Cualquiera que tenga gusto por las películas francesas antiguas, por las fotografías de Brassai de los cafés de París de noche o por las canciones de Piaf verá por qué el moho angosto y pasado de moda de un teatrillo de bulevar, con focos abollados y oxidados y un telón de lienzo cuarteado pintado de modo que pareciera brocado de terciopelo, tenía un encanto especial que Londres y Nueva York no podían igualar. Parecían estar en otro planeta, en otro momento de la historia; en París no había apoderados ni productores, los agentes apenas si se habían inventado, los sindicatos mucho menos, y cada teatro

tenía su propia identidad, su propia idiosincrasia y su propio público. Muchos los llevaban como casas particulares damas difíciles, cuyas elecciones se basaban en alternar brotes de amor y odio, euforia y desesperación.

Por suerte, una de aquellas damas me recogió. Era una leyenda llamada Simone Berriau, célebre por sus anchos sombreros sujetos con un lazo de terciopelo negro anudado a la barbilla, que jamás se quitaba; ni siquiera, según se dice, cuando tenía que complacer a un volátil primer actor, que, ya con el público del estreno esperando, se negaba a bajar al escenario hasta que ella se hubiera inmolado para calmarle los nervios. En el momento en que nos conocimos, castamente pero con la misma falta de indecisión, me adoptó e instantáneamente se convirtió en una fiel amiga. Comí y cené en su piso del distrito XVI sentado a una mesa coronada por un espejo, rodeada de más espejos todavía, con unos cuantos amigos ricos y gordos, su masajista y un *boulevardier* de cierta edad con un elegante traje gris perla, botas relucientes y un bigote finalmente revirado, cuyos ojos tenían el destello achispado de alguien de quien siempre se esperaban agudezas y, aunque habló poco, cuando lo hizo sus palabras se saborearon como vino.

En nuestra primera audición para *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Simone obligó a las nada sorprendidas y resignadas actrices a levantarse las faldas, a dar vueltas y a enseñar las pantorrillas y los muslos para que ella las aprobara. Sólo entonces les permitía leer las réplicas. Aquello estaba realmente muy lejos de la Inglaterra que yo conocía y, fiel a la tradición del británico en el extranjero, me deleitaba con la novedad y me escandalizaba fácilmente por la barbarie de los foráneos usos.

Unos días antes del momento de empezar los ensayos, se anunció que Jeanne Moreau, que estaba en el reparto, había firmado para una película por las mismas fechas, y aunque Simone, impertérrita, me aseguró que Jeanne seguramente encontraría ratos perdidos para ensayar, yo reaccioné de un mo-

do ultramarino, propio del negocio del espectáculo, amenazando con conferencias de prensa y procesos judiciales. Aquello sorprendió tanto a todo el mundo que ganamos y se pospuso la película.

No obstante, la relación con Jeanne parecía empezar mal: llegó tarde al primer ensayo. Ya tenía algo de estrella y, como yo iba descubriendo cuánto prevalecían aún en el teatro francés los hábitos del siglo XIX entre las primeras actrices, decidí instaurar un clima de sólida disciplina desde el principio. El resto del reparto estaba reunido en el escenario vacío del Teatro Antoine y, estando yo sentado a un lado, con el reloj en la mano, se hizo un silencio, nadie se movió, fue creciendo la tensión. Pasaron diez minutos; ni señal de Jeanne. Yo esperé sin más, observado con desazón por los demás. Después de quince minutos, ella hizo una magnífica entrada, despreocupada, charlando con excitación, dando besos a los que estaban más cerca de la puerta. Después reparó en mí y, cuando empezó a atravesar corriendo el escenario extendiendo los brazos, yo dije en tono glacial: «Si interpreta usted la protagonista, necesita muchos más ensayos que los demás, no menos. Si llega tarde, la que pierda será usted». Se paró en seco como si la hubieran abofeteado, y pidió profusas disculpas a los demás actores y a mí de un modo tan espontáneo y modesto que la atmósfera se aligeró y nos pusimos a trabajar. Al final de la jornada, el anciano administrador del teatro, con el aire de quien ya está de vuelta de todo, me cogió de un brazo. «¡Ah, ustedes los ingleses! Ustedes y la puntualidad. Son terribles.» «¿Por qué?», protesté yo. «¿Cree que he ido demasiado lejos?» Se encogió de hombros. «Por treinta segundos...» «¿Por treinta segundos?», repetí yo estupefacto. Comparamos los relojes. Yo adelantaba exactamente catorce minutos y medio. Nunca le dijimos la verdad a Jeanne, y yo creo que toda la compañía se marchó con un sano respeto por las implacables costumbres británicas. Después de todo, no hay nada que los anarquistas de los franceses aprecien más que la severidad y el rigor.

Aquella fue la primera vez que trabajé con Jeanne Moreau.

y la relación entre nosotros era telepática. Apenas hablábamos en los ensayos, pero nos entendíamos uno al otro con un gesto o una mirada. Nuestro peor problema estaba en el libreto, y allí me tropecé por primera vez con las incompatibilidades intrínsecas del inglés y el francés. Nuestra traducción de *La gata* la había hecho un distinguido autor que no sabía una palabra de inglés; con la esperanza de lograr convencerle para que corrigiera unos cuantos errores flagrantes, le fui a ver a su casita de un suburbio de la periferia. Me recibió educadamente y me enseñó cómo trabajaba. Su método era sencillo, ya que no hacía más que andar de arriba a abajo mientras su novia, que sabía algo de inglés, soltaba al aire una traducción palabra por palabra de cada réplica. El autor no tenía conocimiento alguno ni de la función ni de Tennessee Williams, pero tenía una innata convicción de que nada que fuera anglosajón podía tener mérito literario real. Cazaba la réplica al vuelo, se la enrollaba a la lengua y luego exclamaba: «Esto es lo que yo diría», mientras su novia lo garabateaba. Como aquel texto era absolutamente inservible, Simone, contando con el hecho de que el autor ni si quiera se daría jamás cuenta de la diferencia, creó un pequeño comité, que consistía en un agente literario polaco que había vivido en Estados Unidos, su viejo amigo *boulevardier*, el masajista y un servidor. Con ella en la cabecera, nos pasábamos hasta altas horas de la noche sentados a su espejeante mesa peleando con frases como «I'll hump her from hell to breakfast»⁴, mientras el lógico lenguaje francés no tenía modo posible de acomodar aquello.

Como me habían dicho que Simone tenía la costumbre de asistir a los ensayos, habitualmente con una porción de amigos, le prohibí terminantemente que entrase en la sala. Simone estaba encantada, contándoles orgullosamente a sus amigos que la habían echado de su propio teatro. Pasados unos días, no obstante, me pidió que me reuniera con ella después del ensayo para tomar una copa en su despacho, al que insistía en

⁴ «Me la pienso follar como un demonio hasta el desayuno.» (N. de la T.)

llamar su camerino. Después de haber charlado un rato y haberle dado yo unas cuantas impresiones de cómo iban las cosas, comentó de uno de los actores: «No me gusta el modo en el que dice ese parlamento». La miré atónito. Ella estaba muy confusa y trataba de modo poco convincente de encubrir aquel lapsus linguae, dejándome muy perplejo. Como tenía por seguro que intentaría colarse en el fondo de la sala sin que se la viera, yo, prudentemente, había ensayado con el telón abajo. Volví rápidamente al escenario para descubrir dónde se podía haber escondido. Al principio, parecía no haber solución; después advertí que había una brecha pequeñísima en un sitio en el que el telón no tocaba el suelo del todo. Si alguien se ponía en la concha del apuntador, que estaba situada en el centro de las candilejas, podía, estirándose hacia delante, apañárselas para mirar por debajo del borde de la raída loneta. La idea de aquella voluminosa dama de mediana edad con su inevitable sombrero reptando por un estrecho pasadizo hasta aquel minúsculo cubículo por una irresistible necesidad de seguir lo que estaba pasando me conmovió profundamente. No por ello cometí el error de dejarla venir a mirar, pero admiré enormemente una tradición de teatro en la que todavía estaba vigente la pasión.

Aunque los ensayos de *La gata* fueron vivaces y agradables, con todo no conseguimos construir un puente que permitiese a los escépticos franceses entrar en un libreto dirigido a las tripas de un público de Broadway. Durante el estreno, cuando la heroína cuenta cómo el mejor amigo de su marido, desesperado por su impotencia para mantener relaciones sexuales con mujeres, se voló la tapa de los sesos, oí murmurar a una voz detrás de mí: «Cuando a mí me pasa eso, una taza de café cargado suele enderezar las cosas». Y supe que habíamos perdido.

No obstante, Simone me pidió lealmente que volviera a la temporada siguiente a montar *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, que yo acababa de estrenar en Londres. Yo estaba muy reacio a repetir un trabajo que ya era del pasado y, a pesar de toda la presión emocional que hizo, me negué. Entonces vi-

no a verme a mi hotel de París una enérgica joven que estaba empezando su carrera como representante. «No se haga ilusiones», empezó sin ambages. «Su trabajo no ha hecho buena impresión aquí. Si quiere volver a trabajar en París, haga *Panorama desde el puente*. No puede dejar de ser un gran éxito.» Se llamaba Micheline Rozan, y su franqueza me impresionó tanto que le presté oídos. Llevamos desde entonces trabajando juntos.

Aún más que teatro, yo deseaba por encima de todo hacer una película en Francia, no sólo por mi permanente amor al cine, sino también porque sentía que podía hacer mejor trabajo allí que en Inglaterra. Antes de mi intentona de dejarlo todo y mudarme a España, un hondo conflicto con Laurence Olivier había convertido mi primera película, *La ópera del mendigo*, en un feo campo de batalla. La elección del tema ya había sido una concesión; yo había querido de verdad trabajar sobre un tema contemporáneo, en donde pudiera haber coches y motocicletas, porque tenía un deseo apasionado de huir del mundo de pintura escénica y pelo de mentira. No obstante, Shakespeare y el Covent Garden ya me habían etiquetado, de modo que entre el haz de propuestas que andaba pregonando, fue un asunto clásico el que atrajo la atención de un productor, y yo estaba demasiado emocionado como para negarme. Herbert Wilcox era ciertamente de un mundo muy distinto; se había pasado la vida fabricando éxitos comerciales de segunda, en su mayoría con su mujer Anna Neagle como estrella. Aquellas películas nunca se las tomó en serio nadie excepto sus partidarios, que tenían fe ciega en su olfato para la taquilla. La primera vez que nos vimos, me pareció un hombre encantadoramente corriente. Iba siempre con un traje azul oscuro de hombre de negocios, con un clavel en el ojal, e incluso en el estudio, cuando dirigía sus propias producciones, se quedaba al lado de la cámara con aquellos trajes tan formales, hablando a los actores en un tono *cockney* pastoso y leve, como si fuera el al-

calde de un distrito de las afueras de Londres. A la mínima ocasión sacaba botellas de champán, nunca alzaba la voz y, hasta donde pude descubrir, su máximo secreto para los negocios era preludiar continuamente las desvergonzadas evasivas de un auténtico productor con un modestamente comedido y por ello totalmente convincente «Creo que puedo decir sin lugar a error...». Cuando acudí a él con mi proyecto, pensó que una conexión con la cultura comprondría una cómoda conclusión a su carrera, de modo que me recibió con los brazos abiertos y quedé incluido en su nuevo programa de futuros éxitos de taquilla.

Las primeras conversaciones transcurrieron con mucha suavidad. Yo quería que escribieran el libreto Christopher Fry y Denis Cannan, y que arreglara la música Sir Arthur Bliss, y como eran nombres prestigiosos Herbert accedió sin más. Y necesitaba una estrella, una gran estrella para Macheath. Yo veía en mi mente una película de recio vigor en blanco y negro, con un salteador de caminos rudo y viril a la cabeza. Había un joven actor llamado Richard Burton que parecía perfecto para el personaje, pero el momento no era propicio, su nombre no era lo suficientemente conocido como para que se sintieran seguros los inversores y distribuidores. Por otro lado, Laurence Olivier estaba en la cumbre de su éxito, como actor y como cineasta. Igual que uno lanza una botella al mar, le mandé un telegrama preguntándole si por alguna casualidad era Macheath un papel que alguna vez hubiera querido interpretar. Por suerte y por desgracia, aquello fue a dar en el clavo, porque parecía ser que *La ópera del mendigo* había sido un proyecto que él venía alimentando desde hacía años, con la esperanza de interpretarlo, dirigirlo y producirlo él. Su «Sí» nos llenó de júbilo a todos y fue una temprana lección de cómo no debe uno echar las campanas al vuelo demasiado pronto. Por supuesto que era más que capaz de interpretar el personaje, pero estaba furioso por haber permitido que su propio proyecto se le escurriera de las manos, e insistía en ser coproductor también, distinguida colaboración que llenó a Wilcox de orgullo y a la que yo no



tenía ni motivos ni autoridad para oponerme, aunque era evidentemente una colaboración peligrosa para un director el tener a la estrella a la vez como actor a sus órdenes y como jefe. De hecho, yo estaba tan apasionado por tener al mejor actor del momento para mi primera película que olvidé rápidamente mis aprensiones.

Pero no conocía a Olivier. Era un hombre extrañamente oculto. En escena y en pantalla podía dar una impresión de apertura, brillantez, claridad y velocidad. De hecho, era lo opuesto. Su gran fuerza era la de un buey. Siempre me recordaba a un hombre del campo, a un labriego sagaz y receloso que nunca se precipitaba. Cuando intentaba alcanzar una idea nueva, su frente parecía brillar, como con la determinación de no verse burlado. El deslumbrante virtuosismo de su interpretación procedía de un mosaico concienzudamente compuesto sobre detalles minúsculos que, cuando finalmente se ensamblaban, podían destellar en secuencia con una velocidad pasmosa, dando la ilusión de un pensamiento brillante. Lo que nunca entendí fue que, una vez que un concepto había arraigado dentro de él, no había poder capaz de cambiar la dirección en la que el buey tiraba del carro. Si uno estaba con él en la misma pista, era fácil el entendimiento. Pero si no, no había encuentro posible de las mentes.

Lentamente, día tras día, durante la preparación y el rodaje, nuestro mutuo malentendimiento nos fue alejando cada vez más. Para él *La ópera del mendigo* era una obra maestra de la elegancia y la artificialidad del siglo XVIII, en la tradición de un celeberrimo montaje del Londres de los años veinte que aún se recordaba por su donaire y encanto. Como acababan de darle el título de Sir, Olivier veía el trabajo como una jocosa banalidad urbana y elegante que acomodaba bien con su nueva posición caballeresca. Para mí, ignorante de aquellas tradiciones, el trabajo respiraba el pestilente aire de Hogarth. Era un cuento de ladrones para mendigos, y pedía ser violento y

áspero. En esos intercambios de los británicos expresados a medias, la naturaleza de nuestras diferencias tardó casi todo el rodaje en manifestarse con claridad. En el plató, Olivier, con exquisita cortesía, me pidió permiso para mirar por el visor. Tras un largo silencio, se volvió hacia mí y me preguntó, dando golpecitos en la cámara: «¿Es ésta realmente la escena que quieres?». Cuando yo contesté que sí, se volvió a su sitio, con la totalidad de su cuerpo de actor expresando la desaprobación que no necesitaba decir con palabras.

El primer día de rodaje, dando vueltas por la escena con un visor portátil, descubrí consternado que me seguía todo el equipo, con un ayudante listo para sacar una tiza y marcar la posición exacta en la que había que instalar la cámara. Siguiendo lo que ya se había convertido en una necesidad fundamental, yo quería explorar innumerables opciones antes de decidir un ángulo, pero claramente no se me iba a permitir hacer aquello, y día tras día me paralizaba una especie de equipo de fútbol rondando a mis espaldas. En la cantina y por todo el estudio se repetía la broma: «En *La ópera del mendigo* han tenido que mandar el visor al garaje para darle un repaso». Finalmente, Olivier intentó hacer uso de sus prerrogativas como productor para echarme y hacerse cargo él de la dirección. No sé cómo, aguanté, pero entre los dos estropeamos mucha película.

Cuando, un par de años después, Glen Byam Shaw, que a la sazón estaba al frente del teatro de Stratford, me invitó a dirigir *Tito Andrónico* con Olivier a la cabeza del cartel, la decisión fue difícil de tomar. Aquella era una función que me fascinaba desde hacía mucho, y yo tenía una intuición muy sólida respecto del oscuro ritual que estaba convencido de que yacía detrás de las palabras. Si bien acepté, no estaba preparado para permitir que Olivier, del modo que fuera, confundiera mi búsqueda de la extraña imagen que deseaba descubrir, la que estaba seguro de que daría primitiva coherencia y significado a aquella aparentemente gratuita sucesión de horrores. Pero las buenas maneras inglesas pueden tener efectos sorprendentes.

Desde *La ópera del mendigo*, un sentimiento de frialdad y azoramiento nos había hecho a ambos, a Olivier y a mí, interpretar el papel de amigos fieles. A Natasha y a mí nos encantaba Vivien Leigh, y pasábamos fines de semana con ella y Larry en su muy aristocrático retiro campestre, Notley Abbey. Íbamos a cenar juntos a la ciudad, intercambiábamos notas y nos mandábamos regalitos el uno al otro para disfrazar hondas heridas. Cuando llegué al primer ensayo de *Tito*, por una vez iba preparado y determinado a sacar a la luz todos los odios ancestrales latentes. Armado con un ariete, estaba dispuesto a cargar contra Olivier, sin adivinar que él ya era una puerta abierta, porque había tomado la decisión de mostrarse como modelo de aceptación y flexibilidad, en parte, creo yo, por influencia de Vivien, y en parte gracias a un sentido de culpa generalizado que formaba parte permanente de su naturaleza. Desde el primer momento, sorprendentemente, nuestra relación se transformó, la colaboración fue ideal y a diario trabajamos juntos en armonía perfecta. Aquello me hizo preguntarme cómo las dos mismas personas podían relacionarse una con otra de modos tan diferentes, y si acaso habría sido de ayuda el haber vivido una primera experiencia mala. Yo creo que la clave real está en esa área invisible en la que se forman conceptos e imágenes. Esta vez, por coincidencia, íbamos los dos por raíles paralelos, y así pudimos avanzar juntos con mutua confianza. No sólo pude yo comprender y admirar su asombroso talento, sino que el modo como interpretó el papel principal le dio también al montaje entero una intensidad y una realidad que ningún otro actor de aquel momento hubiera podido aportar. Desgraciadamente, no puedo decir que nunca me sintiera cercano a Olivier en el aspecto humano. Era cortés y atento al máximo, pero detrás del ademán siempre había un sentimiento de tensión; hasta su risa era interpretada, como si nunca dejara de recomponer y sacar brillo a su máscara.

Por otro lado, el trabajar con John Gielgud me devolvió a mi propia pregunta. ¿Cuáles son esos niveles diferentes, torpemente llamados «mejor» y «peor», que dan sentido a nuestro

trabajo? ¿Cuál es el tránsito que conduce de uno al otro? En *Medida por medida*, en Stratford, más tarde en Londres con *Cuento de invierno* y otra vez con *Venice Preserved*, yo podía penetrar en una mente única e interminablemente inventiva, siempre abierta a cambiar. John se había hecho célebre por no saber nunca lo que quería, pero aquello era absolutamente falso. Me sentí muy cercano a él y seguí fácilmente sus inagotables vacilaciones porque no tenía más que una referencia: un sentido intuitivo de la calidad. Todo lo que ponía en tela de juicio y desechaba tenía como referente un listón de imposible exigencia que nunca llegaba a alcanzar. Esa indecisión está lejos de la confusión que procede de la debilidad, porque, cuando John dirigía compañía, el rechazo de lo mediocre, la constante exigencia de seguir avanzando, de hacerlo mejor, y el sensible conocimiento de todos los pequeños detalles conducían siempre a una impresionante unidad. Iba instalándose algo muy preciso a través de lo cual la «calidad» se iba transformando. Un misterio, cierto es, pero también un proceso. ¿Dónde puede uno encontrar la clave?

Un sacerdote secularizado, diría uno, y quizá fuera eso: rosa y amable, siempre tan amable, con un nombre como una flor, Jean Genet, con una mirada humorística procedente de unos ojos azules tan vastos como la inocencia. Se sentaba a darle a Natasha masaje en los pies con cariño y, al hablar, el filo de la voz traicionaba una inteligencia mordaz. Yo leí su función *El balcón* cuando fuimos a París con *Tito Andrónico*, y quedé pasmado de la pureza del pensamiento teatral que manifestaba. Condicionado por la tolerancia del pensamiento liberal inglés, lejos del intenso clima partidista de la política francesa que coloreaba la vida intelectual de aquel país, yo no podía entender por qué ningún teatro había recogido aquel trabajo atrevido y subversivo de un autor ya famoso. Lo tomé como una suerte para mí. Genet acababa de ver *Tito* y lo que le atrajo fue la manera en la que se había traducido la pura violencia a un len-

guaje de signos y sugerencias, de modo que desde el principio compartimos la misma convicción de que el teatro necesitaba emanciparse de las convenciones tanto naturalistas como clásicas. Como *Panorama desde el puente* había estado llenando el teatro dos temporadas, aquello me dejó con algún crédito ante el Teatro Antoine, pero pronto descubrí cuán hondamente penetraba la política el panorama cultural francés. Los intentos de montar *El balcón* allí fallaron catastróficamente después de que mi amiga Simone Berriau recibiera un aviso personal de la policía, de modo que yo hice unas declaraciones melodramáticas a la prensa de que no volvería a trabajar en Francia hasta que se hubiera hecho justicia a Genet.

Pronto empezamos Genet y yo a encontrarnos en cafés para discutir la estrategia. Yo había oído y leído acerca de su creencia en la absoluta necesidad de traición total, especialmente en la amistad, pero, como en aquel momento éramos compañeros de armas contra otros traidores, nuestra propia relación parecía sólida como una roca, especialmente cuando hasta los más minúsculos teatros de vanguardia se fueron negando uno tras otro a comprometerse con aquel trabajo. Entonces, de repente, acudió al rescate un amplio teatro de bulevar llamado el Gymnase, o el Gymnase-Marie Bell, como se le llama hoy en la tradición parisina de los teatros con nombre doble. Marie Bell había salido directamente del siglo XIX: había interpretado todas las grandes protagonistas en la Comédie Française, en su camerino había cojines de piel de leopardo encima de la tumbona, tenía un piso en los Campos Elíseos que estaba entelado de terciopelo carmesí, llevaba sombreros anchos, mucho maquillaje, tenía el garbo y el estilo que correspondían a su papel y, en sus modales de diva extravagante, era una mujer libre. «A mi edad», solía decirme, «mi meta en la vida es *me perfectionner*», y yo admiraba la implicación existente en aquella frase francesa de uso frecuente de que lo único que necesitamos son los toques finales para llevarnos a nosotros mismos a la perfección. Como tenía un gran respeto por Genet, estaba encantada de librar una batalla por él, sin miedo por sí misma y

con desdén por la policía. Ella quería interpretar el papel superliterario de la *maîtresse du bordel*, y más tarde demostró ser una de las escasas actrices que he conocido con el sentido práctico de instarme a que cortara cada vez más réplicas suyas: «Cuanto menos diga», insistía, «mejor quedaré». La corté hasta el hueso, la vestí con un traje resplandeciente hecho con una bandera antigua —una *Union Jack* auténtica— y realmente estuvo muy efectiva. Una vez que se anunció la función, estaba ganada la batalla principal, de modo que, en la lógica de las creencias de Genet, se había terminado cualquier posibilidad de amistad con él. Cogió un avión para Atenas, y nunca le volví a ver ni volví a oír de él.

Una vez, muy avanzados los ensayos, Marie Bell consiguió comunicar con él por una endeble línea de larga distancia, y yo escuché por el auricular supletorio diseñado para escuchas camufladas que solía formar parte de la tradición telefónica francesa. Le preguntó si pensaba venir a algún ensayo o por lo menos al estreno. Se negó ácidamente: aquello no tenía ningún interés. «¿Te gustaría hablar con Peter?» «De ninguna manera. Sabes que es alguien a quien nunca podría soportar.» Puede que aquello hubiera sido cierto desde el principio, porque, aunque artísticamente estábamos en perfecto acuerdo, yo estaba muy lejos del furioso clima de rebeldía y violencia política que todo su modo de vida había empujado hasta un extremo absoluto.

En Inglaterra, nunca me habían dado más de cuatro semanas de ensayo, siempre con un reparto nuevo reunido para la ocasión, y yo había aceptado aquello como un hecho de la vida. Genet, no obstante, había jurado que su función tan sólo podía ser interpretada por un grupo homogéneo que trabajase junto varios años con el fin de dominar los estilos de un modo no normal en la esfera del actor profesional. Aquello parecía una reivindicación muy pretenciosa, pero yo estaba convencido de que tenía razón y por primera vez empecé a sentir la necesidad de una compañía. No obstante, esa clase de grupo no existía y, como nadie estaba preparado para pagar la larga

preparación que exigiría la formación de un conjunto, en su lugar escogí un reparto no convencional, de modo que por lo menos se sacudiera la ruina de la interpretación convencional, aunque sólo fuera por la fricción procedente de mezclar a actores de bulevar, actores de vanguardia, al gran bailarín de ballet Jean Babilée y a muchos aficionados, incluyendo a una muchacha excepcionalmente guapa cuya única experiencia la había adquirido como amante de un acaudalado fabricante de galletas, y a la esposa, totalmente inhibida pero absolutamente fascinante, de un fotógrafo de moda a quien había abordado un ayudante por mí una noche en un bar.

Era aquélla una asamblea particular y, como la necesidad pedía un método especial que la convirtiera en una compañía en poco tiempo, yo dirigí mi primerísimo experimento con una herramienta nueva, desconocida, llamada improvisación. Aquello abrió muchas direcciones fascinantes que yo había de seguir explorando en los años siguientes. La improvisación puede adoptar un número de formas ilimitado con aplicaciones muy diferentes, y yo había oído que en aquella época, en los cincuenta, el teatro americano, en particular el Actors Studio, ya estaba utilizando improvisaciones basadas en situaciones cotidianas —«Estás en la sala de espera del dentista», «Estáis dos de vosotros en un banco de un parque»— para fomentar el que el sentido que tiene el actor de la vida del personaje se mantuviera entre bastidores. Aquello seguía la convicción de Stanislavsky de que cuanto más aprendan los actores a improvisar escenas que no vienen en el texto, más capaces serán de creer en la realidad humana de los personajes y situaciones que interpretan. Yo tenía, no obstante, la corazonada de que aquello no era aplicable a una función no naturalista, de modo que no buscamos realismo en nuestros juegos, sino que sin más improvisamos libre y escandalosamente sobre el tema de la vida del burdel, sin importarnos un comino la exactitud psicológica. Ciertamente, los agradables momentos que pasamos no ayudaron a ninguno de los ejecutantes a interpretar mejor, ni hicieron más real un texto altamente literario. Pero el tra-

bajo de improvisación se reveló como insustituible y precioso por una razón distinta: era liberador por la pura delicia de jugar por jugar, y, mientras nos reíamos y nos divertíamos los unos a los otros, aparecía un amplio grado de coherencia en aquella más que excéntrica tropa de intérpretes, creando una especie de conjunto.

En la versión original de *El balcón* todo ocurría en el interior de la fétida intimidad tapizada del burdel. Fue aquél uno de los últimos montajes para los que diseñé la escenografía yo mismo, y encontré un interés particular en construir un laberinto de bastidores pintados recubiertos con terciopelo de intensos colores primarios. Giraban lentamente cuando los atravesaban los actores, dando la impresión de un juego de espejos perpetuamente cambiante. Deseando mostrar un reflejo más en sus espejos, Genet había añadido una escena nueva, desplazando la acción a un café en el que los revolucionarios estaban preparando el golpe en el invernadero de su propia retórica. Para aquella escena aparecían muchos personajes nuevos, que exigían actores suplementarios, y el problema de romper la unidad de los espejos de terciopelo vacíos me alarmó, hasta que concebí una nueva serie de bastidores pintados revestidos de papel de periódico pintado de amarillo. Una vez plantada la escenografía, como diseñador yo estaba encantado, pero como director no era capaz de encontrar modo alguno de hacer que la propia escena cobrase vida. «Todo tiene que ser bonito», había dicho Genet, «como un entierro», pero las palabras que les atribuía a los revolucionarios eran bastante más prosaicas que sus intenciones. Unos días antes del estreno hicimos un pase corrido para unos cuantos intelectuales invitados. Los amigos de Genet fueron unánimes en que aquella escena de la revolución era un gran error y en que ponía en peligro el resto de la función.

Aunque en Francia los productores y directores nunca se atreven a manosear el libreto de un autor, como a Genet no se le podía seguir la pista en ningún otro sitio, me hizo falta poca persuasión para adoptar una implacable actitud de Broadway.

«¡Esa escena se corta!», anuncié al reparto la noche anterior al estreno. Como en una gira pre Broadway, las acciones drásticas rara vez son buenas; hay una mezcla de excitación maníaca y simple histeria que llega con el cansancio, y un director de escena tiene que ser cauto con sus impulsos peligrosamente destructivos cuando se enfrenta a decisiones de última hora. Si me hubiera detenido en silencio un momento, podría haberme dado cuenta muy bien del coste humano que acarrearaba aquella decisión, pero hasta la noche siguiente, cuando vi llegar ramos de flores para la actriz que ya no iba a aparecer, no desperté a una desgarradora realidad distinta. Si la función no era más que un éxito tibio, poco había hecho ciertamente el cortar aquella escena para cambiar la impresión de conjunto que producía; ahora lo que más me perturbaba era la aflicción de los actores descartados que andaban ociosos por entre cajas y la destrucción del conjunto que con tanto cuidado y gozo habíamos construido. De una vez y por todas me di cuenta de que no es verdad que haya que sacrificarlo todo en nombre del éxito. Al contrario, muchas veces el perfeccionismo es una arrogancia y una locura: no hay nada en la función de teatro más importante que las personas que la componen. De pronto reconocí que había aceptado una media verdad baladí: «El espectáculo debe continuar». Pero ¿por qué tiene que continuar el espectáculo? La mayoría de los directores en una u otra ocasión se ven obligados a despedir a actores, o, con más elegancia, a rogarles que se retiren. Siempre estoy incómodo cuando oigo la jerga del productor americano: «Yo lo contraté, yo lo eché». Nunca es ésa una relación deseable en un teatro. No hay soluciones fáciles —pueden cometerse errores de reparto y alguien tiene que asumir la responsabilidad—, pero en cada caso hay que encontrar un equilibrio entre la aflicción del actor por un lado y, por otro, el daño que se produce al permitir a una sola persona incompetente que socave el trabajo general. A veces se encuentra uno con que el actor, o la actriz, anhela secretamente que lo liberen de una excesiva tensión y siente alivio cuando se le pide que se vaya, pero no hay reglas. Un matri-

monio puede salvarse y otro tiene que romperse. A veces puede curarse una brecha, y a veces un divorcio es la única salvación para uno o ambos socios. Sea cual sea la solución, la fórmula «lo primero es la función» es demasiado hueca como para aplicarla a la ligera.

Por entonces, no obstante, una noche de estreno marcaba una especie de final, rápidamente se olvidaban los afanes del pasado y ya estaba tomando forma otro proyecto con otra gente. Mientras *El balcón* estaba en ensayos, yo estaba preparando para rodar la novela de Marguerite Duras *Moderato Cantabile*, colmando mi ardiente deseo de hacer una película en Francia. *Moderato* fue realmente una tarea de amor. La siempre ingeniosa Micheline Rozan lo había traído a la existencia, uniéndome con Marguerite Duras y Jeanne Moreau en un proyecto que procedía enteramente del corazón, y en el rodaje hallé una libertad que estaba lejos de las rígidas condiciones de los estudios británicos de la fecha. Allí nadie decía: «No es posible», ni me seguía con barras de tiza. El pequeño equipo siempre estaba preparado para improvisar, para responder con entusiasmo a un cambio de planes, previendo las necesidades de una toma y dejando marcas para la cámara en el sitio exacto que convenía mucho antes de que yo lo hubiera encontrado solo. Cuando necesitábamos una pequeña plataforma, no se requerían ni plomada ni nivel de burbuja; se recogía de la orilla de la carretera un tablón, unas piedras y un par de clavos, no se desperdiciaba tiempo y allí estaba, lista para durar no más que la duración de la toma y no la extensión teórica de una vida, como habría sido el caso si un carpintero de un estudio británico hubiera sentido que estaba en juego su reputación profesional.

Los actores a veces hablan de ser como masilla en las manos de un director, y no es una imagen muy atractiva. Jeanne Moreau no era masilla; era diferente de cualquier actriz que yo hubiera conocido nunca, porque era totalmente fluida: podía, de inmediato, ser cualquier cosa que se le pidiera que fuese. Apenas importaba si la sugerencia era buena o mala porque in-

mediatamente la hacía suya, como si fuera parte natural de sí misma, y, si era algo inesperado, entonces el significado psicológico tenía que ponerse a la altura sin explicaciones. De este modo, acciones sorprendidas que la mayoría de los actores habrían considerado «fuera de personaje» se convertían, como lo hacen en la vida, en revelación de una inesperada faceta de la misma persona.

Durante el rodaje nunca vino a las primeras pruebas y, cuando finalmente le mostré un fragmento preliminar, no le interesó ver cómo había interpretado una escena. Lo que la fascinaba era cómo se había comportado su personaje. Viendo la escena en la que se encuentra con su compañero Jean-Paul Belmondo por primera vez en un café, se echó a reír con excitación porque se dio cuenta de que sus ojos habían caído por un segundo sobre el dedo anular de él. «¡Claro!», gritó. «¡Eso es exactamente lo que ella haría!», y añadió: «Pero ocurrió sin que yo me diera cuenta». Con una sola frase atajó todas las trampas que la intelectualización y el análisis pueden llevar a un campo en el que la conducta humana auténtica tan sólo puede captarse de un modo más hondo y misterioso.

Marguerite Duras era también hipersensible a todo momento que pasaba. Constantemente estaba rodeada por un pequeño e intenso círculo de amigos, y vivía sus vidas con ellos y para ellos, detalle a detalle. A la hora de comer en su piso de la calle Saint Benoît siempre había varios amantes anteriores, porque no sólo nunca quiso desear a ninguno, sino que ellos, a su vez, nunca pudieron soportar el verse privados del intenso clima que Marguerite había creado durante su intimidad. Como Chéjov, entraba de modo tan total en el detalle de cada minuto de la existencia banal, que aquél se cargaba de significado, y su arte era simplemente una imagen dramatizada del modo en que ella vivía el día. El abrir una puerta, el echar una cortina, el sonar un teléfono, una taza de café casi volcada, una vacilación en medio de una frase, un sí o un no, eran todos ellos acontecimientos extraordinarios. Si para la mayoría de nosotros nuestros síes y noes son casuales, para

Marguerite eran absolutos; eso es lo que hacía su escritura tan sencilla y tan intensa.

Cuando estábamos trabajando juntos sobre el guión, solía detenerse dramáticamente y levantar el dedo, sintiendo alguna implicación fulgurante escondida en un detalle trivial. Una vez, tras una larga pausa, dijo:

—¿Y si nos atrevemos?

—¿Atrevemos a qué?

—¿No será ir demasiado lejos?

Yo la animé a que dijera sus ideas.

—En el guión, cuando Jeanne se encuentra con Belmondo por primera vez, él le pregunta si le apetece un vaso de vino y ella simplemente contesta: «Oui»...

Yo asentí, preguntándome qué más podría decir Jeanne.

—Qué tal si... —Marguerite se detuvo—. Qué tal si... pero entonces realmente sí que mostramos lo puta que es... Qué tal si después de «Oui» añade «monsieur»... —y el tono suavemente ascendente de Marguerite mostró cuán insinuante y reveladora podía ser aquella simple palabra.

Después de *El balcón* y *Moderato Cantabile*, el constante ir y venir entre Londres y París me hizo aún más inquieto; aunque estaba disfrutando cada momento al máximo, aún estaba totalmente insatisfecho, de modo que hice otro intento de cortar con el mundo del espectáculo. Aquella vez, Natasha y yo viajamos por México y Cuba, absorbiendo nuevas impresiones, convencidos de que esa vez sí que habíamos dejado realmente atrás nuestra antigua vida. Entonces, en una mesa de nimbres de un pequeño hotel regentado por un antropólogo alemán, cayó por casualidad en mis manos una sobada copia de *L'Express*, una revista francesa que solía leer todas las semanas en París. Según la hojeaba, sus páginas una tras otra obraron como imanes; brotaron palabras, nombres, asociaciones del pasado, y, según me iban prendiendo, mi teórica serenidad se esfumó y sentí el regreso de otros sabores y otros deseos, la necesidad de estar en movimiento otra vez. Dicen que un hombre se puede pasar la mitad de la vida en un monasterio, eliminando

todos sus apegos, hasta el día en que vuelve al mundo y éstos reaparecen más fuertes que nunca. En lo que atañe a los actores, la necesidad es huir a otras vidas, ser «otra persona». En mi caso personal no era eso; era una permanente necesidad de «otra cosa», que, a pesar de *L'Express*, pronto demostró que no estaba ni en París ni en Londres. Una vez más era el viaje, no el teatro, lo que parecía ofrecer el tránsito más convincente hacia otro mundo.

Nos habíamos pasado meses estudiando mapas, yo había dado una serie de conferencias que finalmente se convirtieron en un libro, *El espacio vacío*, para pagar el viaje, y ahora éramos cuatro, dos hombres y dos mujeres, viajando hacia el Afganistán a la búsqueda de lo sagrado, esperando encontrar huellas de tradiciones antiguas, olvidadas. Mi amigo y yo nos habíamos dejado la barba porque nos habían dicho que aquello nos haría parecer más serios; su mujer y Natasha habían experimentado cuidadosamente con los pantalones turcos y la comida instantánea e incluso con una pasta de dientes autosuficiente procedente de Israel, que no necesitaba ni cepillo ni agua, mientras que yo me había pasado seis meses en casa aprendiendo persa. Habíamos estudiado mapas de carreteras tan sólo para hallar, una vez que llegamos, que había pocas carreteras, a veces ninguna en absoluto, de modo que era esencial un *bashi*. *Bashi* significa conductor jefe, y el garaje de Kabul en el que alquilamos un Land Rover lo presentó como un hombre que podía ser útil. Una figura alta, delgada, triste, se inclinó hacia nosotros, estrujando un sombrero de fieltro entre las manos; era jorobado como un camello, pero una clase poco común de camello, que pedía perdón por su propia existencia.

«Unas cuantas migajas», decía el americano propietario del garaje, dándole palmadas en la espalda, «le basta con unas cuantas migajas». El conductor asentía y se doblaba modestamente. Andando las semanas nos dimos cuenta de que nuestro *bashi* era un consumado actor. La idea occidental de un con-

ductor leal era un papel que estaba preparado para interpretar, y si se suponía que con él iba aparejada la cortedad mental, la interpretaba también. Permaneció de pie, con las manos caídas, mientras nosotros hojeábamos una cartera de cartas de recomendación de jefes de expedición: «el *bashi* es honrado y formal», etcétera.

«Los tíos estos viven a crédito», decía el capataz indio.

«No le dejen tocar el motor», decía el mecánico.

Conduciendo de noche desierto a través, con las ruedas saltando y patinando, él bailaba una versión salvaje del *twist* con un volante que le segaba los pulgares. Terco, como de sílex, se negaba a hablar, se negaba el descanso; no aceptaba comida alguna por si le daba sueño, aceptaba todo lo más cigarrillos o, gozo recientemente descubierto, un puñado de bolitas de caféina; ora melancólico, murmurando introspectivamente, ora eufórico, saltando del coche, trapicheando, tensando, enfriando, reparando; saltando de triunfante a sonado, aguantaba veintidós horas al volante. Había en su mundo dos órdenes de sucesos —*khob* y *kharab*, buenos y malos— y de sus labios continuamente salía una de aquellas palabras: un hombre, una rodada, un ruido procedente del motor —*kharab*—; pero cuando la situación cambiaba, nunca había vestigio alguno de desesperación; si una cosa era *khob*, entonces todo el mundo era *khob* una vez más.

En Afganistán las carreteras son sencillamente infames; cuando hay rodadas, son un desconcertante surtido de surcos, hondos en el polvo gris, que se separan y se vuelven a juntar en llanuras cubiertas de maleza infinitamente largas. A veces las rodadas se difuminan en lechos de río secos, y te vas abriendo camino por entre pedruscos y rocas. El país es descarnado y antiguo, *khak* es la palabra persa para la sed, y caqui es el color de aquellas jorobas y columnas vertebrales de la prehistoria, porque es como si las montañas fueran las formas fosilizadas de dinosaurios y pterodáctilos.

A veces las laderas parecen floridas de lavanda, y un tono pastel destella laderas abajo con suaves rosas y grises; más allá

los valles se muestran irlandeses y verde esmeralda. Pero el polvo es el tema recurrente; formando nubes alrededor del vehículo que pasa, haciendo remolinos bajo el caminante ocasional, y cruzando la lejana llanura en torbellinos cónicos, puede estar suspendido tan bajo en el horizonte que parece la neblina de un amanecer de invierno.

La cualidad afgana específica es una seriedad que nunca se pierde. Cuando nos estábamos preparando para el viaje, leí una frase del diario del primer inglés que visitó Kabul: «He encontrado», escribió, «los restos orgánicos de un mundo anterior». Aquello fue efectivamente lo que hizo que mereciera la pena nuestro viaje, en un país en el que no había ruinas que admirar pero que estaba orgánicamente vinculado a huellas de un todo vivo. Desde entonces la corriente se ha roto una y otra vez, el mundo anterior ha sido violentamente desgarrado por espantosos conflictos, y los restos, ya no orgánicos, están ahora esparcidos por un limbo de dolor y oscuridad.

Kabul en aquellos días tenía magia, no esa magia de los sueños de paredes blancas y aromas que proyectamos sobre *Las mil y una noches*, sino una magia áspera y marrón, marrón como las paredes de adobe y los caminos de tierra, una magia firmemente de este mundo, recia y dura, transformada por una calidad aportada por la propia gente. La maravilla de Afganistán que me iba a hacer volver allí unos años más tarde para rodar *Encuentros con hombres notables* estaba en la gente, en la invisible calidad de sus relaciones, en un sentido abiertamente reconocido de la presencia religiosa: algo de lo que tantas veces habíamos hablado y que habíamos estado buscando en casa durante años, como si fuera una cualidad que el mundo había perdido. Allí vimos hasta qué punto existía realmente y podía impregnarlo todo en la vida diaria.

Paseando por el bazar cubierto de Kabul, una oscuridad segada por grandes haces de brillante luz solar procedente de unos agujeros circulares del techo, pasé por delante de un anciano zapatero que estaba sentado en su puesto con las piernas cruzadas, sirviendo el té. Tenía una cabeza tan noble y tan dig-

na que no pude por menos de pararme a mirar. Captó mis ojos cuando su mano estaba llevando la taza a sus labios. En un gesto absolutamente continuo su movimiento cambió de dirección, y ahora la taza estaba alzada hacia mí: un ofrecimiento que era la respuesta natural a mi indiscreta mirada fija.

Otra vez, vi un enano con una cabeza orgullosa y una magnífica barba negra larga sentado con las piernas cruzadas, inmóvil y recto, frente a la gran mezquita de Kabul. Día tras día, al pasar, me paraba a observarlo con el rabillo del ojo con un sentido especial del respeto, y mucho después de acabar el viaje aquella imagen quedó conmigo como la encarnación de la fuerza, porque allí había un hombre que aceptaba totalmente quién era, dónde estaba, lo que era. Un enano situado en lo infinito, como todos.

De un modo incomprensible para la mente occidental, a un recién llegado a un país oriental se le mide y se le pesa al llegar. Si uno quiere que le tomen en serio, es importante esperar sin más. Si uno es paciente y por encima de todo respetuoso, se dan casualidades y las puertas se abren solas.

Al cabo de un tiempo, nos enteramos de que en Kabul había un notable sufí joven conocido como el Derviche Negro, el Tour Malang. Discretas averiguaciones nos fueron llevando de una persona a otra hasta que un día nos encontramos atravesando un puentecillo de madera por encima de un riachuelo en las afueras de la ciudad. Un chiquillo vestido a la típica manera afgana apareció de no se sabe dónde para conducirnos a una casa, en cuyo vestíbulo nos recibió un sereno varón de mucha edad, con una mano en el suelo. «No ha vuelto. Pueden ustedes esperar.» Nos sentamos en el suelo en una minúscula habitación exterior, percibiendo una invisible actividad al otro lado de las paredes. Nos trajeron el té, nosotros seguimos sentados en silencio, la tarde se hizo crepúsculo, cayó el sol, entró el chiquillo a encender una lámpara y cayó la noche. Entonces, de pronto, el derviche estaba allí; había gente de más edad precipitándose desde la parte interior invisible de la casa para tocar los pies de lo que a primera vista era sencillamente un jo-

ven sin afeitar con la mirada fija y salvaje de alguien que vuelve de luchar en la calle. Al vernos se sentó y, concediéndonos toda su atención, empezó a preguntarnos.

Los cuatro nos habíamos pasado la noche anterior discutiendo qué preguntas podríamos hacer, para prepararnos para nuestro encuentro con el derviche. Nos pusimos de acuerdo en que debíamos evitar formulaciones de estilo occidental, y yo propuse ingenuamente abrir la discusión en lo que parecía ser un apropiado lenguaje metafórico oriental. Deseé preguntar mi eterna pregunta: cómo contestar a las oscuras indicaciones que uno tiene de que hay un «algo más» detrás del mundo cotidiano. De modo que, preparando mi imaginería poética, me incliné hacia el derviche:

—En mi Casa —dije, intentando dar una resonancia simbólica especial a la palabra—, hay muchas habitaciones, atestadas con un revoltijo de objetos innecesarios.

Asintió y yo percibí que me seguía la metáfora.

—De vez en cuando —proseguí—, me parece oír sonidos. No sé de dónde proceden, ni lo que son.

Estaba claramente interesado y me interrumpió:

—¿Qué clase de sonidos? ¿Podrían proceder de las tuberías? ¿Ha llamado a un constructor?

Yo me quedé pasmado, convencido de que se estaba riendo de mí, pero al ver que seguía me di cuenta de que era un hombre práctico habituado a dar a sus alumnos consejo práctico, y rápidamente me rescataron mis compañeros replanteando la pregunta en términos claramente nada poéticos. Las palabras que recibimos como respuesta llevan olvidadas mucho tiempo; en su lugar queda algo mucho más directo, que se convirtió en una respuesta para mi pregunta torpemente expresada.

Cuando oyó que a la mañana siguiente nos íbamos de Kabul en coche a Kandahar, hizo una sugerencia. «Implicará un pequeño desvío.» Entonces el derviche nos dio el nombre de un pueblo. «Justo antes de entrar al pueblo, a la derecha, verán un edificio blanco, antiguo. Es una cárcel. Al otro lado de la carretera, encontrarán un hombre sentado, vigilando la cár-

cel. Vayan y hablen con él. Es discípulo mío.» Prosiguió explicando que aquel hombre había sido alumno suyo muchos años, pero era víctima de una naturaleza tan violenta que le llevaba a arrebatos que siempre lamentaba pero nunca podía controlar. Un día había cometido un crimen terrible —quizá había matado a alguien, ya no me acuerdo— y, conmocionado por su acción, se había precipitado hacia el derviche para vaciar la total incoherencia de su dolor. Tour Malang sabía que si se mandaba a aquel hombre a la cárcel, aquello lo único que haría sería alimentar la furia en su naturaleza, y que se habría perdido una última oportunidad de escapar de su oscuridad interior; pero al trabajar con él durante tanto tiempo el derviche había visto un lado oculto en la naturaleza del hombre y estaba seguro de que, si se podía fortalecer aquel lado, todo lo demás se transformaría solo. «Tenía que encontrar una manera en la que pudiera fortalecerse, no destruirse», prosiguió, «y afortunadamente tenía otro alumno, un juez de mucha edad».

«Sin duda, la ley dice que el muchacho debe ser castigado y eso es justo», le dijo al juez, «pero quiero que me lo dé a mí para que sea castigado. Le prometo que mi castigo será más duro que el de usted».

Como el juez tenía confianza total en el derviche, accedió, hallando un modo de torcer la letra de la ley y liberar al preso que estaba bajo su custodia. Entonces pronunció el derviche su sentencia. El joven criminal tenía que ir a buscar una cárcel; tenía que situarse enfrente de la cárcel y permanecer allí voluntariamente hasta agotar el tiempo de lo que fuera la máxima sentencia, mirando la pared de la cárcel por su propia y libre voluntad, sin perder nunca de vista su crimen.

Hicimos el desvío con impaciencia, y hallamos el sitio sin dificultad. Al lado derecho de la carretera estaban los muros de la cárcel, al izquierdo había unas cuantas piedras grandes medio sepultadas en la gruesa capa de polvo blanco, y dos palos sostenían un trozo de paño rasgado para hacer una delgada tira de protección contra el sol del mediodía. Había allí un hombre harapiento sentado frente a un fuego, mirando fija-

mente el contenido de un amplio cuenco de metal. Dejando el Land Rover, me acerqué a él, murmurando el nombre de Tour Malang. Cuando alzó los ojos, la mirada que llegó a través de la inmundicia y enmarañada confusión de pelo y barba fue impactante por su fuerza. Fue como raspar el rescoldo de un fuego moribundo y descubrir de pronto un trozo de carbón al rojo. La serena pero poderosa figura sentada allí, enfrente de la cárcel, estaba atravesando claramente una apasionada ordalía de transformación interior; si algún modo había para él de domar a su demonio, claramente sería a través del proceso que estaba entonces en marcha. Tendiéndome cortésmente el cacillo, me invitó a compartir su comida, pero cuando miré dentro del caldero lo que vi me dio náuseas y me faltó valor. Para mi vergüenza, me llevé la mano al corazón y denegué pesaroso.

¿Qué extraña y secreta lucha es ésa que puede uno utilizar contra la propia debilidad, cambiando la debilidad en fortaleza? La aceptación siempre suena a tímida y pasiva; la sumisión parece evocar la cabeza inclinada del esclavo sometido. Pero aquella cabeza de preso no estaba inclinada, y su aceptación era un acto de fortaleza porque era voluntaria; en cualquier momento podía levantarse y huir, volver a la debilidad. El permanecer frente a sí mismo, frente a una cárcel que constantemente le devolvía el reflejo de un conocimiento de la terrible cárcel que tenía en sí mismo, tenía que haberle costado un precio igualmente terrible. Aquello era un castigo que él nunca podía haber inventado solo; la orden tenía que venir de alguien más fuerte a quien él respetaba, alguien que tenía su confianza. Necesitaba comprender el significado de su situación, y tan sólo entonces una aceptación veraz, dinámica, podía hacerle capaz de hallar las fuerzas necesarias para permanecer consigo mismo, frente a frente. La mirada de los ojos de aquel preso y el modo en el que estaba sentado frente a la cárcel componían una imagen que nunca me ha abandonado.

Una vez, muchos años más tarde, en Kioto, planteé a un maestro de zen la misma pregunta que le había planteado al Tour Malang, aunque me las arreglé para formularla de mejor

modo. «Mi deseo de luchar conmigo mismo es débil. ¿Cómo puede uno fortalecer la voluntad?»

«No puedes hacer nada», contestó. «Nadie puede "hacer" nada. Si intentas forzarte a ti mismo, eso no conduce a nada. Pero la voluntad puede fortalecerse sola por sí misma, si se la sitúa una y otra vez frente a obstáculos reales.»

Una noche, en una reunión de amigos en París, le preguntaron a un notable sufí africano, Amadou Hampaté Ba, qué significaba para él el destino. ¿Era cierto que la visión oriental del implacable destino era fatalista y conducía a aceptarlo todo con la misma pasividad? «Por supuesto que no», contestó con firmeza. «Cuando estás frente a una crisis, a una situación dolorosa, una tragedia potencial, tienes la obligación de luchar para prevenirla con todo lo que esté a tu alcance. El hombre tiene naturaleza de guerrero, y tiene que luchar contra el destino y no rendirse jamás. Eso es la libertad. Tan sólo cambia todo cuando ocurre lo inevitable. Entonces el pasado no puede ser modificado, ni con oraciones, ni con maldiciones, ni con arrepentimientos, y en ese momento uno tiene que aceptar el destino absolutamente, sin mirar atrás. No hay otro modo en el que podamos ser libres.» Por supuesto, hoy hubiera añadido con gentileza: «El hombre significa la mujer también».

Nuestro viaje nos fue llevando cada vez más hondo hacia un Afganistán al que las montañas y la pobreza habían preservado de los extranjeros hasta el extremo, porque ni siquiera los hipis habían dejado aún su huella a lo largo de esta tierra. Nosotros íbamos buscando monasterios, o cualesquiera estructuras y comunidades que existieran allí de acuerdo con la exigencia monástica. Aquellos lugares, descubrimos, se llaman *khana-kars*, literalmente «casas de trabajo»; el «trabajo» se refiere a las actividades de devoción de los miembros de una orden sufí que se instala en un espacio rigurosamente custodiado. Por aquella razón, nada desde el exterior indicaba que aquellos lugares fueran en modo alguno diferentes de otros edificios, pero, según fuimos penetrando gradual y pacientemente en el modo afgano de vida, se fue haciendo más fácil sentir la pre-

sencia de un *khanakar*. Muchas veces había un bazar pegando a sus muros, y aunque el *khanakary* el bazar eran muy diferentes, según íbamos andando por las estrechas calles se hacía perceptible una calidad especial de energía en el ritmo y el movimiento que flotaban de puesto en puesto. De aquel modo, un bazar poblado de artesanos que ejercían su común oficio se convertía en un enlace entre las actividades del mundo exterior y las sagradas devociones ocultas por aquellos muros. Aquello parecía expresar para mí de un modo vívido cómo un oficio puede servir a la vez a su intención práctica y no obstante estar impregnado con una calidad que se las arregla para transmitir.

Allí en Afganistán empecé a preguntarme si un teatro, como el bazar, podía estar al mismo tiempo en el mundo cotidiano y no obstante tocar la pared de un monasterio. ¿Podía ser normal y práctico, y tener también una calidad que procede de una fuente más refinada? La fuente es lo que importa, y pronto tuvimos una aguda experiencia de lo que puede ocurrir cuando una fuente se vuelve impura.

Fuimos de un *khanakar* a otro, siempre recibidos con dignidad y sencillez, y cada vez nos iba conmoviendo más la fina calidad que había en todos los detalles de lo que nos tropezábamos. Entonces un día nos admitieron a una sala de espera en la que el mobiliario era vistoso y no estaba muy bien mantenido; los pesados sofás victorianos con antimacasares y los sillones con pañitos parecían extrañamente fuera de lugar, y en lugar del joven silenciosamente atento que invariablemente daba la bienvenida a los huéspedes, nos recibió una mujer joven, pálida, un tanto rechoncha. Normalmente, cuando se ofrece el té en un *khanakar*, el exquisito cuidado en su presentación refleja directamente el grado de dedicación con el que se mantiene el trabajo espiritual, pero aquella vez zumbaban las moscas alrededor de la bandeja, que distaba mucho de estar limpia, lo que parecía corresponder con la impresión general de desaliño y decadencia. Atravesó la puerta un hombre de mucha edad con pasos vacilantes. Por su atuendo supimos que

era el derviche, de modo que nos levantamos respetuosamente. «Siéntense», indicó por señas, y cuando ocupó su lugar enfrente de nosotros pareció extrañamente molesto. Nosotros teníamos preparadas muchas preguntas, que habían ido creciendo y ahondándose a través de las experiencias del viaje, y el anciano nos contestó sin convicción. Me di cuenta de que la joven se había quedado y, contra toda tradición, estaba siguiendo nuestra conversación. De pronto, el anciano rompió a llorar. «¡Ah!...», gritó, golpeándose el pecho, mientras le rodaban lágrimas por las mejillas y se le metían por la blanca barba. Miró a la mujer, pero ella no reaccionó. Tras un largo rato de azaramiento, nos levantamos, mientras él seguía sollozando pesadamente. Gradualmente, el sollozo en voz alta se fue convirtiendo en un llanto silencioso, y como ni él ni la mujer hicieron el menor signo para retenernos, nos inclinamos y nos fuimos. Al marcharnos en el coche, intentamos comprender lo que había ocurrido. ¿Era la llegada de extranjeros con sus preguntas lo que había sacudido hasta hacerle tomar conciencia de su situación en un *khanakar* que estaba cayendo en decadencia? ¿O eran aquellos brotes de autocompasión y autoacusación parte de su rutina diaria? Mientras nosotros no teníamos modo alguno de saberlo, las moscas sabían claramente que se había perdido algo esencial.

El poema sufí *La conferencia de los pájaros* habla de un hombre que llora lágrimas auténticas de remordimiento, pero las lágrimas, al tocar el suelo, se convierten en piedras. Él colecciona las piedras, confundiendo su helada belleza con el sentimiento que había estado allí mientras fluían. Siempre me ha parecido que en ese cuento está capturada la historia completa de las religiones y las tradiciones... y también la del arte, de la escritura, del teatro, de la vida. Si no está presente todo el tiempo una especial calidad de vida, las formas pierden su significado; se pudren y sólo atraen a las moscas.

Un sabio cuento de hadas muy antiguo que existe en mi-

chas culturas cuenta la historia del hombre que busca por todas partes el tesoro sin precio —una flor azul o una seta mágica—, tan sólo para encontrar que ha estado siempre en el umbral de su casa. A despecho de todos mis sueños juveniles de una iluminación que brotase en el exótico decorado de altas montañas o templos lejanos, fue el manejo de un coche muy corriente lo que un día me dio la experiencia más directa del «aquí y ahora». Alcé la mano para abrir la puerta del primer coche que poseí, y de repente en el interior del movimiento de mi mano se afirmó sola una convicción: «Este momento contiene la totalidad de todas las cosas. No hay nada que buscar, nada que encontrar». Después, cuando se abrió la puerta del coche, el momento se había esfumado, pero yo había saboreado lo que puede significar un momento.

Esa preciosa sensación volvió a aparecer fugazmente en diferentes ocasiones: en un café en la esquina de la Avenida Carnot, en París, cuando durante unos cuantos minutos excepcionales yo formé parte de la madeja total de la vida, con sonidos, movimientos, sucesos que, en una vibrante unidad, atravesaban un cuerpo que momentáneamente se había vuelto transparente. Otra vez estaba yo cavando en un huerto cuando se produjo un repentino sentimiento de la relación con la tierra, el músculo, y el cielo, que alguien que había tenido una experiencia similar describió como «la serenidad flotante». Inesperadamente, aquel sentimiento volvió estando yo de pie en la cubierta de un barco que cruzaba de Jutlandia a Noruega. En otras ocasiones lo evocarían lugares que tienen poder magnético propio: ruinas como Persépolis, en donde la vida de la piedra aclara la mente y sosiega el espíritu. En una selva africana hay un lago que es tenido por especialmente sagrado, y la impresión allí es muy poderosa; es un lago como otros lagos, pero tan fuerte es su presencia que los insectos que pasan rozando la superficie parecen partes inseparables del ser del lago. El estar un rato frente a un gran cuadro puede producir esa sensación, o frente a un Buda enorme cuya pesada piedra parece respirar. Una vez lo encontré en un día de Navidad, cuando la

totalidad de Europa cesó momentáneamente su ajetreada agitación y encima de la tierra yacía el silencio con tanta suavidad como la nieve.

Pero esos momentos de gracia que uno araña son migajas que caen de la mesa, espejismos que se desvanecen. Confusamente sentí que su intoxicación tiene sus peligros y que el sabor que experimenté era una trampa. Puede ser una bendición el tener cierta sensibilidad artística, pero, al igual que las drogas, el arte se lleva tanto como aporta. Es una tortura recordar que lo que el artista considera de modo tan natural su fuerza es también la soga que lo ata a su cárcel. Cualquier éxito, cualquier palabra de alabanza han de ser tomados con un buen pellizco de sal, porque la experiencia artística es solamente un reflejo, una indicación de «otra cosa»; nunca debe ser confundida con lo indefinible en sí.

En la búsqueda de lo indefinible, la primera condición es el silencio, el silencio como el opuesto parejo de la actividad, el silencio que ni se opone a la acción ni la rechaza. Un día en el Sahara, me subí a una duna para bajar a un hondo cuenco de arena. Sentado en la cima me encontré por primera vez con el silencio absoluto, esa quietud que es indivisible. Porque existen dos silencios: un silencio puede no ser más que la ausencia de ruido, puede ser inerte, o, en el otro extremo de la escala, hay una nada que está infinitamente viva, y todas las células del cuerpo pueden ser penetradas y vivificadas por la actividad de este segundo silencio. Entonces conoce el cuerpo la diferencia entre dos relajaciones: la muelle flojedad de un cuerpo cargado de tensión que se llama a sí mismo al descanso, y la relajación de un cuerpo alerta cuando la intensidad del ser ha barrido las tensiones. Esos dos silencios, incluidos en el interior de un silencio aún mayor, son polos separados.

No lejos de Bogotá, hay una catedral subterránea que los trabajadores indios excavaron en la roca en una mina de oro desmantelada. Para entrar en ella dejas la ladera, y sigues un túnel que se va haciendo cada vez más oscuro hasta que desa-

parece la luz del día. Durante unos veinte minutos avanzas por una negrura que inesperadamente se abre a lo que es llamado una catedral, pero no hay arte ni belleza en aquellos recios pilares. La catedral es una parodia, una lamentable serie de agujeros oscuros en los que alguien ha colocado un altar y unas cuantas velas; una luz eléctrica mortecina muestra unas cuantas hornacinas más, que pretenden ser capillas en un mundo del que se ha desterrado la luz del día. Es como si se hubiera aspirado el oxígeno y se hubiera sustituido por nitrógeno puro, o como si después de una guerra nuclear los supervivientes hubieran fabricado un modo de vida bajo la tierra, aislado para siempre del aire, la luz, el color, el resplandor, de modo que en aquella mazmorra tan sólo pudieran subsistir los sentimientos humanos más bajos, como cuando el oro en una alquimia invertida se ha degradado a plomo. Durante mucho rato estuve inmóvil, habitado por aquellos oscuros sentimientos. Después, inesperadamente, sin intervención alguna por mi parte, en el nadir de la experiencia, había renacido en algún sitio un sentido de la vida: dentro del nitrógeno el oxígeno volvía a respirar; en la oscuridad, se liberaba una luz prisionera. Yo había necesitado llegar allí para percibir que una catedral puede levantarse incluso en una tumba.

Ahora entiendo mejor cómo pudo ser que, cuando murió mi padre, yo me quedara silencioso junto a su cuerpo y durante un instante extraordinario pudiera sentir que aquella forma inanimada tenía una razón de ser que le era propia. Ahora se había convertido en el sólido soporte del que podía alzarse la vida, como si viniera del extremo de una cadena, hacia arriba y luego hacia abajo otra vez. El sentido más agudo de la vida siempre se halla en la presencia de la muerte.

En Benarés, al caer el crepúsculo, hay un tiempo de reconciliación con la muerte. La luz que va menguando se vuelve amarilla, corre el Ganges, las líneas de humo transportan aire arriba los restos de los cadáveres de las piras funerarias, ladra un perro, los niños juegan y gritan en lontananza. El silencio lo absorbe todo y todo está en su sitio, como debe ser, con una

única excepción: el miedo. El miedo se ha desvanecido como una sombra que nunca estuvo allí.

Una mañana temprano, se detuvo el tiempo. Cogí el teléfono, y luego me volví hacia Natasha para decirle que Jane Heap había muerto. El poderoso imán situado en el centro de cualquier actividad se había ido. «¿Cuáles fueron sus últimas palabras?», preguntamos, tan sólo para darnos cuenta de inmediato de lo absurdo de aquella pregunta, porque la totalidad del trabajo vital de una profesora es su única declaración. Hubo dolor, hubo vacío y una inútil agitación para llenar el hueco. Pero había que amar y respetar el dolor de la privación, y tan sólo después de concederle al luto su tiempo y su lugar pudieron emerger nuevas líneas de vida con su propia resolución.

«Ya veréis», dijo un amigo la primera vez que me encontré con Madame de Salzmänn, «es como un abanico que se va abriendo gradualmente hasta que se revelan cada vez más cosas». Tras la muerte de Jane, Natasha y yo íbamos con frecuencia a París, en donde el trabajo de Gurdjieff lo mantenía con creciente intensidad Madame de Salzmänn, que había estado cercana a Gurdjieff desde que lo conoció en el Cáucaso durante la primera guerra mundial. A través de su propia, incesante lucha, había adquirido la capacidad de transmitir a otros una calidad única de experiencia, y yo entonces me hice a mí mismo la promesa de estar siempre disponible cuando quiera que se diese la ocasión de estar cerca de ella.

Me gustaría ser capaz de componer un retrato con palabras de aquella notable persona, pero sé cuán inadecuado sería. En mi trabajo con los actores, he aprendido que la encarnación tan sólo sale bien si puede captar esas rígidas áreas en las que está aprisionada una personalidad. Alguien cuya vida fluye libremente no tiene ninguna de esas rigideces en las que pueden colgarse cómodamente las imitaciones y hasta las descripciones.

Madame de Salzmänn había logrado aquella libertad a tra-

vés de una vida consagrada al servicio de esa fuente desconocida de una energía más fina que tan sólo puede hacerse manifiesta cuando el organismo humano está completamente abierto; abierto de cuerpo, sentimiento y pensamiento. Cuando se alcanza esa condición, la individualidad no desaparece; queda iluminada en todos los aspectos y puede interpretar su auténtico papel, que es plegarse y adaptarse a cualquier necesidad de cambio.

Madame de Salzmänn siempre se levantaba con gentileza para dar la bienvenida a una visita. Se sentaba erguida, serena y contenida, y contestaba risueña o seria, hallando con precisión las palabras y el lenguaje que correspondían a la edad y al entendimiento del oyente. Su hablar no era para sí misma, nunca la arrastraban sus propios recuerdos o sus ideas; a partir de una comprensión de lo que se requería, a partir de una escucha del estado de la otra persona, hablaba directamente a la persona de tal modo que evocara un sentido o animara el surgimiento de una acción. Siempre estaba presente, tan cerca como lo pidiera la necesidad, pero incluso en aquella cercanía nunca se llegaba a asirla. Nadie podía agarrarla, y ella no se agarraba a nadie.

Hay muchas razones para describir a un ser humano como «notable»; para Gurdjieff la cualidad esencial de un hombre o una mujer notables era la capacidad de conceder atención equitativa «al cordero y al lobo». Amar la ternura del uno y la ferocidad del otro, conceder a cada uno su lugar, sólo es posible si hay una clase especial de presencia que reconcilia, que une y los sostiene a ambos en equilibrio. Muchas veces Madame de Salzmänn describía cómo en su primer encuentro con Gurdjieff había reconocido inmediatamente aquel rasgo notable en él. A partir de entonces había permanecido a su lado, trabajando con él a través de multitud de formas de enseñanza y condiciones de vida, velando por los dos, el lobo y el cordero.

A la muerte de Gurdjieff, Madame de Salzmänn se halló virtualmente sola, heredera de la gigantesca y volcánica producción que Gurdjieff había dejado tras de sí. Por todo el mundo

había grupos de estudiantes que habían quedado sin timón, en un estado de confusión que parecía destinado a astillar, distorsionar y degradar el material que se les había dado. Había escritos sin publicar, una desconcertante cantidad de composiciones musicales, un número mayor aún de bailes, movimientos y ejercicios que ella misma había enseñado y de los que conservaba la memoria viva más auténtica. Reconoció que su papel irrenunciable en aquel momento era unir todas aquellas hebras y consagró toda su energía a aquella tarea, viajando incansablemente entre Europa y América. Yo me reunía con ella con frecuencia, y siempre quedaba fascinado por la misma observación. Dondequiera que fuese, siempre parecía estar en el mismo sitio, sin que el cambio exterior afectara a su estabilidad.

Un día, le hice a Madame de Salzmänn una pregunta que me atormentaba continuamente, porque estaba relacionada con mis mayores decisiones en la vida. En la superficie, todo parecía equilibrado y armonioso, y ciertamente no tenía derecho a quejarme. Pero, en lo hondo, nada podía sofocar un sentimiento de falta de significado, a la vez en mis propias actividades y en el mundo que me rodeaba; si bien resolver aquello mediante la ruptura o el abandono parecía arrogante y fútil. Era una versión personal del antiguo dilema para determinar lo que pertenece al César y lo que realmente pertenece a esa «otra cosa». «Yo tengo una búsqueda interior que amo y respeto, pero también un trabajo en la vida por el que estoy agradecido y que no puedo despreciar. Ambas cosas parecen válidas, pero de modos diferentes», dije. «¿Qué me puede ayudar a valorar cuánto debería darle legítimamente a cada una, para mantener un equilibrio?» Me miró un rato, y luego contestó con total sencillez: «Vuelve esta noche a las nueve». Cuando volví, para mi desconcierto, no fue para reanudar nuestra conversación, sino para verme incluido con otros en una sesión que ella conducía, que nos fue llevando paso a paso hasta un silencio absoluto.

Yo había esperado que me dijera algo que clarificase mi pre-

gunta; tan sólo con el paso del tiempo vi cuán precisa y práctica había sido su respuesta aparentemente indirecta. Era la respuesta de la experiencia directa. Se hizo claro que es la cualidad del despertar silencioso, que informa y une el organismo de momento en momento, lo que da sentido a toda elección y a toda acción. En un nivel ordinario de experiencia, todas las elecciones sufrirán por falta de visión auténtica de uno, y, según yo había experimentado tantas veces con dolor, nos torturamos con decisiones que de hecho no estamos en condiciones de tomar. Cuanto más puro el estado interior, más clara la visión. Aquella noche nos llevó paso a paso a saborear lo que podría ser aquel estado y cómo en él se pueden resolver las contradicciones y se hacen reales las prioridades. En un estado más burdo, todos los argumentos son válidos porque todas las elecciones son la misma. El enigma es cómo descubrir qué puede conducirnos a otro estado, más hondo, más auténtico. Yo todavía creía que de un modo u otro podía fabricar aquel estado para mí mismo, y tuve que afrontar la incómoda verdad de que incluso ese natural deseo puede convertirse en el mayor de los obstáculos; incluso el más sincero de los anhelos puede bloquear esa especial apertura a la que tiende cualquier aspiración. El esfuerzo sólo tiene cabida si conduce a un misterio llamado ausencia de esfuerzo, y entonces, si por un breve instante se transforma la propia percepción, eso es un acto de gracia. Aunque la gracia no se puede alcanzar, a veces sí puede ser concedida. Uno tiene que soltar la hoja de la que está colgado, pero no hace falta más que otra hoja que pase volando para que uno vuelva a caer en el habitual estado de confusión.

A pesar de que ahora había momentos especiales que estaban haciendo el mundo interior más real, la vida exterior estaba una vez más cobrando su necesaria e irresistible atracción, que comprendía una constante rotación por grandes ciudades—Londres, París y Nueva York— en las que a Natasha y a mí nos habían succionado inexorablemente hacia un círculo de ami-

gos en perpetua expansión. Los amigos... uno usa la palabra con ligereza; de hecho eran esos conocidos de los mundos artísticos, de la moda, literario y del espectáculo, a los que uno da un abrazo, que dan fiestas amistosas y hacen regalos bonitos y que, según parece, no son capaces ni de entender ni de perdonar si uno no les llama en el momento en que llega a su ciudad. Un día me di cuenta de que las llamadas telefónicas, las inevitables invitaciones que llevaban a obligaciones de hospitalidad para corresponder, me llenaban el día y luego la semana; había que elegir entre aquellas actividades y los momentos de tranquilidad, que eran lo más importante, de modo que decidí cortar por completo. Al llegar a Nueva York para preparar el guión técnico de la película *El señor de las moscas*, fui al por entonces oscuro Hotel Chelsea de la calle 33 Oeste, y por primera vez no le dije a ninguno de los que conocía que estaba en la ciudad.

Un antiguo amigo, para mi gran irritación, me siguió la pista y llamó tan sólo para decir bromeando: «Ya ves, mi servicio de detectives es muy eficaz». Aparte de eso, nadie me encontró. Yo tenía asumido que iba a producir gran ofensa, pero descubrí que estaba equivocado. Me olvidaron rápidamente, y hay muchos conocidos del pasado a los que no he vuelto a ver más. Probé la misma técnica en Londres y París; la gente prescindió de mí con la misma facilidad con la que yo prescindí de ellos, y nadie pareció herido.

El Hotel Chelsea era un lugar único para esconderse. Todavía no había sido descubierto por la prensa pero ya era muy conocido en ciertos círculos. Dylan Thomas había vivido en él; Tennessee Williams y Arthur Miller desaparecían en sus mil habitaciones cuando les apretaba la necesidad de anonimato. Yo tenía un salón enorme con unas baldosas de color naranja muy feas alrededor de la chimenea, que me recordaban a una habitación en un colegio de Oxford. De hecho, fue allí donde Thomas Wolfe había escrito *El ángel que nos mira*. A lo largo del pasillo había una estantería con paneles que pertenecía al compositor Virgil Thomson, y en el piso siguiente había un

hombre que había venido para dos semanas y luego se había quedado cincuenta años y había instalado una jungla completa, con árboles, estanques y serpientes vivas. Había un piso para prostitutas, otro para drogadictos, que se combinaron más tarde para darle al hotel su exótica reputación, pero de hecho en el vestíbulo, y en los viejos ascensores que subían con semejante desgana, las más de las veces solía uno codearse con neoyorquinos tristemente corrientes, que llevaban perros y paquetes y sobados gabanes. El propietario original, Mr. Bart, poco deseoso de aceptar su dinero y conmovedoramente afectuoso, los recordaba y los quería a todos.

Natasha estaba rodando en Londres, y fue durante mis meses en el Chelsea, apartado de todos los círculos a los que solía pertenecer, cuando aprendí a apreciar Nueva York. Comiendo en el Automat, andando y viajando por el metro, encontré que la ciudad perdía no sólo su glamour, que tanto me había ofendido al principio, sino también su inhumanidad. Sentado en el Horn and Hardart con un picadillo de *corned-beef*, mirando alrededor a las solitarias figuras de todas las mesas, cada una de las cuales podía echarse mano al corazón, sofocarse y caer muerta en cualquier momento sin molestar tal vez el aislamiento de los demás, hallé paradójicamente una calidez y una honradez en la soledad que hasta entonces se me habían escapado; aquello daba una humanidad particular a la ciudad.

Una noche en Nueva York, dije a uno de los pocos amigos íntimos con los que me mantenía en contacto:

—Voy a dejar el teatro.

—¡No hagas semejante locura! —sacudió la cabeza—. Te has abierto campo. Quizá ahora puedas hacer algo especial dentro de tu campo.

Pero yo no estaba preparado para atender aquel buen consejo, y en cualquier caso todavía era hacer cine lo que más me atraía.

Encontrar el dinero para *El señor de las moscas*, con los consiguientes odios ancestrales, euforias y decepciones, llevó dos años. A continuación vino el rodaje con un presupuesto exi-

guo y la edición en una sala de montaje de un suburbio de París, yo solo con un amigo íntimo, Gerry Feil. Natasha, radiantemente embarazada, temblaba mientras tanto en nuestro primer piso de París, un minúsculo triángulo que daba a un patio en el Boulevard Saint-Germain. El invierno de 1961 fue duro, el carbón andaba escaso y estallaban bombas en los portales, porque una organización de extrema derecha llamada OAS intentaba miserablemente salvar Argelia para Francia. Durante aquel tiempo, me alegré de estar apartado del teatro y me volví a interesar apasionadamente por el dilema del director de cuándo intervenir y cuándo dejar que ocurran las cosas solas, en aquella ocasión en relación con la película. En aquel momento se tenían en alta estima el poder de lo accidental y el principio de la incertidumbre. El *cinéma vérité* estaba en el aire; se llevaban cámaras en la mano o aferradas por operarios de cámara a los que empujaban por todas partes en sillas de ruedas, y ahora se grababa el sonido in situ, de modo que los ruidos accidentales de la calle hacían el discurso refrescantemente incomprensible. Hacer cine era encontrar una nueva libertad y un nuevo apasionamiento. En Nueva York me tropecé una vez con un famoso cámara británico, Richard Leacock, que me dijo que en el pasado había estudiado cuidadosamente todas las reglas de la exposición: iluminación, curvas de emulsión y tiempos de procesado. Ahora, dijo, simplemente enfocaba la cámara en dirección al acontecimiento y tan sólo se molestaba con dos posibilidades para el diafragma: abierto de par en par o rigurosamente cerrado.

Aquella fortuita y humorística observación hizo una gran impresión en mí, dado que con *El señor de las moscas* todas las condiciones, no sólo las financieras, indicaban que teníamos que trabajar con lo que tuviéramos a mano en Puerto Rico, de modo que escogí a un fotógrafo de bodegones que nunca en su vida había manejado una cámara de cine y a un equipo mayormente aficionado. Teníamos que redescubrir las leyes del cine virtualmente desde cero, inventar técnicas revolucionarias propias, para que la cámara pudiera seguir a los niños

mientras trepaban por las peñas y por la arena, o para reconstruir las voces que habían quedado ahogadas por el romper de las olas. El tiempo era breve; nos prestaron los niños unos padres inesperadamente complacientes, sólo durante el tiempo de las vacaciones de verano. Como nunca podíamos ver las pruebas, necesitamos cubrirnos con una gran acumulación de tomas, de modo que era indispensable una segunda cámara. Mi amigo Gerry Feil, experto realizador de documentales, se había implicado muy de cerca en toda la preparación de la película, de modo que le pedí que tomara él la segunda cámara, con total libertad para cazar al vuelo, pillar o seguir cualquier punto de vista que escogiera. Mientras tanto, yo estaba con la cámara principal, planificando cuidadosamente las tomas según mi propia visión de la historia y mis propios valores pictóricos. Cuando llegamos a editar, quedé fascinado al descubrir con cuánta frecuencia prefería y escogía el punto de vista de la cámara de Gerry antes que el mío propio. Naturalmente, sin el material de la toma cuidadosamente construido y ensayado, Gerry no habría tenido nada que filmar, de modo que aprovechaba lo que se había compuesto para la cámara principal. Pero se me demostró de modo impresionante cómo el inevitable acto directoral de la intervención puede contrarrestarse mediante un punto de vista que esté libre de esa tiranía. Después me enteré de que Renoir una vez le dijo a Matisse: «Cuando tengo arreglado un ramo con la intención de pintarlo, siempre lo giro y pinto el lado que no tenía pensado pintar».

Apliqué aquello como método consciente unos años más tarde cuando tuve que encontrar un modo de filmar *Marat/Sade* en un estudio en quince días. Aquella vez, pedí al operador de cámara, David Watkins, que hiciera una iluminación previa que le dejara a él completamente libre durante el periodo de rodaje, de modo que, llevando él mismo una segunda cámara, pudiera escoger sus propias tomas. Al editar, gran cantidad del material más útil y expresivo procedió de aquel ojo itinerante. La cuestión sempiterna de la intervención, de cuándo dar y cuándo tomar, emergía ahora de un modo nuevo.

En la realización cinematográfica, nuestro deseo de perfección fácilmente puede llevarnos a repetir tomas de la misma escena sin darnos cuenta de que estamos persiguiendo una idea abstracta con la que nos hemos identificado y que puede apartarnos de ver el hecho cierto que está ocurriendo frente a la lente. Tan sólo durante las pruebas –y más tarde en la tranquilidad y la objetividad de la sala de montaje– podemos ver cuán pocas veces la toma final es la mejor. Hay una curva orgánica natural en la secuencia de los planos; el material vivo crece y alcanza su plenitud, después de lo cual las tomas sucesivas se vuelven un intento de machacar la realidad para conformarla con la propia visión de uno, que tantas veces es más estrecha que la contundencia y el espectro de la cosa real.

El dilema se presenta cuando uno reconoce que la no intervención no significa sentarse sin más, sin hacer nada, y dejando que todo ocurra por sí mismo. Samuel Beckett me explicó una vez que, cuando escribe una función, la ve como una serie de tensiones, en el sentido de alambres de acero tirantes que enlazan una unidad con la siguiente. De hecho, en la escritura de cualquier función, sea cual sea el estilo, cada frase debe contener la espoleta que lanza la réplica siguiente. De este modo, una buena representación es como una partida de ping-pong, y los cinco actos de una obra de Shakespeare componen una única frase larga, una frase que acelera, reduce velocidad, guarda silencio, pero nunca se detiene. Cuando se ha dicho la primera palabra, empieza a desenrollarse un carrete invisible, y la estructura de discurso y silencio debe ya fluir inexorablemente hasta el final de la ultimísima réplica. Sea cual sea el modo en el que está montada, aunque se recomponga el orden de las escenas o se corte drásticamente el texto, ese pulso tiene forzosamente que estar, porque un arte de representación es la vida con la debilidad extirpada. En el cine, asimismo, la cadena de imágenes no debe romperse nunca. Los editores de películas llevan casi un siglo sabiendo que un fundido en negro tiene que ir rápidamente seguido de un fundido de apertura; con que la duración del oscuro entre ambos se pase

una pizca de larga, se romperá el flujo de las impresiones y se perderá el interés del espectador. El gran padre del mimo, Étienne Decroux, con un mordaz sentido de la paradoja, me dijo una vez: «La gente se cree que el mimo es el arte del silencio, pero rara vez es cierto. Por lo común es interminablemente locuaz, porque el intérprete no se atreve a soltar ni un momento su dominio sobre el público. Tiene que hacer señales continuamente; de otro modo dejan de mirar».

El día, hace mucho, en que empecé a rodar mi primera película, *La ópera del mendigo*, fui corriendo a ver a John Huston al solar de los Estudios Shepperton, en donde estaba haciendo *Moulin Rouge*. «Haga las películas que haga», me dijo, «el primer día mi dirección es siempre demasiado lenta. Miro a los actores, les doy movimientos y acciones, y sin darme cuenta sigo en el tempo de la vida cotidiana. En el plató parece bueno, pero cuando veo las pruebas me conmociono, porque lo que parecía natural en pantalla es intolerablemente letárgico. Después encuentro el modo de intensificar mi concentración en la minúscula área del interior del visor, y empiezo a encontrar un tempo en el que ya no hay baches». Huston estaba describiendo para su propio medio las tensiones del acero de Beckett. Trabajando entre el teatro y el cine, yo me iba haciendo cada vez más consciente de la importancia de ser sensible a un tempo subyacente, difícil de sacar a la luz, pero siempre esperando a que se le escuche.

Hace mucho, mi perspicaz maestro de escuela había indicado que el ritmo es el factor común en todas las artes, pero le había faltado añadir, o me había dejado que descubriese yo en la vida adulta, que es también el factor común que subyace en toda la experiencia humana. Ahora yo iba reptando hacia un reconocimiento de que eso es lo que crea o destruye cada instante de nuestras vidas. El vivir en el «aquí y ahora» es una frase hermosamente difusa, que oculta el hecho de que ambos, «aquí» y «ahora», siempre están emergiendo de lo que fue y transformándose en lo que será. Forman parte de una continuidad y, si el tempo se dilata, cualquier sucesión de momentos pierde su sentido.

¿Cómo puede uno vivir un solo día en su auténtico ritmo, un día compuesto de una multitud de ritmos que se entrelazan sutilmente? Reconocer el problema no es saber la respuesta, sólo admitir que ningún momento desperdiciado volverá jamás.

Hay acontecimientos privados que no puedo dejar de referir, porque en mi cronología son amplios puntos de inflexión: la llegada de nuestros dos hijos, Irina en 1962, Simon en 1966. Su emerger a esta vida evocó, tanto para Natasha como para mí, un sentimiento de temor religioso que está mucho más allá de cualquier otra experiencia que yo haya tratado de describir. Cuando la bola de una cabeza anónima se abre paso hacia un mundo manchado de sangre, seguida por una minúscula esquina de hombro, la estupefacción parece completa; pero cuando de repente aparece una mano humana en miniatura, brota el llanto y el prodigio ya no puede ir más allá. Por un momento, uno sabe con certeza que forma parte de la gran cadena de la existencia.

Y mientras escribo esto, también me doy cuenta de que existe otro libro que no ha de ser escrito, un libro de recuerdos que pertenecen únicamente a aquellos que los comparten. El libro secreto de todos los largos días y noches, las fiestas, los viajes, los cumpleaños, los dulces, las lágrimas, los chistes, los juegos, los cuentos de buenas noches, las separaciones, los reencontros, las ocasiones especiales con los hijos, la familia, los amigos más íntimos, que no son para otros ojos u otros oídos, que son para contarlos, como mucho, por la noche en la cama a uno mismo u ocasionalmente sólo a los pocos que pueden seguir sus referencias. Ese otro libro no tiene sustancia; es lo que se llama la película de la memoria, para la que no hace falta celuloide.

Mi péndulo oscilante estaba ahora cambiando de trayecto-

ria: su movimiento circular se estaba volviendo una espiral que se cerraba, que seguía arrastrándome por los mismos anillos de viajes, relaciones personales y aventuras, pero de un modo nuevo y más concentrado. Los intervalos no estaban tan distantes, porque las preguntas se superponían, agudizando más la necesidad de afrontarlas.

Durante años yo había mantenido aparte mis exploraciones internas y mis experiencias de teatro, reconociendo el peligro de las mezclas y no deseando hacer un confuso amasijo con ninguna de las dos. No obstante, no hay nada que pueda permanecer mucho tiempo en compartimentos estancos, y empecé a ver que en el teatro estaba explorando ahora con creciente precisión la corazonada que había tenido sentado en la cabaña de la playa de Salvador Dalí absorbiendo ávidamente la descripción de Matila Ghika de cómo las proporciones contienen cualidades que, a su vez, son la expresión de las leyes naturales. Como resultado, el teatro se iba convirtiendo en un campo práctico en el que existía la posibilidad de observar leyes y estructuras paralelas a las halladas en las enseñanzas tradicionales. La misma acción, el mismo gesto, el mismo sonido, la misma frase pueden ser lugares comunes, vulgares, o singularmente conmovedoras dependiendo de la luz que les dé. Existe multiplicidad, existe unidad; ¿qué puede enlazarlas? Cuanto más me acercaba a esta pregunta, más consciente me iba haciendo de una debilidad fundamental en mi propia posición. Yo seguía siendo el observador sentado en una habitación y mirando a la otra —en un lado el director, en el otro los actores— y la naturaleza artificial de aquella separación, que siempre había dado por hecha, estaba empezando a perturbar.

Nunca había puesto realmente en tela de juicio la idea de trabajar en «dos habitaciones», porque ése era el único teatro que había conocido: a un lado estaba el escenario, al otro la sala. Actor era opuesto a espectador, eran ellos o nosotros, y éramos como los motoristas que cuando van conduciendo desprecian a los peatones pero sienten solidaridad con ellos cuando van a pie; estuviéramos en un lado del proscenio o en

el otro, ambos lados estaban allí para conquistar o ser conquistados. Ahora había llegado el momento en el que yo no quería seguir más tiempo mirando a otro mundo desde una butaca en la oscuridad; se podía hallar una experiencia mucho más rica si ambos, el espectador y el intérprete, estaban en el mismo lado de la vida. No sabiendo cómo emprender esto, sólo podía reconocer la necesidad.

Cuando Peter Hall, con una calidez y una generosidad por las que siempre le estaré agradecido, me pidió por entonces que me reuniera con él en la dirección de la Royal Shakespeare Company de Stratford, lo hice con la condición de poder tener una unidad de investigación independiente, con el fin de poder explorar en la práctica lo que aún no era sino una idea perturbadora. El primer paso era encontrar a alguien con quien compartir las dificultades y, como unos artículos que había escrito me habían puesto en contacto con Charles Marowitz, el más que rebelde editor de una revista de teatro alternativo llamada *Encore*, le pregunté si quería unirse a mí para formar un grupo que diese forma concreta a ideas radicales.

Lo llamamos «el Teatro de la Crueldad» como homenaje a Antonin Artaud, porque, aunque nunca me había interesado mucho la teoría teatral y encontraba en las visiones extremistas de Artaud muy poco de lo específico que exige el trabajo práctico, tanto Marowitz como yo admirábamos la ardiente intensidad de las posturas que adoptaba Artaud en relación con el acomodado teatro de su momento. Nuestro propio teatro de Shakespeare se representaba cómodamente para turistas de modo tranquilizador, pero en muchos de nosotros existía una tenaz sospecha de que aquello distaba mucho del atrevimiento de la era isabelina, con su apasionada investigación de la experiencia individual y social y su sentido metafísico del terror y de la sorpresa.

Había que preguntarse ciertas cosas. Lo primero de todo, ¿por qué representar teatro, ya de entrada? La respuesta habitual —porque hay grandes textos y el público los quiere escuchar— parecía insuficiente. La pesquisa real tenía que empezar

realmente desde muy atrás. ¿Qué es una palabra escrita? ¿Qué es una palabra dicha? ¿Cuándo es débil? ¿Cuándo es fuerte? ¿Por qué cierto sonido nos afecta más que otro?

Los ejercicios que nos inventábamos, tanto para la voz como para el cuerpo, se diseñaban para conducirnos a áreas sobre las que no sabíamos nada, de las que no teníamos experiencia de primera mano. Y con ellos vino una absoluta renuncia al privilegio del director de decidir de antemano qué resultado está persiguiendo. Aquello nos sacó inevitablemente del prosaísmo que divide los teatros en dos ambientes. Yo tampoco volví a sentir la necesidad de inventar un mundo nuevo sacado de mi imaginación, y como resultado pudimos observar las infinitas posibilidades que hay dentro del actor cuando está solo y no sujeto a consignas directorales.

Los amigos nos preguntaban hacia qué tendíamos pero, desde el momento en que íbamos a tientas en la oscuridad, teníamos que ir descubriendo nuestras metas sobre la marcha. Éramos muy torpes, incluso temerarios en el modo en que nos sumergíamos en áreas de las que éramos totalmente ignorantes, y no tuve más remedio que reconocer dolorosamente que si uno dirige un grupo de cualquier tipo, desde escalada de montaña hasta ejercicios de teatro, el entusiasmo hay que mirarlo con recelo, y uno tiene que ser muy consciente de las responsabilidades que asume. Tanto los actores como los directores pueden sacar de las oscuras regiones del subconsciente imágenes sofocadas que son tan perturbadoras que debemos poner rigurosamente en tela de juicio el derecho de imponérselas a los demás.

Al cabo de muchos años y muchas pruebas y errores, aprendimos que la sensibilidad en todo momento de unos para con otros y para con el público es más importante que el deseo de la propia expresión. A principios de los sesenta aquello era territorio nuevo, no había modelos, de modo que con gran alivio me enteré pasado un tiempo de la existencia de un compañero buscador, Jerzy Grotowski, en Polonia, que estaba haciendo experimentos muy precisos, mucho más sistemáticos que los

nuestros. Tenía un asombroso dominio de la estrategia política que le permitía recibir ayuda de un régimen comunista para una investigación que en lo esencial era subrepticamente mística.

El acento principal de nuestro trabajo inicial en Londres, alrededor de 1965, fue una exploración de todo lo que las cuatro o cinco semanas de ensayo de un montaje al uso nunca dejaban tiempo para examinar. *Experimental* es una palabra engañosa; incluso en las circunstancias más convencionales cualquier trabajo sano debería ser experimental, de modo que la oposición entre *experimental* y *tradicional* es absolutamente artificial. El significado auténtico de «investigación» no es que sea más experimental, sino simplemente que el tiempo no está limitado de antemano y uno no está bajo presión para producir un buen resultado en determinada fecha.

Como nuestro grupo tenía todo el tiempo que necesitaba, pudimos explorar lo que en otro caso habría habido que dar por hecho. En el teatro inglés de entonces, comunicación significaba palabras, de modo que nuestra primera investigación se centró en lo que queda cuando se quitan las palabras. Para ello necesitábamos actores que fueran jóvenes, capaces y sin miedo. Un día, mientras Charles y yo estábamos haciendo una audición para nuestro grupo, apareció una muchacha extrañísima. Rara vez me había encontrado con alguien tan resuelto a permanecer oculto. Se escondía detrás de un gabán feo y grueso, una bufanda, un gorro de lana, un ceño fruncido, unos ojos entornados y una voz sarcástica, defensiva. Le pedimos que improvisara varias ideas, y no hubo vacilación, nada parecía acobardarla. Teníamos el grupo casi completo, sólo quedaba una plaza, de modo que ahora teníamos que escoger entre otra actriz joven muy capaz y aquella imprevisible aparición. ¿Cuál sería mejor para el trabajo que queríamos hacer? Era una decisión peliaguda. Alguien le había dicho a Charles que se acababa de romper el matrimonio de la chica y que estaba en un estado de depresión y confusión agudas. Esto luego resultó ser absolutamente falso, pero sirvió para inclinar la ba-

lanza y dar el margen necesario a nuestra preferencia por ella antes que por la otra, que parecía más normal y, para nosotros, menos interesante. Mucho más importante a mis ojos era el hecho de que a pesar de sus resueltos esfuerzos para presentarse ante el mundo del peor modo posible, no obstante era poderosamente atractiva. Así fue como Glenda Jackson se unió a nuestro trabajo.

Al igual que con Jeanne Moreau, hubo entre nosotros una complicidad instantánea, una comunicación telepática que exigía el mínimo de explicaciones. Igual que Jeanne, Glenda se apoderaba de cualquier sugerencia y sin más la hacía suya. Pero su cualidad especial era una originalidad orgánica que convertía cualquier cosa que hiciera en algo inesperado, diferente, pero nunca estafalario: rebasaba los clichés para revelar una faceta de la conducta humana más auténtica y observada con más agudeza. Pero la imagen que conservo de modo más vivaz de todo el trabajo que hicimos juntos no es de ella actuando, es del modo de observar de Glenda. Durante horas y horas, empezando por el primer Teatro de la Crueldad, veo a Glenda acurrucada en un rincón, inmóvil, callada, crítica, sin perder ripio.

Nuestras primeras actividades se realizaron en un espacio pequeño en South Kensington, observados desde lejos con el más profundo recelo por los miembros de las principales compañías de Shakespeare de Aldwych y Stratford-upon-Avon. Nuestras únicas actuaciones públicas debieron realmente parecer muy extrañas, porque presentaban gritos inverosímiles, largos silencios, chapuzones de pintura roja, Glenda Jackson en cueros vivos, y réplicas de *Hamlet* mezcladas fuera de cualquier orden aparente. Aquello dio nuevo alimento a las muchas cejas levantadas y a los humorísticos apartes de camerino. No obstante, los actores son seres altamente pragmáticos y, cuando un año más tarde el grupo experimental se unió con la corriente principal de la compañía para ensayar *Marat/Sade*, los nuevos caminos de trabajo empezaron a parecer interesantes hasta a los más escépticos.

El primer día de ensayo de *Marat/Sade* pedí a los actores que improvisaran sus ideas acerca de la locura. Todos quedamos conmocionados por los ridículos clichés de ojos en blanco que aparecieron sobre la locura, y nos dimos cuenta de que necesitábamos saber con más precisión qué es realmente la llamada locura. Así que fuimos a ver. Como resultado, recibí por primera vez las conmociones auténticas que proceden del contacto directo con las condiciones físicamente atroces de los dementes en los manicomios, en las salas geriátricas, y, consiguientemente, en las cárceles: imágenes de la vida real para las que no son sustituto las fotos en película. El crimen, la locura, la violencia política, estaban allí golpeando la ventana, abriendo la puerta de un empujón. No había salida. No era suficiente quedarse en la segunda habitación, en el otro lado del umbral. Se necesitaba un compromiso diferente.

Iban muriendo el cerrado mundo del teatro del West End y la búsqueda de la belleza y el encanto, y había que recorrer los finos visillos de muselina de las ventanas en las casas adosadas de linda decoración. Era la divergencia de los caminos con antiguos amigos y colegas que no quisieron mirar a la calle. La guerra del Vietnam estaba en la otra punta del mundo, pero aquella degollina sin sentido parecía infinitamente más cercana a nosotros que las cuestiones formales de cultura y estilo. A una porción de amigos, algunos del grupo original del Teatro de la Crueldad –la diseñadora Sally Jacobs, el músico Richard Peaslee y otros contratados en la Royal Shakespeare Company, Michael Kustow, Albert Hunt, Adrian Mitchell y Denis Cannan–, les perturbaba mucho el ver que a lo largo y ancho del teatro inglés apenas había ninguna reflexión sobre aquella aterradora realidad, puesto que no existía función alguna sobre el tema de la guerra del Vietnam. Aquel inexplicable hecho nos avergonzó hasta el punto de intentar nosotros componer colectivamente una lo más rápido posible, dándonos un plazo, creyendo que, si una cara de la moneda de la investigación es gastar un tiempo infinito en un único gesto, la otra cara de la misma moneda es la velocidad. En aquel caso la urgencia pesa-

ba más que el arte. Los actores eran mayormente los que habían estado en experimentos anteriores, y desde el principio decidimos el título de doble sentido *US* para subrayar que la agonía de Estados Unidos no podía despacharse convenientemente como un problema de «ellos» allí lejos: «U.S.» es también «NOSOTROS»⁵.

En absoluto estaban de acuerdo los miembros del equipo respecto al sentido del teatro político. Mi convicción personal era que para ser socialmente útil un teatro tiene que ir más allá de la polémica; mi temprano encuentro con Brecht me había dejado una fuerte aversión a todo lo didáctico. Como incluso la función más larga es demasiado corta para dar un análisis comprensivo de una situación, tiene que hacer drásticas simplificaciones y plantear categorías crudas de lo acertado y lo erróneo.

Ciertamente, mi actitud personal no se debía a un sentimiento de que yo era ajeno a la política. Si acaso, en visitas a Rusia y Cuba había reaccionado con exceso de admiración y, aunque mi postura era teóricamente de izquierdas, era más por anarquía escéptica frente a los llamados valores del Sistema de la derecha que por creencia en ningún partido o programa. En el equipo de *US*, muchos de los coautores eran socialistas convencidos, mientras que la tendencia política de los actores era en su mayor parte emocional, respondiendo instantáneamente a la injusticia y al sufrimiento. Ideológicamente, no teníamos base alguna para formar acuerdo, pero la inmediatez agonizante de la destrucción sin sentido nos reunió. Aquello nos llevó a atravesar territorios que en aquel tiempo eran muy nuevos: improvisábamos, aunque fuera de modo inadecuado, las brutales crueldades que deseábamos retratar haciendo ejercicios que simulaban mutilación, autoinmolación, muerte. Nos procuramos documentos que nos permitieron reconstruir de modo preciso muchas técnicas aterradoras del

⁵ Juego de palabras entre las siglas U.S. (*United States*, Estados Unidos) y el pronombre *us* (nosotros). (N. de la T.)

ejército americano que se utilizaban para entrenar en la tortura. Nos sorprendió la búsqueda ciega de estética en muchas imágenes ganadoras de premios de los fotógrafos de guerra y escuchamos en una cinta la encantada risa de colegial de las tripulaciones de los bombarderos mirando los destellos de colores y las pequeñas bocanadas de humo blanco que convertían en una ciudad de juguete los pueblos y las vidas humanas que estaban destruyendo. Al mismo tiempo intentamos penetrar en el espíritu del propio Vietnam estudiando su teatro popular y explorando las técnicas asiáticas con las que todavía se representaban antiguas leyendas detrás del campo de batalla.

El descanso para comer, cuando venían visitantes a charlar con nosotros, era siempre un tiempo de especial interés. Teníamos visitas de corresponsales de guerra, militantes subversivos, escritores destacados allí que proponían *sketches* para incluirlos en nuestro material. Un día un joven hindú me pasó una copia de una obrita de cinco páginas que había escrito sobre el *Bhagavad-Gita*. Por aquel entonces ese nombre no significaba nada para mí, pero la imagen central de aquel texto breve, escrito de modo muy suelto, se me grabó en la memoria a fuego. Describía a un gran guerrero que, una vez dispuesto para dar la señal que pondría en marcha una terrible batalla de destrucción, inesperadamente detenía su cuadriga entre los dos ejércitos y preguntaba: «¿Por qué tenemos que luchar?». Nosotros nos preguntamos qué pasaría si el general que estaba al mando de las fuerzas americanas de repente se interrumpiera y se permitiera considerar aquella pregunta. Entonces nos dimos cuenta de que aquello jamás podría ocurrir fuera de la ficción poética, porque la rueda de la guerra a la que está encadenado un general nunca puede dejar de girar ni siquiera un momento, de modo que no intentamos introducir aquella idea en nuestro espectáculo. No obstante, aquella imagen extraordinaria me persiguió durante años, reapareciendo a intervalos inesperados, llamando para que se la explorara como base para una función, hasta el día en que busqué a un estudiante de sánscrito para preguntarle de dónde procedía. En

tonces él empezó a contar una historia con un nombre extraño, aparentemente impronunciable —el *Mahabharata*—, y yo me quedé enganchado para unos cuantos años.

Mientras trabajábamos en *US*, una y otra vez nos preguntaban: «¿Os figuráis que vuestra función va a parar la guerra?». La necesidad de contestar a aquella pregunta absurda fue una gran ayuda para volver a valorar el significado del teatro político. Aquello ocurría en los sesenta, cuando había en el teatro una generación nueva, crítica e inteligente, que se iba sintiendo progresivamente afectada por el estado del mundo y se negaba a aceptar que el arte aportaba una excusa para esconderse en una torre de marfil. No obstante, hacer funciones para predicar una solución política siempre implica que uno tiene razón, y en una gran mayoría de los casos una situación real de injusticia social se convertía sencillamente en un pretexto para sacar a la luz los miedos y las frustraciones privados.

Se puede uno acercar a la cuestión de un modo totalmente distinto. Si democracia significa respeto por lo individual, teatro político auténtico significa confiar en que cada individuo del público, hombre o mujer, sacará sus propias conclusiones, una vez que el acto del teatro ha ejecutado su legítima función de sacar a la luz las complejidades ocultas de una situación dada. No obstante, teatro político es el opuesto exacto de política; no puede servir a una línea de partido. Un político es un profesional que vive de hacer afirmaciones absolutas que tienen pocas posibilidades de ser verdad. El buen teatro, por el contrario, tiene la obligación de mostrar que los absolutos políticos son dolorosamente relativos y muchos compromisos peligrosamente ingenuos. Un político hace hoy en un discurso promesas que en ese momento cree, pero que no necesita mantener cuando en una fecha futura han cambiado las condiciones. En el teatro, cualquier convicción es en el presente o si no no está en ningún sitio, de modo que a cualquier afirmación han de dársele la carne y la sangre de la realidad en el momento en que se la expresa.

En la vida, el calor del conflicto hace casi imposible pene-

trar en la lógica del adversario, pero un gran dramaturgo puede, sin emitir juicios, lanzar a personajes opuestos uno contra otro, de modo que un público puede estar en un único y mismo tiempo dentro y fuera de ambos, y ser sucesivamente partidario, contrario y neutral. Gracias a estos cambios dinámicos de identificación y actitud, a los espectadores se les puede dar un momento de percepción que va más allá de su visión normal. Si bien ningún acto de teatro puede parar una guerra, si bien no puede influir ni en una nación ni en un gobierno ni en una ciudad, eso no significa que para un teatro sea imposible ser a la vez objetivo y político. Un auditorio es como un restaurante pequeño cuya responsabilidad es alimentar a sus clientes. En un teatro a veces un centenar y rara vez más de un millar de personas acuden a una función; el campo está delimitado por los muros del lugar y por la duración del acto: ahí es precisamente donde empieza y termina nuestra responsabilidad de proveer buena comida.

Todo esto puede sonar humilde y modesto, pero de hecho es un reto mucho más amplio que intentar salvar a la humanidad. Durante unas cuantas horas, es posible ir muy lejos; pueden celebrarse experimentos sociales mucho más radicales que cualquiera de los que pudiera proponer un dirigente nacional. Las experiencias utópicas que nunca veremos en nuestra vida pueden hacerse reales durante el lapso de tiempo de una representación, y pueden visitarse sin riesgo submundos de los que no vuelve nadie. Juntos con el público podemos fabricar modelos temporales para recordarnos a nosotros mismos las posibilidades que ignoramos constantemente. Una función tiene la posibilidad de convertir en experiencia directa las palabras relativas a una vida mejor, y de este modo puede ser un poderoso antídoto contra la desesperación. No hay más que una prueba: ¿salen los espectadores del teatro con un poco más de valor, con un poco más de fortaleza que cuando entraron? Si la respuesta es sí, es que la comida es sana.

En los sesenta, mucha gente —no solamente los jóvenes— sintió la necesidad de la vida de comuna. Aunque en los grupos

de teatro aquello solía conducir a una confusión de las relaciones que pocas veces podía durar, la búsqueda sincera e intensa de contacto entre los participantes era algo que un público no podía dejar de percibir. Hay un cliché que afirma que los odios ancestrales de detrás del escenario logran grandes actuaciones. Nunca he sabido que eso sea verdad. Una vez que vemos cuán fácilmente pueden filtrarse al espectador nuestros propios miedos y negatividad y a través de él, hombre o mujer, mandar al mundo una gota más de veneno, un nuevo sentido de la responsabilidad empieza a influir en nuestra elección del tema y en nuestros modos de trabajo. Quizá de un público tan sólo un puñado de gente puede conmoverse lo suficiente como para marcharse del teatro renovado de algún modo. Pero, cuando esto efectivamente ocurre, entonces no han sido en vano todos los esfuerzos de los actores y del personal técnico.

En la conclusión de *US*, que no tenía remate formal, un actor sacaba un encendedor y quemaba una mariposa. Noche tras noche sacudíamos al público con aquel sacrificio, aunque secretamente era tan sólo un recorte plegado de papel blanco. A partir de aquel momento nadie se movía en el escenario, se quedaba congelada la acción, dejando a actores y público frente a la pregunta de la función: «¿Qué es esta interminable cadena de carnicerías? ¿Cómo podemos vivir con ella?». La primera noche, Kenneth Tynan, un amigo querido pero hondamente impaciente con lo que él consideraba un compromiso político poco claro por nuestra parte, le gritó al grupo inmóvil del escenario: «¿Estáis esperándonos vosotros a nosotros, o nosotros a vosotros?». Mucho más allá de lo que él pretendía, la pregunta sonó a verdad. Aquél era el incómodo momento de duda que debía hacer brotar una función política, uno que necesita que se lo lleven a la calle, en donde cabe esperar que siga dando guerra.

En París, en 1968, entré por probar en un nuevo experimento sin darme cuenta de cuán lejos había de llevarme en el

futuro. Vivíamos en un piso pequeño que se hizo más grande en la calle Guénégaud –dos plantas y una pequeña azotea que daba hacia el Panteón–, y Natasha y yo cruzábamos el canal regularmente. Nuestra meta era pasar más tiempo en París alrededor de la luminosa presencia de Madame de Salzmán, en donde había un notable grupo de gente explorando el rico y complejo material que Gurdjieff había dejado tras de sí.

Al mismo tiempo, Jean-Louis Barrault, que había estado organizando un festival llamado «Théâtre des Nations», me pidió que le hiciera un montaje de Shakespeare. Le sugerí que, en concordancia con el espíritu de su festival, sería más interesante invitar a actores y directores de muchas culturas diferentes a participar en un taller. Aquello me interesaba mucho más que montar una función, porque el trabajo que habíamos iniciado en Londres con el Teatro de la Crueldad ya había manifestado algunos recursos sorprendentemente presentes en el interior del cuerpo humano. Pero aquellos cuerpos habían sido todos británicos, y ahora, como un explorador isabelino, yo deseaba descubrir continentes remotos de mi tierra natal. Para aquello, se requerían compañeros que compusieran un equipo tan diverso como se pudiera. Había dos jóvenes directores, Joe Chaikin y Víctor García, cuyo trabajo era notablemente original y libre, y les pregunté si querían unirse a la expedición. Cada uno de ellos en el interior de su propio grupo estaba intentando explorar nuevos modos de trabajo, convencido de que había llegado el momento de romper con las nociones aceptadas de lo que tenía que ser «el teatro».

Entonces, en el despacho de Barrault, me encontré con un joven actor japonés inmaculado y formal. No disponía de más lenguaje que la reverencia, pero gradualmente fue emergiendo como el inestimable, el insustituible Yoshi Oida, parte integral de todas nuestras aventuras hasta la fecha. Los demás actores vinieron de muchas y varias fuentes, y como deferencia para con Barrault convertimos en tema central de nuestro trabajo los muchos y diferentes modos de acercarse a Shakespeare, tomando como base *La tempestad*. Una primera cuestión vi-

tal era cómo retratar satisfactoriamente en el escenario espíritus, hadas y brujas. Sabíamos que nuestra demoledora y escéptica época no nos daba pista alguna pero, a menos que se afrontara aquella cuestión, cualquier producción nueva de *La tempestad* estaría lastrada desde el principio con antiguos clichés. «¡Ariel!», le dije muy pronto a Yoshi. «¡Haz Ariel!»

Como Yoshi no había adquirido más que dos o tres palabras de inglés básico, claramente no podía hacer nada con el texto. No obstante, fantasmas y hechiceros formaban parte de su mundo cotidiano, y un riguroso entrenamiento en el teatro. No le había enseñado el vocabulario de lo sobrenatural. Cuando se ponía de pie, incluso antes de moverse, su cuerpo tenía una ligereza especial. Impulsos procedentes de una fuente de energía muy diferente de la que normalmente reconocemos nosotros enviaban hacia arriba rodillas y brazos como si estuviera tamborileando con ligereza en el cielo. Era un pájaro sin descubrir lo que ahora echaba a volar ante nuestros ojos, profiriendo inolvidables gritos rítmicos, luego suspendido en momentos de quietud, como pintado en un rollo de pergamino. Ninguno de los demás profesionales habría podido crear espontáneamente una imagen así, pero nos hablaba a todos con idéntica derechura. Lo que más nos interesaba de todo fue que Yoshi no presentaba una figura de guardarropía procedente del teatro clásico japonés; al contrario, sin preparación alguna, pero con todos los recursos de su muy bien entrenado cuerpo, había creado en un instante una imagen nueva que podíamos compartir todos. Aquello nos dejó más claro a todos lo que nos había reunido: no estábamos intentando intercambiar métodos o técnicas; no pretendíamos que se pudiera inventar un lenguaje común sumando pedacitos y piezas del acervo de cada uno. Lo que importa no son los signos y las señales procedentes de diferentes culturas; lo que da sentido a los signos es lo que yace detrás de ellos. Esto es muy difícil de aceptar para la mente del siglo XX, porque nuestro terror a lo indefinible nos ha llevado a creer que cualquier aspecto de la conducta humana ha de proceder forzosamente de un condi-

cionamiento, genético o social. El teatro, no obstante, existe para abrirnos a una visión más amplia.

El gobierno francés nos había prestado una amplia galería de piedra destinada a exhibiciones de tapices, dentro del Mobilier National –un almacén del que sale y entra el mobiliario de la burocracia–, y mientras nosotros estábamos trabajando intensamente entre sus paredes, afuera el país se estaba preparando para hacer erupción. Llegó el primer atisbo de lo que más tarde se conocería como «sucesos de 1968» o simplemente «68» una vez que fui al aeropuerto a recoger a un actor que venía a unirse a nuestro taller. Volviendo a París en coche, el tráfico era desacostumbradamente intenso. Se iba haciendo cada vez más denso hasta que finalmente acabamos en parada total. Por suerte, estábamos justo enfrente de un café. Natasha y el recién llegado se bajaron, se sentaron a una mesa y pidieron un café, listos para volver a saltar al coche si el tráfico empezaba a moverse. Después de dos cafés yo no había avanzado más que unos cuantos pies, de modo que pidieron un desayuno completo. Dado que lo terminaron holgadamente en el tiempo que me llevó a mí rebasar su mesa con el coche, no pudimos por menos de reconocer que estaba en marcha algo insólito. Cuando llegamos al centro nos enteramos de que lo que había empezado como un pequeño movimiento de inquietud social se estaba extendiendo repentinamente como un incendio forestal campo a través y, con estudiantes a la cabeza en todas partes, por la totalidad de Europa Occidental. Al día siguiente estábamos lo suficientemente cerca de los acontecimientos como para unirnos a una marcha impresionantemente silenciosa que cruzó la ciudad, y pronto bendije a los fabricantes de Volvo por construir un vehículo tan pesado que, cuando todos los demás coches de nuestra calle habían sido arrastrados a las barricadas, el mío fue dejado detrás, sin daños.

Nuestros actores franceses abandonaron inmediatamente

el taller para precipitarse a los acontecimientos, pero venían diariamente a visitarnos, no sólo para traer noticias de la sublevación, sino también, decían, para aprovechar el minúsculo rincón de tranquilidad que habíamos preservado. Yo estaba menos impresionado que ellos por el descubrimiento repentino de que todo necesitaba ser puesto en tela de juicio. Después de todo, eso era lo que nos había reunido a todos en primer lugar, y yo sentí más que nunca que necesitábamos continuar con lo que habíamos iniciado en nuestro propio campo. Afuera, muchas veces era difícil descubrir qué era concreto y qué era sueño.

Había ciertamente muchísima excitación, pero, como la violencia estaba estrictamente contenida en áreas definidas con claridad, muchas veces bastaba simplemente con cruzar la calle para encontrarse fuera del gas lacrimógeno y en el tranquilo mundo de una primavera parisina. En nuestro día de descanso, yo estaba sentado con una amiga en un pequeño restaurante griego. Ella estaba de espaldas a la ventana. Mientras estábamos charlando, la callejuela de fuera se llenó de pronto de figuras presas del pánico corriendo, esquivando, intentando evitar a los policías, con sus cascos y escudos negros, que estaban cargando y blandían las porras. Dentro del restaurante no hubo reacción, ni reconocimiento de lo que había al otro lado de la puerta, de modo que yo también acepté curiosamente aquella extraña irrealidad, viendo la cara de mi amiga en primer plano como en una película, con los peligrosos incidentes de la calle desenfocados detrás.

Durante el día, seguimos trabajando pacíficamente en nuestros experimentos y al caer la tarde nos paseábamos por las calles. Una noche ya tarde al piso de arriba del Café de Flore vino un joven cariblanco y excitable a decir que su jefe, atrincherado dentro del Teatro del Odéon, que tenían ocupado los estudiantes, quería verme. Acepté sin más y me condujeron por callejuelas traseras, colándonos rápidamente por entre puestos de policía hasta que llegamos a una puerta lateral del teatro. En escena, un maratón de discursos sin interrup-

ción, que había empezado la primera noche, ya se había vuelto repetitivo y autoindulgente. El sexo hedonista por los pasillos se iba hundiendo en una apatía de drogas y sordidez; traficantes, gorilas y vividores iban haciéndose cargo del teatro, y el aburrimiento iba ganando al último puñado de oyentes que seguían aún garabateando notas en las butacas.

En un minúsculo camerino de felpa roja estuve charlando media hora con un intelectual tenso y pálido. Aunque continuamente le interrumpían sus tenientes irrumpiendo con partes de barricadas caídas o vueltas a tomar y dando sus instrucciones con gran alarde de eficacia y disciplina, lo único que quería de mí era una conversación seria sobre la cultura del futuro. Lo encontré mal informado y nada atractivo y me fui por los mismos caminos clandestinos, completamente desorientado. Unas semanas después me enteré con toda sencillez de que era un espía de la policía, que interpretaba el papel de un iconoclasta cultural, dando sórdida realidad a la imagen de Genet en *El balcón* de un mundo hecho de espejos.

Vino a verme muy conmovida una joven y guapa vietnamita a la que yo conocía, para hablarme de un buen amigo suyo que era comunista de antaño, de la incorruptible cosecha temprana. Creía profundamente en la revolución y estaba convencido del ideal humano del marxismo. No obstante, al correr los años, como muchos intelectuales parisinos, se había instalado en una cómoda existencia izquierdista de la Orilla Izquierda⁶, escribiendo sobre una sociedad transformada que le decía su corazón nunca llegaría a ver. Entonces vinieron los repentinos e inesperados sucesos de 1968. Aquello lo cambió todo para aquel hombre canoso que ahora llevaba a las calles como cualquier estudiante los renovados sueños y convicciones de su juventud. Después de anochecido, aquel combatiente entrado en años se fue a la Sorbona. Allí las pancartas proclamaban enérgicamente: «La imaginación al poder», aquella imagina-

⁶ La conocida *rive gauche* del Sena, foco emblemático de las ideas progresistas en París. (N. de la T.)

ción había tomado el mando y para él era como si se fueran derrumbando las barreras, como si el amor y la alegría fueran el natural aliento de un nuevo modo de vida. Día tras día, el milagro continuaba. Una noche, a un observador externo le habría parecido que la liberación había alcanzado su cúspide; la música, el baile, las pancartas de poesía espontánea parecían proceder aún de la euforia auténtica. Pero al anciano no le engañaron. Su sensibilidad le llevó más allá de sus deseos; vio el invisible gusano, sintió la gangrena invadiendo la flor. Se quedó tranquilamente en una esquina, observando y escuchando. Después se fue a su casa y se quitó la vida.

Yo quedé muy perturbado por este suceso. Muchos años antes, había estado en Cuba justo después de la revolución. Allí también había experimentado la intoxicadora maravilla de una liberación repentina e ingenuamente había creído que aquello podía continuar, sin comprender los complejos procesos que se desarrollan después de todos los comienzos nuevos. Los sucesos de 1968 mostraron de modo punzante cuántas veces en cualquier actividad, por muy admirable que sea su meta, falta algo esencial porque la visión de los que participan es inevitablemente incompleta. Años más tarde, una de las personas más impresionantes que me he encontrado nunca en el mundo militante del activismo político, el líder al estilo de Gandhi del United Farm Workers de California, César Chávez, me dijo que él siempre escuchaba y observaba cuidadosamente los movimientos subyacentes de la energía en la progresión de una huelga. Esperaba pacientemente, decía, sin desperdiciar jamás una intervención en un momento inadecuado, sabiendo que podía resultar inútil o incluso contraproducente. Él solamente observaba y escuchaba, permaneciendo listo para saltar a la acción si aparecía un punto natural de presión. Todo sube y baja, y es muy duro aceptar que hay fuerzas que no podemos ni dominar ni desviar. No obstante, es el darnos cuenta de eso lo que nos puede ayudar a formar parte de un movimiento social sin esperanzas ilusorias o recriminaciones infundadas.

Con todo, la convulsión había dejado al gobierno francés

en estado de conmoción y, presas del pánico, habían cerrado todos los edificios oficiales. Nos encontramos en la calle y, como nuestro equipo estaba ahora más ansioso que nunca de rematar su trabajo, el único camino viable era volvernos a Inglaterra. Para eso se necesitaba dinero, y afortunadamente hubo particulares generosos que hicieron posible que pudiéramos volver a empezar en Londres. Nos reuníamos en la Round House, un partenón victoriano para locomotoras, abandonado e impresionante, que el dramaturgo Arnold Wesker había rescatado y convertido en un vibrante espacio para espectáculos en directo. Ahora encontramos que podíamos colmar nuestro compromiso original y mostrar en público los resultados de nuestro trabajo. Una vez más estaba yo asumiendo el riesgo de abrir un trabajo experimental a los burlones ingleses, y no les ahorramos nada. Cuando llegaron se alarmaron al descubrir que no había asientos; en su lugar había unos bastones-taburete de fabricación casera, de modo que pudieran cambiar rápidamente las posiciones cuando les embestían unas peligrosas carras móviles. Mientras aquellas plataformas se empujaban por el espacio según pautas aleatorias, los ejecutantes salmodiaban los fragmentos de *La tempestad* totalmente deconstruida que habíamos desarrollado juntos. Una vez más, se levantó más de una ceja.

«En tiempos como éstos, ¿qué había en una función de niños como *El sueño de una noche de verano* que os pudiera interesar?», preguntaban los amigos. A mí me sorprendía, porque nunca había pensado en ella como en una función de niños, ni siquiera artificial; parecía tratar exclusivamente de las realidades humanas y en particular de la realidad del amor. Es una función que opera en múltiples niveles, y la tarea al representarla es hacer todos los niveles reales y verdaderos por igual. Invariablemente, el nivel feérico sufre, porque hoy día —al contrario que en los tiempos de Shakespeare— los únicos a quienes se puede pedir que crean en espíritus son los niños pequeños.

Yo tenía una corazonada, alimentada por el trabajo sobre *La tempestad*, de que existía un camino para dar al mundo invisible su propia y plausible realidad, y me había influido particularmente una actuación de unos acróbatas chinos que había visto en París. Al contrario que los artistas de circo occidentales, que demuestran su fuerza de un modo toscamente exhibicionista, los chinos, que se visten idénticamente con pantalones blancos y camisetas, con las mangas ocultándoles los músculos, hacían proezas asombrosas con tal facilidad que se difuminaban en el anonimato, dejando en su lugar una impresión de pura velocidad, de pura ligereza, de puro espíritu. Mi conclusión fue que sería interesante intentar montar *El sueño de una noche de verano* con un grupo mixto de actores shakespearianos y acróbatas chinos. Nunca resultó ser aquello una posibilidad práctica, pero nuestro taller de París había demostrado que semejantes habilidades no estaban fuera de la esfera de un actor profesional, de modo que abandoné lo que habría sido una extravagancia y me volví a Trevor Nunn, que, como director del teatro de Shakespeare en Stratford, había reunido diestramente una notable compañía joven de actores, y le pedí que escogiera el reparto, cosa que hizo con gran agudeza.

Cuando empezamos los ensayos, mi objetivo era lanzar simultáneamente todas las múltiples necesidades de la función e incluirlas en un caleidoscopio diario de trabajo basado en nuestros experimentos pasados. Aquello nos llevó a un rompecabezas que el joven grupo aceptó a ojos cerrados durante varias semanas, porque era imposible para ninguno el ver cómo encajarían juntos los diferentes trozos. Cada día empezaba con unos ejercicios gimnásticos para que el grupo estuviera en una forma física excelente; luego practicábamos trucos de circo, más tarde hacíamos improvisaciones cómicas para fomentar la inventiva y saborear el juego por el gusto de jugar. El teatro se convierte en una industria moribunda si un intérprete no está ahí para jugar. La actuación necesitaba verse como un deporte alegre —aquello era un motor central en el trabajo—, pero también emprendimos improvisaciones muy realistas para darles a

los que interpretaban a los trabajadores ordinarios (los «toscos menestrales») de la historia una realidad esmeradamente observada, terrenal. Más tarde todos los días teníamos música, canto, baile y, finalmente, llegaba el momento en que el cuerpo estaba tan cansado que se dejaba caer con toda felicidad en unos cojines puestos en el suelo. Sólo entonces leíamos la función, y aquellas lecturas eran simplemente para escuchar unos el sonido de las voces de otros y dejar que el texto se filtrara en nosotros sin comentario, sin análisis. Al principio cada uno leía un personaje por turno, de modo que no había monopolio en los papeles; luego, pasados los primeros días, la lectura se fue haciendo más precisa. Con un cuerpo bien trabajado y un grupo más abierto unos a otros, ahora se hacía posible discutir el texto e incluso analizar la especial naturaleza del verso sin caer en el acercamiento intelectual que es inevitable cuando los ensayos empiezan con conversaciones en torno a una mesa. Si no está despierto e involucrado todo el cuerpo, uno está condenado a soltar ideas procedentes de zonas demasiado familiares y muy trilladas del cerebro a expensas de niveles más creativos.

Como estábamos explorando nuevos modos de trabajo, por primera vez trajimos a unos niños a ver un ensayo. En un par de horas, con los críos a ratos perplejos, a ratos inquietos, pero en otros momentos embelesados, se nos reveló el estado de nuestro trabajo como un rayo X en una pantalla luminosa. A través de las reacciones de los niños vimos en qué podíamos confiar, qué era autoindulgente y tosco o repetitivo y oscuro. Aquello nos animó, unas semanas después, a intentar otro experimento. Todavía en ensayo, montamos una versión improvisada de la función en un club social de Birmingham, con jóvenes repantigados por el suelo y Bottom tumbado entre ellos con la página deportiva de un diario cubriéndole el rostro. Habíamos dejado atrás los accesorios, acciones e inventos que llevábamos semanas desarrollando juntos, y lo volvimos a improvisar todo allí mismo, aprovechando todo lo que nos podía ofrecer el nuevo espacio. Como resultado, vio la luz una actua-

ción que tuvo frescura y vitalidad auténticas. Como los espectadores sabían que aquello se estaba montando especialmente para ellos, respondieron cálidamente, y aquella respuesta contagió a los actores y aumentó su inventiva. Cuando volvimos a Stratford, no obstante, y ensayamos por primera vez en el escenario grande, frente a aquella sala amplia y fría, descubrimos para nuestra consternación que no podíamos servirnos de ninguno de aquellos inventos improvisados. La lección fue importante. Un espacio grande exige otros recursos, que aumenten la concentración del actor y le ayuden a proyectar a través de la distancia. De modo que resultó que los trapecios, los zancos, las carreras, las volteretas, los colores primarios de los trajes—todas las cosas que luego gustaban al público—demostraron ser absolutamente imprescindibles en un teatro a la italiana. Pero la experiencia improvisada de Birmingham había sido importante porque había liberado en el grupo una energía y una libertad nuevas, y aquello finalmente le dio al espectáculo su particular entusiasmo.

En su primer preestreno en Stratford, el montaje de *El sueño de una noche de verano* pareció un desastre absoluto, y los amigos que estaban allí me estrecharon la mano al final con esas señas familiares de excesiva buena voluntad y euforia que suelen preceder a un fracaso. Si aquella primera función hubiera sido nuestro estreno oficial, aquella versión de *El sueño de una noche de verano* se hubiera hundido sin dejar rastro. Menos mal que teníamos una serie de preestrenos, y nuestro intenso trabajo durante el día como respuesta a las reacciones nocturnas nos capacitaba para realizar cambios, cantidades de ajustes minúsculos que iban limpiando los obstáculos que habían impedido al trabajo cobrar vida la primera vez que se mostró. Aquello fue un reflejo de la honda sabiduría práctica que hay detrás del viejo sistema americano de ir creando musicales durante semanas de prueba y error en gira. Aquello me mostró que la necesidad de que el público te enseñe no pertenece solamente al trabajo comercial. Antes al contrario, ahora estaba más claro que nunca que los espectadores son ingredientes in-

separables en la química del proceso del teatro, y me decidí a comprender de modo más amplio cómo se produce eso.

Aquella experiencia también nos enseñó que un montaje tiene dos lados bien diferenciados, y que en caso de necesidad se pueden separar uno de otro. Existe la puesta en escena —el montaje externo—, que pertenece únicamente a las condiciones físicas en las que tiene lugar la representación; dichas condiciones comprenden la sala, la altura y anchura del escenario, el número de espectadores, etcétera. Luego está el montaje oculto, que es una red invisible de relaciones entre los personajes y temas que va creciendo durante los ensayos. Éste tiene su existencia propia independiente de la forma externa y puede dar a luz nuevas y muy diferentes escenificaciones cuando cambian las condiciones externas. Un día Trevor Nunn, que había dirigido *Hamlet*, Terry Hands, que había montado *Ricardo III*, y yo nos pusimos de acuerdo para hacer un experimento apasionante. Llevamos cada uno nuestro montaje del repertorio de la temporada a Londres y les pedimos a los actores que los volvieran a improvisar en el espacio indefinido de la Round House. Allí no había centro, no había punto de mira privilegiado. Setecientas u ochocientas personas sentadas en diferentes partes de aquel amplio suelo de hormigón, y los actores instante a instante tenían que encontrar movimientos nuevos, acciones nuevas que produjeran imágenes frescas; todo lo que normalmente se llama «el montaje» tenía que cambiar. En el caso de *El sueño*, dejamos atrás todas nuestras maromas y nuestros trapecios, y, dado que a todos les había parecido que aquello constituía la mismísima base de nuestro trabajo, era un experimento arriesgado. No obstante, sentí que podía confiar en la energía de los actores y, cosa aún más importante, en su comprensión de la función, que ahora tenían incorporada como segunda naturaleza. Para expresar los mismos pensamientos y sentimientos en aquellas nuevas condiciones, necesitaban inventar nuevas acrobacias y explotar todas las escaleras, columnas y galerías del edificio. Era conmovedor verlo. Sin el largo trabajo de improvisación realizado durante los ensayos,

aquello no habría sido posible, pero ahora el grupo, con el aguijón del momento, era capaz de descartar las pautas de imágenes originales y volverlas a ensamblar con otras sin perder nada del significado esencial.

Sin el duro periodo de investigación que lo había precedido, nada de aquello habría sido posible. Se iban abriendo nuevos caminos de trabajo y habíamos arañado penosamente la superficie. No había razón alguna para cruzarse de brazos. Y, además, no pude evitar sentir que habíamos llegado al final de cierta línea. Para colmo de desgracias, ahora que *El sueño* ya estaba en marcha, amigos y periodistas seguían planteándome la misma pregunta. Era como un estribillo bienintencionado pero exasperante: «¿Y ahora qué?».

¿Y ahora qué? Como todas las preguntas importantes, aquella al principio se sumergió y quedó en letargo. Pasó un año. Después, un día, estábamos en Dinamarca tres viejos amigos, dos actores y un director, para hacer una película de *El rey Lear*; habíamos salido temprano para una cabalgada antes de empezar el rodaje. Al trastabillar el poni que iba delante de mí arrojando a su jinete al suelo, yo tiré bruscamente de las riendas y, en el tiempo que me llevó hacerme a un lado, el poni sin jinete ya se había hundido en la arena hasta el cuello. Bob Lloyd se bajó de un salto, yo desmonté y Barry Stanton, que iba justo detrás de nosotros, se deslizó precavidamente de la silla de montar al suelo, que era llano y firme sin nada que indicase dónde se escondían las traidoras manchas de arenas movedizas. El poni había parado de hundirse. Ahora sólo le asomaban la cabeza, los hombros, la gran grupa y la cola de la superficie del pelado paisaje gris de Jutlandia, tan solitario como la luna. Nos preguntábamos adónde podríamos dirigirnos a pedir auxilio. Barry se marchó con un esperanzado galope, mientras Bob y yo nos acucillamos a ambos lados del poni, acariciándole los ollares y murmurando sonidos serenos para tranquilizarlo. Era un animal blanco, achaparrado como un tonel, y como

todos los ponis noruegos era amable, veloz y de pisada segura, sin perder jamás el equilibrio ni siquiera en las láminas de hielo en las que otros caballos resbalan y se escurren. La arena movediza le había pillado de improviso, pero no obstante su equilibrio interno permanecía impertérrito, porque parecía, en su actual inmovilidad, totalmente sereno. Siguiendo su ejemplo, esperamos en silencio. Pasó una hora, y no oímos ningún sonido tranquilizador de cascos, ni ningún traqueteo de tractor de rescate que llevara un torno providencial. Como no hacía viento, la nieve se nos posaba ligeramente encima de los hombros y en sus espesas crines.

De pronto, y sin aviso alguno, la masa del poni se encorvó y dio un tirón, se levantaron las patas de delante, se dobló hacia el frente y después, triunfal, estaba fuera, de pie en la tierra firme, resoplando pesadamente, mandando nubes de vapor a través del aire frío. Un momento más tarde, se acercó un camión con unos voluntariosos granjeros, decepcionados de ser inútiles. Le froté los ollares al poni y le miré admirativamente a los ojos. Con antigua sabiduría nórdica, había estado recogiendo pacientemente su fortaleza, y hasta que se sintió totalmente preparado no hizo su único y logrado esfuerzo. Había sabido cómo esperar el momento propicio y cuándo actuar. Parecía estarme hablando, y yo medité su lección. Sí, concluí, yo también tengo que dar un tirón y esforzarme al máximo: era necesario un gran cambio en la vida.





III





Durante años, cuando alguien me hacía la inevitable pregunta: «¿Por qué te fuiste a París?», yo daba la respuesta que parecía convenirle al que me preguntaba, y el periodista la garabateaba con deleite. Ahora me doy cuenta de que la totalidad de este libro es una respuesta relativamente completa a esa pregunta: ¿Por qué París?

En Inglaterra la experimentación artística siempre se mira con recelo, mientras que en Francia forma parte natural de la vida artística, y yo sabía que en París me volverían a acoger con los brazos abiertos si tomaba la decisión de vivir allí. París tiene una larga tradición de crisol para artistas procedentes de todo el mundo y, aunque nunca me gusta pensar en mí mismo como artista, un largo hilo que se remontaba hasta mis primeras y agradables aventuras en el teatro de boulevard me daba suficientes relaciones como para estar razonablemente seguro de poder encontrar allí un área en la que ganarme la vida. El primer experimento con un grupo internacional en 1968 me había permitido explorar un modo de trabajo que ahora, dos años después, deseaba proseguir, y así en 1970 formulé un programa para poner en marcha un centro internacional en el que practicar la investigación teatral.

Durante muchos años se me había ahorrado toda responsabilidad en la administración; siempre había habido una orga-

nización madre, un productor, una gestión o un teatro subvencionado por el estado que me daba los elementos que me hacían falta. Ahora, a los cuarenta y cinco, sentí que tenía que asumir aquella responsabilidad adulta, de modo que por primera vez en mi vida penetré en un terreno del que siempre había tenido miedo. Aquello significaba lidiar con el dinero en todos sus aspectos, ya fuera dinero que había que reunir o dinero que había que repartir, y descubrir los aspectos positivos y negativos de cada una de aquellas operaciones. Ahora había que aprender un juego nuevo: la obtención de fondos. Aquello condujo a experiencias peculiares, como verme sentado en una cena en Nueva York esperando el café antes de pedir los dólares y observando cómo los sonrientes invitados jugaban al ratón y el gato mientras iban alargando sádicamente la cena. Descubrí rápidamente que el buscar patrocinadores particulares era un modo muy triste de vida, porque, al margen de los cócteles y las salidas a cenar, incluía el admirar las colecciones de pintura y escultura de la gente rica, y soportar largas llamadas telefónicas llenas de chismorreos que eran puras pérdidas de tiempo. De modo que aprendí la norma harto más agradable de pedir en las fundaciones, y en ellas encontré una forma seria y correcta de patrocinio artístico que se parecía a la vida académica. Así, la vida social dio paso a escribir innumerables páginas de propuestas e informes y a aceptar almuerzos en comedores de mamparas, como si estuviera otra vez en un colegio de Oxford, discutiendo la naturaleza de la tragedia griega con mentes entusiastas, eruditas.

Todas las fundaciones son precavidas: por ley tienen que hacer donación de ciertas grandes cantidades todos los años, de modo que en un sentido sienten alivio cuando se encuentran con alguien que desea quitarles esas cantidades de las manos; al mismo tiempo, como están permanentemente sujetas a críticas severas, toda donación las expone a torrentes de reproches partidistas, y todos los ejecutivos muy bien pagados necesitan estar constantemente en guardia. Para que se acepte una petición, tiene que ser no sólo infalible en el momento, si-

no irrefutable después. La Fundación Ford tenía un oficial, MacNeil Lowry, con cuya perspicacia y dedicación tiene la cultura americana una deuda permanente. Fue muy receptivo a mi proposición, pero, por razones incomprensibles para cualquiera que sea ajeno a la compleja telaraña de la política de las fundaciones, podía darnos el 50% de nuestro presupuesto, pero sólo si otras fundaciones quedaban suficientemente convencidas como para igualar su donación. Necesitábamos tres millones de dólares en tres años y yo me habría perdido de no ser por una cadena de presentaciones que me llevó hasta un maravilloso aliado y consejero, el compositor Nicolas Nabokov. Con una figura alta que arrastraba los pies, con una cabeza apergaminada pero heroica, divertido y decepcionado por la vida, con su amarga cólera oculta detrás de una máscara de cultura académica e ingenio, poseía un extraordinario olfato ruso para entender las misteriosas maniobras de la recolección de fondos; llevaba en la sangre la intuición y la astuta táctica de un estadista europeo del siglo XIX. En el apartamento de dos habitaciones que poseía en Greenwich Village, estuvimos sentados uno al lado del otro encima de su cama mientras él elaboraba su estrategia, dándose palmadas en la rodilla con deleite anticipado antes de coger el teléfono para hacer las llamadas precisas. Me arregló una cita con el jefe de una adinerada fundación basada en cosas del petróleo, regida personalmente por un multimillonario de Texas llamado Mr. Anderson. Cuando llegué al despacho de Nueva York de Mr. Anderson, no *había* despacho; aquello no era un lugar de negocios, era simplemente un espacio vacío japonés elegantemente puntuado por unas cuantas mesas y sillas cubistas. Encaramado en lo alto de un bloque, yo estaba listo para una larga espera cuando apareció un curtido, sano y confidencial Mr. Anderson, que me dio cordialmente la mano, tan sólo para disculparse por no tener tiempo. Salió a relucir la agenda: no, mañana no, ni al día siguiente tampoco, pero el martes, ¿puede valer el martes al mediodía? Por supuesto, dije yo. Luego, mientras nos volvíamos a dar la mano, añadió como idea adicional:

—Aquí no. Me voy de Nueva York. Hagámoslo en Aspen.

—Por supuesto, tienes que ir —dijo Nicolas—.

—¿Le puedo pedir a su despacho el billete?

—Qué ridiculez. Cómpratelo tú. Es una inversión.

Aspen, en Colorado, estaba a medio día de vuelo de Nueva York, y Nicolas, al oler a sangre su experta nariz, se ofreció para ir conmigo.

En Denver transbordamos a una avioneta de seis pasajeros. Fue un vuelo accidentado por entre densas nubes y picachos hasta la alta estación de esquí llamada Aspen. Allí, el mismo benefactor había establecido a través de su fundación una especie de super universidad.

Por la noche, estuvimos tomando una copa en casa de un profesor residente que deseaba enseñarme su colección de arte pop. Cuando entramos al vestíbulo, encima de la mesa que estaba junto a la puerta, entre el correo que acababa de llegar, había un paquete muy pequeño envuelto en papel marrón y atado con cuerda. «Un Cristo de fecha muy temprana», dijo sin darle importancia, dándole un golpecito según pasábamos, y entramos a un salón que era una cueva de Aladino de Warhol, Lichtenstein y Jasper Johns. Allí estaba un buen amigo de Nicolas, Joe Slater, que llevaba el Aspen Institute y era absolutamente partidario de nuestro proyecto, con aspecto extremadamente preocupado. Con la copa en la mano, nos llevó aparte. «Las acciones de Anderson se han hundido esta tarde. Ha habido una caída espectacular en Wall Street. No me lo puedo imaginar haciendo una donación en un momento como éste.» De todos modos, prosiguió, Anderson todavía no había llegado; su avión privado lo traía a la mañana siguiente, justo antes de nuestra cita de mediodía. El único rayo de esperanza era que no hubiera cancelado aún el viaje.

La velada fue lóbrega, y cuando me levanté a la mañana siguiente las montañas habían desaparecido bajo un manto de espesa niebla blanca. Después de desayunar nos acercamos a ver a Joe. Estaba aún más pesimista. «Las acciones siguen cayendo. Y de todos modos, no veo cómo va a poder aterrizar Mr.

Anderson.» En aquel momento, se oía el zumbido de un motor en algún lugar por entre las nubes.

Joe sacudió la cabeza. «Eso es el avión local. Siempre logra pasar. Pero Mr. Anderson tiene un reactor.»

Nicolas y yo estuvimos paseando por allí desconsoladamente, esperando un milagro. Yo recordaba a la infinitamente amante y muy querida actriz inglesa Sybil Thorndike diciéndome que, cuando ella y su marido Lewis Casson ya eran muy viejos, se detuvieron en su viaje de vuelta desde Australia para cumplir un sueño de la niñez y ver salir el sol por encima del Everest. Se alojaron en el bungalow turístico especial y se levantaron a las cuatro de la madrugada, pero para decepción suya el Everest estaba oculto por una densa niebla. «Le hablé a Dios», me dijo Sybil. «Le dije que aquella era nuestra última oportunidad. No nos dejes de tu mano a Lewis y a mí, dije, que no vamos a volver. Y las nubes se levantaron. Vimos el Everest, vimos salir el sol.» Ahora yo también hablé a Dios, pero, al no tener el incommensurable cúmulo de crédito de Sybil, las nubes no se movieron.

A las doce en punto exactamente, no obstante, vino Joe a toda prisa hacia nosotros.

—Todo está ajustado. Se ha resuelto.

—¿El qué? —por un momento no éramos capaces de entender.

—Mr. Anderson estaba dando vueltas con el reactor mientras me hablaba por la radio. Estaba consternado por la idea de haberles hecho hacer un camino tan largo para nada. Me ha encargado que les pida disculpas por circunstancias que están totalmente fuera de su control; está muy azarado por esta falta de hospitalidad, de modo que me ha pedido que ponga en marcha la donación máxima.

Y Joe añadió:

—De haber sido capaz de aterrizar, sé que se habría negado.

Así que fue un minúsculo acto de suerte lo que determinó muchos años de actividad. Las fundaciones Ford y Gulbenkian siguieron el ejemplo de Mr. Anderson, y nació el Centro Inter-

nacional de Investigación Teatral, gracias a una niebla: el símbolo perfecto para un viaje hacia lo desconocido.

La víspera del comienzo de los ensayos de mi primer montaje, cuando tenía diecinueve años, de pronto fui presa del pánico. «¿Y yo dónde me tendré que sentar?», me preguntaba, porque, como director autonominado, no había visto un ensayo en la vida. «¿En la sala o con los actores en el escenario?» Colándome por una puerta lateral en el Teatro Haymarket, me las arreglé para ver fugazmente a John Gielgud en el medio de las butacas, con sus largas piernas colgando por encima del asiento que tenía enfrente, un sombrero flexible cubriéndole la calva cabeza, gritándoles sus instrucciones a los actores. Aquello me tranquilizó: el director es alguien aparte que guarda la distancia. Más tarde en el Covent Garden me subí en un cajón vacío para dar órdenes al coro, pero sentí constantemente la necesidad de bajar entre ellos para charlar, consultar, animar, sugerir. Para mi consternación, a ellos les molestó aquella desaparición de la autoridad y me obligaron a volverme a subir al lugar en alto en el que se supone que corresponde estar a un jefe.

En la mayoría de los teatros, la imponente instalación de mesas con regidores, ayudantes y técnicos compone una falange de escudos que expresa análogamente la naturaleza jerárquica de la vida del ensayo, de modo que durante muchos años, siguiendo aquella tradición consagrada por el tiempo, yo reunía a los actores el primer día y los situaba enfrente de mí para hacer un largo y didáctico discurso de apertura. Aquello estaba concebido para explicar mi visión del texto mientras al mismo tiempo asentaba las líneas del trabajo que iba a venir, y me tranquilizó descubrir que los mejores directores empezaban todos de aquel modo. Un día me hallé suficientemente libre de mi propio apuro como para mirar a los actores mientras hablaba. En todos los pares de ojos vi una mirada vidriosa y ausente y comprendí que aquellas palabras cuidadosamente es-

cogidas eran una pérdida de tiempo; ni una lectura sublime ni un divertido intento de hacerlos reír a todos tenía posibilidad alguna de atravesar la barrera de tensión y miedo del primer día.

Cuando empezamos nuestro primer taller internacional en 1968, decidí probar un acercamiento nuevo. Animado por el espíritu de los tiempos, les fui pidiendo a todos los actores y actrices, según llegaban, que cerraran los ojos. Tomándolos de la mano, los fui llevando a cada uno al lugar en el que estaba esperando otra figura incómoda procedente de algún lejano país, con los ojos ya cerrados, y les sugerí a ambos que se conocieran solamente por el tacto. Cuando algún tiempo más tarde les pedí que abrieran los ojos y echaran un vistazo a la persona con la que habían entablado contacto, el hielo se había roto, el miedo se había disuelto en compañerismo y podíamos empezar.

Lo que haga uno en un primer día es de poca importancia en sí mismo; lo que cuenta es soltar la tensión, calmar los miedos y crear un clima en el que se pueda desarrollar la confianza. Tan sólo varían las intenciones, y hay que adaptarlas para que convengan a cada proyecto y a la gente que está en él. En París, años después, el primer ensayo de *El jardín de los cerezos* fue una gran comida rusa, que preparó mi impagable ayudante Nina con vodka, *piroshki* y amoroso cuidado. Cuando por la tarde estábamos sentados a una amplia mesa redonda con un gran tapete verde de fieltro, ya casi éramos como amigos y parientes en una dacha rural. Durante el resto del día, disfrutamos del sencillo placer de leernos unos a otros relatos breves de Chéjov y charlar libremente sobre ellos, como si no tuviéramos más propósito que pasar el rato.

En aquella primera mañana del otoño de 1970, cuando el nuevo Centro Internacional se había vuelto una realidad, parecía insoluble la inevitable pregunta. ¿Por dónde empezar? Había reunido a una veintena de actores de ambos sexos con los que iba a vivir los próximos años, y otra vez los ojos vidriosos traicionaban las expectativas y los miedos que cada uno,

hombre o mujer, ocultaba a su propio modo. Había tanto que yo quería hacer, tantos campos que explorar... pero ¿qué hacer en *este* momento? Tocarse y tantearse estaba fuera de lugar y, aunque yo había probado en otras ocasiones muchos juegos, trucos, actividades y recursos, hoy nada parecía adecuado. Las explicaciones por descontado que no: teníamos poco lenguaje común, unos cuantos hablaban mal inglés, otros pocos un francés aún peor, y en cualquier caso yo estaba decidido a mantener como estrictamente no verbales nuestras primeras investigaciones. Los americanos ya estaban tumbados por el suelo, estirándose y relajándose, pero yo no me veía a mí mismo empezando con algo tan prosaico como la gimnasia. Eché un vistazo por la sala. Aquello era todavía más descorazonador; por entonces no teníamos lugar propio, y el espacio que nos habían prestado en la Cité Universitaire era miserablemente gris. Con lo triste que parecía aquel decorado para un comienzo nuevo, fue precisamente aquella nada inspiradora desolación la que de pronto inspiró su propia solución. Los reuní a todos: «Vamos a transformar esta triste sala y a empezar con una celebración». Instantáneamente desaparecieron la incomodidad y la aprensión; se formaron equipos, se requisaron coches, se desvalijaron casas. Unas horas después, una tienda de campaña de brillantes colores ocupaba la mayor parte del espacio; en su interior había lámparas y velas, y en un suelo cubierto con papel pinocho rojo y verde, botellas de vino tinto y blanco jalonaban una espléndida colección de platos. Unos cuantos del grupo se habían traído consigo instrumentos musicales y, como no teníamos prisa alguna para comer, cerramos el toldo de la tienda, dejando que las sombras de los árboles que venían de fuera de las ventanas jugasen por los lienzos de algodón como si ya estuviéramos en uno de los lejanos viajes que esperábamos realizar. La música alternaba con el silencio, y se iba empezando a desarrollar un sereno sentido de la confianza cuando se alzó despacito el toldo de la tienda y una muchacha a la que nunca habíamos visto antes se asomó al interior de modo muy receloso. El grupo recién formado

experimentó su primer impulso compartido: uno de nosotros se levantó y, tomando amablemente a la muchacha de la mano, la condujo a un lugar de honor encima de un cojín, mientras otros la servían; después comimos y bebimos todos en silencio. Ella no hizo pregunta alguna y nosotros no ofrecimos explicaciones. Al acabar la comida, después de algo de música y muchas canciones, se marchó con tanta sencillez como había llegado. Quién era, qué pensó de nosotros, nunca lo sabremos porque nunca volvió, pero ella fue la guía inconsciente que nos hizo atravesar los obstáculos del primer día. A la mañana siguiente todo el mundo estaba listo y el trabajo pudo dar comienzo.

Hay un cuento de los Grimm que más tarde utilizamos como función de Navidad. El joven héroe tiene que rescatar a una princesa, pero sus propios recursos son insuficientes; necesita facultades únicas que tan sólo pueden aportar otros. De modo que forma un grupo. Uno de ellos es capaz de ver una hormiga a una distancia increíble, otro de oír la caída de un alfiler a muchas millas, un tercero de beberse el contenido entero de un lago, y aún otro de tener calor cuando hace frío y frío cuando hace calor; al final son siete que logran una tarea que ninguno habría podido realizar solo. Aisladamente, todos eran insuficientes, pero juntos forman un todo. En nuestro nuevo grupo, procedíamos todos de antecedentes distintos, y mientras que esto suele conducir a barreras y conflicto, nuestra meta era reconocer mediante el trabajo juntos que cada uno no es sino un fragmento de un rompecabezas incompleto, en el que toda pieza de configuración peculiar puede tener una función vital. Cada pieza tiene que casar con otras formas tortuosas para que surja un esquema lleno de significado.

Muchas veces me pregunta la gente cómo se formó nuestro grupo. Aún hoy suelo insistir en la suerte como un factor inevitable en la configuración de un reparto, pero en aquel tiempo llevé tal principio al extremo, permitiendo que la red se

abriera lo más ampliamente posible y deseando estar libre de juicios que tantas veces son erróneos. Bruce Myers llegó a toda mecha al Riverside Café de Stratford mientras yo me estaba comiendo un sándwich, se bajó de la motocicleta y, con el casco estrujado debajo del brazo, sacudiéndose el polvo de la cazadora de cuero, explicó que tenía que hacer algo para escapar de «este puñetero teatro británico». «Cierto», contesté yo, convencido al instante. Malick Bowens venía de Grotowski. A Grotowski le encanta pasarse toda la noche en vela a solas con cada uno de sus estudiantes, y me contó que Malick había estado cantando con él hasta el amanecer. Con el primer albor vino una extraordinaria transformación en los sonidos que Malick hacía; parecían brotar de cierto estrato de conciencia muy hondo que el cansancio había destapado. «Cógelo», dijo, y así lo hice. Estaba François Marthouret, aportando una rápida inteligencia, una ligereza y un ingenio que son esencialmente franceses, mientras que un sentido igualmente francés de las calles y la tierra lo llevaban Sylvain Corthay y Claude Confortes. Estaba João Motta, con la tristeza de un cantante portugués de fados; estaba un extraordinario gigante, Andreas Katsulas, al que había enviado Ellen Stewart desde La Mama, teatro experimental que tenía en la Calle Cuarta de Nueva York; Andreas tenía recomendación especial de ella porque vio en él a un futuro gran trágico, mientras que nuestra experiencia había de descubrir en aquella mente oscuramente humorística e imprevisible unas posibilidades ilimitadas para la comedia. Bob Lloyd llevaba conmigo desde los primerísimos días, inocentes y apasionados, del Teatro de la Crueldad, pasando por *Marat/Sade*, *US* y *La tempestad*; con él estaba una guapa muchacha, Pauline Munro, de dorado cabello prerrafaelita, que había estado en *US* y en la película *Tell Me Lies*; era capaz de dejarnos a todos sin respiración con sus improvisaciones inesperadas. Estaban André Serban, al que conocí por casualidad en un pasillo de Nueva York, recién llegado de Rumanía, dirigiendo su primer montaje americano y mareado con la desconcertante libertad de la Calle Cuarta y el Village, y Arby

Ovenassian, cuyo trabajo exquisitamente refinado en el Festival de Shiraz, en Irán, le había convertido en el más joven y más envidiado de los directores de Persia. Otros llegaron de modos más comunes, a través de sesiones de trabajo o recomendaciones, pero el papel principal siempre lo jugó la suerte. Estaba Lou Zeldis, también procedente de Nueva York, el más alto y más delgado de los hipis, sensible hasta las yemas de los dedos y las revueltas puntas de su largo pelo rubio. Lo pasaba muy mal cada vez que intentábamos formular nuestro trabajo, negándose a unirse a las discusiones pero volviendo al gozo de la pura acción, tal como pelar una manzana con tan enternecido compromiso que la pálida espiral verde se desplegaba ante nosotros como una historia de infinito significado. Vivía en un extraño limbo silencioso que había creado él, existiendo en el interior de unos esquemas que tan sólo entendía él y que describía como «mis mentiras para el año»; trajo consigo a una amiga íntima y generosamente armada, una Madre Tierra de América, Michelle Collison, que cantaba espléndidamente y era capaz de guiar a los demás por el interior de su poderoso mundo de sonidos, estirando la voz hasta mucho más allá de sus límites y contra todas las normas, pero sin hacerle jamás daño alguno a las cuerdas vocales de nadie. Estaba Natasha, aportando su exquisita y frágil insistencia personal en la verdad, y por supuesto Yoshi, atesorado desde nuestro primer encuentro en 1968, un ejemplo vivo de lo que puede ser un instrumento altamente entrenado, un cuerpo que no alardea de músculos ni presenta un espectáculo externo de fuerza sino, en su lugar, un organismo transparente en el que todas las fibras están integradas para servir al temblor de cada nuevo impulso. Y hubo aún muchos más en diferentes momentos, todos buenos compañeros, en un grupo al que Mary Evans servía de madre, pastoreaba, animaba y disciplinaba con un arte cuya más refinada escuela habían sido sus años en la gestión de los escenarios ingleses.

Nos instalaron una vez más en el Mobilier National, en aquel amplio rectángulo de piedra —la vieja galería de los tapi-

ces— en lo alto de un largo tramo de escaleras. Estábamos sentados en corro encima de una alfombra preparando un ejercicio cuando de repente alguien advirtió la presencia de un extraño. Nos volvimos todos y nos quedamos mirando glacialmente a una muchacha negra que estaba en el extremo de la escalera. En las pocas ocasiones anteriores en que se había colado alguien por allí, uno del grupo se acercaba y le pedía con firmeza a la persona que se fuera. Aquella vez, no obstante, algo en el porte de aquella chica me hizo decir «¿Qué desea?» sin hostilidad, y ella contestó: «Trabajar aquí». Una vez más, para mi sorpresa, me oí a mí mismo decir: «Pase y siéntese», con la intención de decirle amablemente al final de la sesión que no teníamos posibilidad de incluir un miembro más en el grupo. Se nos unió y se sentó discretamente callada, serena y alerta a todo lo que ocurrió. Al final, cuando se marcharon, los miembros del grupo me fueron murmurando uno por uno: «Nos la tenemos que quedar». De hecho, nunca se marchó. Miriam Goldschmidt, con padre de Mali, madre alemana y educación judía en Berlín —mezcolanza que correspondía perfectamente a nuestro trabajo—, se quedó con nosotros muchos años, para no ser nunca más tan tranquila y callada, sino rebelde, original, y única, una apasionada e indomable investigadora de formas sorprendentes y escandalosas al servicio de la verdad emocional.

En un extraño contraste con los jóvenes actores franceses, portugueses y americanos y los africanos y asiáticos repantiguados por el suelo, había una espléndida actriz clásica y buena amiga, Irene Worth, que había sido Gonerila en *El rey Lear*, Yocasta en *Edipo* y la megalomaniaca doctora en *Los físicos* de Dürrenmatt. Estaba con nosotros por un profundo malentendido, y me temo que lo pasó muy mal. Habiendo dominado con deslumbrante autoridad todas las facetas de su arte, se unió a nosotros con el absoluto compromiso que siempre había aportado a su trabajo, confiando por completo en mí cuando inicialmente le hablé de un Centro de Investigación Teatral, porque aquello le sugería a su bien entrenado cerebro una especie

de Instituto Princeton de Estudios Avanzados, al que ardía en deseos de servir con todas sus capacidades. No le expliqué que lo que intentábamos era trabajar no hacia delante con los demás talentos altamente desarrollados que ella esperaba encontrarse, sino hacia atrás. Que no estábamos allí para aprender sino para desaprender, descartando habilidades arduamente logradas para descubrir algo procedente de lo más inocente de nuestros miembros. Empezar por el principio significaba ser ingenuo y sencillo, cosa que produjo por igual impaciencia y frustración en algunos jóvenes directores que se nos habían unido con la esperanza de ser iniciados en los más sutiles y sofisticados trucos del oficio, tan sólo para encontrarse con que, en lugar de eso, les pedían que hicieran trabajos para niños pequeños.

Por la parte que me toca a mí, que había sido el director tanto tiempo, el nuevo modo de vida que ahora se desarrollaba era menos disfrutable de lo que yo había anticipado. Yo también tenía que desaprender, y quedé consternado al descubrir que la pura investigación no tenía nada del apasionamiento físico de los frenéticos montajes del pasado. Anteriormente, yo no me limitaba a mirar a los actores desde cierta distancia, me precipitaba entre ellos, susurrando, animando, empujando, tirando, retrocediendo, observando, intentando cargarlos con mi propia energía, mientras que ahora me había condenado a mí mismo a pasarme horas y horas sentado con ellos alrededor de una alfombra, simplemente atento. Como mi cerebro se negaba en redondo a hacer un plan a largo plazo, todos los días empezaban con la misma pregunta agónica de qué hacer a continuación. Con una función, siempre hay una escena nueva que atacar; en una ópera, la propia música le lleva a uno, pero experimentar durante un largo periodo de tiempo puede ser cosa lenta, penosa, incluso aburrida, y yo todos los días buscaba diferentes modos de mantener el interés del grupo, al igual que el mío propio. Aquello era particularmente difícil después de comer, porque los cuerpos se desplomaban y todo el mundo contenía bostezos, de modo que había que in-

ventar constantemente cambios de trayectoria y equipo con el fin de revitalizar la jornada y mantener vivo al laboratorio. Tuve que reconocer que, si bien a muchos actores les puede inspirar la idea de explorar su potencial, nada puede desterrar su necesidad de público. Necesitan actuar, de modo que durante una parte de cada día teníamos que interpretar de tal modo que nos mantuviéramos entretenidos unos a otros y se calmaran mis propias dudas, por lo menos temporalmente.

Bruce Myers aún se divierte contando que durante los primeros tres años no tuvo ni la menor idea de lo que estaba haciendo. El trabajo era realmente desconcertante, aunque sólo fuera por el número de puertas que estábamos abriendo al mismo tiempo. No obstante, había un esquema bajo aquella confusión. Como lo primero que teníamos todos en común era el cuerpo, el punto de partida era físico, explorando en cada una de nuestras culturas los gestos más cotidianos, como darse la mano o llevarse la mano al corazón. Intercambiamos movimientos de danza de distintas tradiciones; practicamos palabras y sílabas unos de las lenguas de otros; dejamos que simples gritos fueran evolucionando gradualmente hacia esquemas rítmicos, y luego a canciones de una sola nota; dejamos vibrar juntas nuestras voces armoniosamente o en voluntario desafíe hasta que se volvían realmente perturbadoras; usamos cañas de bambú para hacer silenciosas geometrías en el aire. Invitamos a niños sordos, y luego a adultos sordos, a que se unieran a nosotros, improvisando juntos, porque con ellos el motivo para la comunicación no procede del arte sino de la necesidad del instante. Gente de fuera dijo que estábamos intentando inventar un lenguaje universal, un nuevo esperanto, pero aquello estaba muy lejos del propósito. Había algo inexpresable que yo estaba intentando desarrollar. Era la capacidad de escuchar a través del cuerpo códigos e impulsos que están ocultos permanentemente en la raíz de las formas culturales. Yo estaba convencido de que si se traían a la superficie, se podrían entender instantáneamente.

Ciertamente, cada cultura tiene su propia colección de tó-

picos, y desde el principio intentamos explorar cómo atravesar estereotipos e imitaciones, cómo hallar la clave de acciones tan transparentes que aparecieran como completamente naturales, fuera cual fuese su forma. El primer paso era liberarnos a nosotros mismos de la influencia del cerebro normalmente selectivo que ya nos tenía divididos en europeos, africanos, asiáticos. Cuando permitiéramos que se ablandase esa mente analítica, podríamos entrar directamente unos en las reservas de otros y escuchar sonidos y movimientos más cerca de su fuente, sin tener que explicarnos a nosotros mismos lo que querían decir.

Llegó una temprana revelación una vez que Natasha y Bruce improvisaban sobre un texto griego antiguo, sin tener ninguno de los dos la más mínima idea de su significado. Mientras estaban actuando juntos, un extraño que hubiera entrado en nuestro espacio habría quedado muy sacudido; habría pensado que estaba presenciando a dos actores interpretando con pasión y destreza un texto cuyo significado habían investigado en detalle y conseguido dominar tras largos ensayos. De hecho estaban leyendo aquellas palabras por primera vez pero concediendo más atención a escuchar que a hablar, y de aquel modo eran los ecos que volvían de algún hondo lugar de su conciencia –o quizá de su subconsciente– lo que daba forma y luz a su interpretación. Las palabras y las acciones no eran un «mostrar» a otros la comprensión previamente desarrollada del actor; lo que se proyectaba hacia el exterior procedía de lo que se escuchaba en el interior, y ambas cosas eran inseparables.

Otra exploración temprana fue estudiar y reproducir el modo en que se comunican los pájaros. Cada grito de pájaro tiene un patrón de sonido y ritmo para el que no hay equivalente exacto en música, y eso libera al que escucha de cualesquiera asociaciones normales. Muchas veces, cuando un grupo intenta hacer sonidos musicales espontáneos, la falta de disciplina puede conducir a un caos de ruidos autoindulgentes. No obstante, cuando el modelo es tan estricto como las señales de los pájaros, en las que las llamadas repetidas, nunca dos veces

exactamente idénticas, se entretajan unas con otras, el recrearlas con la voz humana exige una escucha extraordinariamente rigurosa e intensa. Aquello nos llevó a un acercamiento sin resabios al sonido, intentando encontrar una forma de melodía con la intrincada sencillez de la música de los pigmeos o de los isleños de Salomón, que se habían convertido en nuestros modelos. Nos esforzamos por abandonar –aunque sólo fuera provisionalmente– cualquier pretensión intelectual, para tratar cada sonido como una semilla de «desconocimiento» que había que percibir, sentir, oír y gustar, que había que comprender pero no analizar. Inmediatamente, entre aquellos que especulaban con lo que estábamos haciendo, se alzaron voces recelosas, diciendo que estábamos intentando negar el lenguaje, la razón y la mente. Nunca fue ése nuestro propósito. Sabíamos que al final teníamos que volver a las palabras y los significados intelectuales, pero de un modo nuevo, sobre un terreno preparado de otro modo.

Si intento explicarle a la gente mediante una sencilla imagen de qué trataba nuestro trabajo durante aquel periodo, les pido que levanten la mano y cierren el puño. Después, que aprieten los dedos y los aprieten todavía más. Lo quieran o no, la mano se va haciendo cada vez más amenazadora. Filmado en primer plano, con toda seguridad expresaría una amenaza. Entonces les pregunto: «¿Cuál es la diferencia entre este puño y uno que se levanta genuinamente con ira? ¿Dónde está la línea divisoria? ¿Es éste un puño “real” o “interpretado”?». ¿Hay una emoción cargando los músculos, o está la emoción sólo en el ojo del observador? ¿Podemos eliminar la impresión de amenaza cambiando el sentimiento con el que está cargado?

En la vida cotidiana hay acciones «normales» y conductas «extrañas». En el teatro no hay cosa alguna de la gama total de las posibilidades humanas que necesite necesariamente aparecer como «no natural». La convicción de que los movimientos cotidianos son «reales» nos conduce inevitablemente a concluir que la conducta «normal» está más cerca de la vida. Los movimientos inusuales sólo se aceptan en el escenario porque

el teatro es «artificial». Yo nunca he podido creer en esta distinción. «La vida cotidiana» es también una convención artificial, y todas las escuelas de interpretación «realista» son intentos artificiales de capturar una realidad perpetuamente huidiza. En el teatro, no hay que excluir nada, no hay que etiquetar nada como «artificial», «real» o «irreal», porque un movimiento cotidiano puede ser hueco y trivial, mientras que un gesto aparentemente extraño puede convertirse en vehículo de un significado hondamente conmovedor. Lo único que importa es que la acción debería sonar a verdad en el momento de la ejecución. En ese instante, está «bien». Ésa es la prueba decisiva. *Eso* es la realidad teatral. Pero, ¿cuáles son sus reglas? Esta interrogación, que tanto tiempo llevaba conmigo, estaba detrás de todos los experimentos de nuestra primera tentativa. La sencilla pregunta de «¿qué está bien?» acompañaba todo nuestro trabajo día tras día.

Un día hicimos una improvisación sobre la ceguera. Una serie de intentos poco convincentes produjo los diversos estereotipos de la mala interpretación: brazos que tantean, pasos vacilantes, miradas fijas sin pestañear. Cuando se levantó Malick Bowens, el actor de Mali, parecía no estar haciendo esfuerzo alguno, y de repente, sencillamente, allí había un ciego. Indudablemente una honda impresión de su niñez en un poblado africano había calado todos los músculos de su cuerpo, por mínimos que fueran. Ya no era la persona que un instante antes estaba sentada junto a la alfombra; estaba «interpretando» y, con todo, ello era de naturaleza distinta a la de la más excelente interpretación profesional que yo conocía, en la que el esfuerzo y la destreza siempre son visibles y de hecho aplaudidos. Al mismo tiempo, la impresión de naturalidad aquí no era accidental, ni tampoco estaba él, como un medium, en trance. Malick sabía lo que estaba haciendo, y cuando, al sentarse un momento después, dejó caer su identidad asumida, su interpretación había terminado. Aquel incidente abrió una nueva escala de valores, porque el actor africano no carece de destreza, como tampoco su cultura; la civilización altamente comple-

ja y antigua que lo nutre está inscrita en su cuerpo como un todo, y cuando «encarna», se «convierte en», de modo indivisible. En otros tiempos, de otros modos, eran los japoneses, los persas, los hindúes o los balineses, aquellos que tenían detrás una cultura tradicional, los que podían hallar la misma inmediatez. Este fenómeno no es un accidente, pero en el momento no exige preparación alguna. No hay construcción, no hay análisis, no hay «método»; cuerpo, mente y alma hablan como uno solo. Un anciano actor hindú, al utilizar los gestos más oscuros y más antiguamente estilizados, me explicó una vez que en su mente no había nada «artificial» en lo que estaba haciendo, que estaba «interpretando la vida» sin más. Todos los buenos actores han tenido la misma experiencia, aunque se expresen en términos distintos. Alan Howard, que interpretó a Oberon en *El sueño de una noche de verano*, sorprendió a todo el mundo en una discusión sobre la dicción del verso diciendo que, si le pegaran un tiro durante una actuación —aunque no me puedo imaginar por qué habrían de pegárselo—, le gustaría pensar que se le presentaría la totalidad de su pasado, nutriendo la palabra que tenía en la lengua. Tal inmediatez no se presenta con facilidad; requiere talento innato, trabajo implacable y una fuerza precisa para hacer el instrumento del actor afilado y sensitivo. Entonces, en el momento de la creación, todos los circuitos de la mente pueden abrirse y dar a la palabra y a la acción su verdad.

En una ocasión probé un ejercicio que había inventado Grotowski. Parecía totalmente inocente: se invita a cada persona a imitar el tipo de persona a la que más detesta. «Pero tiene trampa», dice Grotowski. «Ya lo verá. El actor revelará su más honda naturaleza propia sin saberlo.» Andreas Katsulas, medio americano, medio griego, declaraba tener horror a la religión, y representaba un papel inestimable en el grupo, porque pinchaba cualquier solemnidad o pretensión con un irresistible ridículo. Para aquel ejercicio, escogió imitar a un piadoso monje joven, y se paseaba de acá para allá, dislocando la cara en una parodia de una santa apariencia. No obstante, gradual-

mente la realidad de la imagen que estaba ilustrando fue rebasando su intención, y una cualidad contemplativa hondamente escondida en su interior transformó su expresión, dando a su cuerpo una luminosa serenidad que le era auténticamente propia. Los actores suelen temer que, si pierden la personalidad que conocen, se volverán blandos y anónimos. Nunca es ése el caso. A través del aguante del trabajo duro, lo que aparece es la auténtica individualidad.

Al principio, no permitíamos a nadie observar nuestros experimentos; pero necesitábamos espectadores. Si nos hubiéramos quedado en observarnos nosotros mismos, rápidamente habríamos caído en el narcisismo que queríamos evitar. No obstante, nuestros experimentos eran demasiado frágiles para soportar los golpes de la crítica dura. De modo que los primeros en ser invitados a entrar en nuestro espacio fueron unos niños, y nos enseñaron muchísimo, porque sus reacciones eran inmediatas y penetrantes. Inicialmente, intentamos animar a los niños a disfrutar la libertad del espacio, pero para nuestra consternación lo único que hicieron fue desmadrarse. Tras una humillante sesión en la que se apoderaron de nuestras cañas de bambú, nos replegaron a las esquinas y nos pegaron, nos lo volvimos a pensar. Habíamos visto el modo en que una falsa libertad conduce al caos y comprendido que no tenía razón de ser el dar a los niños una experiencia que no era diferente de correr y gritar en su propio terreno de juego. No podíamos hacer como si nada; merecían algo mejor, y aquello nos obligó a estudiar las condiciones precisas que rigen la atención y la concentración. En la siguiente sesión empezamos de otro modo. Con mucha tranquilidad, reunimos a los niños en torno a una plataforma, y los actores, sirviéndose de improvisaciones muy sencillas, como explorar las misteriosas y cómicas posibilidades de una caja de cartón, no tuvieron dificultad para captar su atención y su imaginación. Entonces los actores intentaron un experimento difícilísimo, que fue bajar de la plataforma y pasearse por entre los niños, para ver si seguían siendo capaces de mantener el mismo silencio y concentración sin estar en el

puesto de control. Naturalmente, una vez se perdió la posición dominante, la atención de los niños se fue con ella.

Entonces, para nuestro asombro, Yoshi logró éxito sin dificultad allí donde los demás habían fallado. Mediante un inexplicable pero preciso esfuerzo que exigió un sutil dominio de sus energías —«haciendo un vacío», como lo llamaba él—, se convirtió en un imán tan poderoso que incluso cuando bajó y se paseó por entre los niños, desapareciendo a veces deliberadamente de la vista, todos siguieron callados y atentos hasta que volvió otra vez a la plataforma. Aquel resultado concreto fue de enorme importancia, abriendo numerosos experimentos para descubrir más exactamente la naturaleza de ese proceso que normalmente se pasa por alto con una palabra difusa como *presencia*.

«Es difícil porque es difícil.» Esto se convirtió en una consigna en nuestro centro, y yo creo que contiene el mejor consejo práctico que se le puede dar a alguien cuando realmente está peleando con un problema. Culpa, frustración, autoacusación, desánimo y, por encima de todo, decepción de uno mismo son causados todos por la idea moralista de que «Necesito, por eso podría tener». Una vez que uno reconoce la sencilla verdad de que si algo es difícil no es por culpa de uno —que es difícil sencillamente porque es difícil—, uno puede respirar con alivio y trabajar más libremente.

A mi amiga y colega Micheline Rozan le encantaban las dificultades. Respondió con toda su energía a la crisis del momento y así aterró a unos y fascinó a otros con la apasionada inteligencia y el implacable perfeccionismo que aportó a su trabajo. Con un asombroso control de todos los aspectos que entraban en crear una organización nueva, me lo quitó todo de las manos, de modo que una vez más yo me hallé en la posición de estar protegido mientras me concentraba en otras necesidades.

Éstas se habían vuelto patentes. Yo sabía que solamente po-

dríamos encontrar algo válido desechando todos los puntales que nos habían proporcionado las estructuras anteriores. Para explorar el espacio, emprender nuevas relaciones, para que nos desafiaran y nos dijeran que era un error, para explorar significados de expresión, para hallar la forma exterior capaz de reflejar la intangible naturaleza de un impulso, necesitábamos trabajar sin un teatro, sin palabras dadas, sin códigos ni técnicas, encontrando nuestro camino a partir de la nada. En su lugar, teníamos que desarrollar la capacidad de improvisar, aprendiendo que esto es atrozmente difícil porque, aunque en la improvisación cabe cualquier cosa, si todo el mundo hace precisamente cualquier cosa, el resultado es nada.

Para empezar, hallamos que una buena improvisación no aguantaba más de minuto y medio o dos. Había muchas razones por las cuales luego se caía; la torpeza, el deseo de lucirse, la falta de escucha, o muchas veces el pánico ciego hacían a los desesperados actores recurrir a débiles gags, hasta que rápidamente la improvisación empezaba a patinar sobre sí misma. Durante años de práctica constante, la amplitud de nuestra concentración de equipo se fue haciendo cada vez más larga, hasta que una vez, y sólo una, una improvisación aguantó dos horas de reloj desarrollándose en una oleada de invención compartida. De aquel modo, se creó una historia completa, coherente y divertida, que tuvo la duración de una función al uso. Pero ése es el sino de una improvisación: dio placer a unas veinte adolescentes en una escuela de chicas y nunca más se volvió a ver. Nos gustó tanto la historia que procuramos repetirla pero, por más duramente que lo intentamos, no fuimos capaces de encontrar por segunda vez las mismas chispas. Éste, desgraciadamente, es el precio que tiene que aceptar el improvisador.

Aprendimos muchísimo abandonando nuestra propia base protegida en el Mobilier National para aventurarnos en el mundo cotidiano. Si uno invita a un público a un espacio propio para que vea una improvisación, el resultado casi siempre es forzado y artificial, porque el mero hecho de ser invitado es

en sí mismo promesa de diversión, e inevitablemente uno intenta divertir a toda costa. Sin embargo, si uno visita a la gente en su propio entorno –en los albergues de portugueses de París, en crujías de hospital o en poblados africanos–, las condiciones y reglas son exactamente las mismas que las que rigen cualquier encuentro entre extranjeros. Si no hay atracción mutua no ocurrirá nada pero, si de verdad existe un deseo de contacto, siempre puede encontrarse un territorio común tras alguna vacilante estrategia inicial. El placer aporta inspiración, y le siguen con naturalidad palabras, imágenes, humor, confidencias. A su vez éstos adoptan un ritmo; la música crea un campo de energía, y la risa del espectador lo enriquece progresivamente hasta que la habitación más árida se transforma en un espacio rutilante.

Antes de emprender una improvisación en tales condiciones, los actores no tienen sentimiento alguno de superioridad; su tensión nerviosa es tan grande como antes de un estreno en Broadway y, si la improvisación no ha ido bien, el sentimiento de vergüenza y vacío es incluso más punzante que en el teatro profesional, porque uno ha visto claramente en las caras de la gente que le rodea que los ha defraudado; el público aporta un espejo para la propia incapacidad.

Por otro lado, los temas casi siempre brotan solos. En un albergue para norteafricanos de París, Andreas toquetea el televisor –lleva meses estropeado–, el público se ríe, se establece la complicidad, e inmediatamente se desarrolla una historia. Se saca del bolsillo unos cuantos billetes de un dólar. «¿Esto qué es? ¿Dinero de verdad? ¿Dinero falso?» El público caza al vuelo el juego, y despegamos. La actriz americana Michelle Collison coge una escoba y barre el suelo, se contonea, y un silbido procedente del público conduce a la situación que conocen y temen todos los norteafricanos que mandan dinero a casa a su mujer y a sus parientes: un encuentro casual con otra mujer cuya existencia amenaza la estabilidad de su vida. O Miriam Goldschmidt, en un albergue portugués, sin pensarlo levanta el pulgar y de pronto descubre por la reacción del público que

de hecho está haciéndole señas a un camión, de modo que instantáneamente interpreta el papel de una autoestopista, y de modo natural esto se desarrolla en una saga de inmigración que implica a todos los de la sala.

El momento más conmovedor llegó después de una función que dimos en las afueras de París. Como de costumbre, hubo muchísima resistencia inicial en los responsables de aquel hotel para trabajadores inmigrantes, que recelaron especialmente cuando se enteraron de que no esperábamos que nos pagaran. Nadie del exterior había entrado jamás en aquel refugio sólo para hombres sin una motivación poderosa, ya fuera con algo para vender o más bien para captar información para la policía, pero esperando pacientemente afuera en el patio nos las arreglamos para dejar sentada nuestra buena fe, y la improvisación que siguió nos acercó muy íntimamente a nuestro público. Cuando terminó, se me acercó un viejo africano: «Llevo cinco años en Francia», dijo, sujetándome la mano entre sus largos y finos dedos, «y ésta es la primera vez que me he reído».

Si estas experiencias eran una gran oportunidad de aprender, era por estar totalmente sin preparar. Después de cada sesión analizábamos en detalle lo que había ocurrido, y discutíamos en términos concretos qué es una acción, qué es una escena, qué significa un ritmo, qué exige la caracterización, y por encima de todo qué es lo que puede reflejar las inquietudes del movedizo mundo que nos rodea. Tales experiencias no son sólo ricas para los participantes; no conozco mejor modo para los directores y escritores de descubrir la base de su oficio. Cuando se unió a nuestro equipo Jean-Claude Carrière, ya llevaba escritos incontables guiones de cine, pero al arrojarle valientemente a aquellas improvisaciones saboreó la libertad del teatro. Aquello cambió la naturaleza de su escritura, y se convirtió en parte integrante, insustituible, de la totalidad de nuestras actividades.

De pequeño, siempre me habían dicho: «No le pidas a nadie que haga lo que no seas capaz de hacer tú», pero como director supe que aquello era falso, porque yo no era capaz ni de actuar

ni de cantar ni de bailar y me daba demasiado miedo intentarlo. No obstante, mi propia comprensión como director se transformó al tomar parte en los ejercicios con los demás, sin importar lo mal que los hiciera. Fue a la par una necesidad y una bendición para un director el bajarse del cajón y tirarse al agua.

El título de «Centro de Investigación Teatral» puede sugerir algo académico, en donde mentes sesudas, agrupadas en torno a una mesa, examinan legajos e intercambian información sobre la historia y las técnicas del teatro. De hecho, la investigación significa *hacer* y, en este caso, interpretar, tanto en intensas condiciones de intimidad como en infrecuentes condiciones en público, pero siempre interpretar: vital necesidad para los propios intérpretes. Andando los años dimos un gran número de funciones no pagadas, nunca en teatros o para públicos de teatro. Necesitábamos espectadores para someter a prueba nuestras exploraciones, espectadores que no sabían nada de nosotros, que no estaban condicionados por el título de la función o el nombre del autor, con los que no compartíamos referencias fáciles, que tomarían lo que se les ofrecía en su propio valor. Y así tuvimos que viajar. Aquello nos llevó a Irán, a África, a los chicanos de California, a los indios americanos, hasta a un parque de Brooklyn. Fuimos a cualquier sitio en el que no hubiera nada en lo que confiar, ni seguridad, ni punto de partida. De aquel modo fuimos capaces de investigar el infinito número de factores que favorecen o dificultan la ejecución. Pudimos aprender sobre la diferencia entre públicos grandes y pequeños, sobre las distancias, la distribución de asientos, sobre lo que funciona mejor en espacio cerrado y lo que se gana actuando fuera, lo que se modifica en la experiencia si se coloca al actor más alto que al espectador o viceversa, sobre las partes del cuerpo, el lugar de la música, el peso de una palabra, de una sílaba, de una mano o un pie, todo lo que años más tarde nutriría nuestro trabajo cuando inevitablemente volvimos a un teatro, entradas y público de pago.

Una invitación del Festival de Shiraz para trabajar con un grupo de actores persas y actuar en las ruinas de Persépolis nos llevó a Irán. En mi primerísima visita a Persépolis, me había quedado inmóvil en una roca varias horas, paralizado por el poder del lugar. Fue un recuerdo de que en el pasado los emplazamientos grandiosos se escogían porque se hallaban en centros de fuerza energética poco común. Ahora, al hacer nuestras funciones –al amanecer en el patio de un templo, al anochecer en el largo valle de las tumbas reales– aquella idea una vez más no fue pura teoría; su realidad fue experimentada de igual modo por los actores y los espectadores. Después de años de compromiso con madera, lona, pintura, focos puntuales y difusores, allí el sol, la luna, la tierra, la arena, la roca y el fuego abrieron un mundo nuevo que había de influir en nuestro trabajo durante años a partir de entonces.

En Irán una dama muy poco común, Mahin Tadjadod, nos leyó los poemas de Zoroastro. Ninguno de los sonidos que hizo correspondía a ninguna letra o sílaba que supiésemos nosotros, pero sí pudimos reconocer la fuerza de las palabras que componían. Como nos habíamos pasado tantos meses experimentando con la voz, quedamos fascinados cuando explicó que había estudiado con un erudito que declaraba haber reconstruido los sonidos del antiquísimo lenguaje prepersa llamado avesta. Su teoría era que el avesta era una lengua ritual empleada solamente para la declamación y que la compleja configuración de las letras en el manuscrito eran diagramas precisos que indicaban el movimiento de la respiración por la laringe, la boca y los labios. Según él, el último resto de aquel sistema que ha sobrevivido hasta la fecha es nuestra letra *o*, que es una clara ilustración del movimiento requerido para producir el sonido de la letra. Demasiado intrigados para preocuparnos por si aquello era cierto o no, seguimos a la señora Tadjadod, imitándola hasta que conseguimos que nos subiera la respiración del estómago, penetrara en la cabeza, volviera a bajar, se modulara con la garganta y la lengua, resonara en el pecho y produjera palabras compactas de intenso poder emocional.

La experiencia de aquel lenguaje, ya fuera en una vibrante llamada hecha por Natasha desde el tejado de un templo hacia el sol poniente o cantada con luna llena desde las cimas de los riscos hacia el abismo que había entre las tumbas, nos abrió a todos a un conocimiento de cómo la intemporalidad y el mito pueden venir al presente y convertirse en parte de la experiencia directa. El poder del avesta hizo una profunda impresión en el poeta inglés Ted Hughes, que había sido un buen amigo nuestro desde que tradujo el *Edipo* de Séneca para el montaje con John Gielgud que había hecho yo en Londres unos años antes. Hughes había estado trabajando con nosotros en París varios meses y le caló profundamente el cómo las sílabas aparentemente incomprensibles del griego antiguo con el que estábamos experimentando podían ser portadoras de muchas capas de significado simplemente a través de la calidad de su sonido. La función que nos escribió entonces para que la representáramos en Persépolis, *Orghast*, tenía situaciones arqueológicas fragmentarias sacadas de mitos antiguos, pero las palabras eran todas suyas, capturadas, decía él, en los estratos del cerebro en los que brotan formas semánticas hondamente arraigadas, en el momento en que están siendo revestidas con forma y sonoridad, pero con antelación a la intervención de los niveles más altos del córtex, en los que emergen los conceptos.

Estas experiencias emocionales eran tan fuertes que nos capacitaban para aceptar el clima de suspicacia y recelo de que estaba imbuida la tierra del Sha. Fuimos invitados por el Festival de Shiraz con calidez y cortesía, pero una vez instalados nuestros propios anfitriones vigilaban todos los movimientos con hostilidad y recelo, bloqueando continuamente el trabajo que habían parecido fomentar tan ansiosamente. Había jardineros que se subían en cajas para espiarnos por las ventanas, se propagaron extraordinarios pero mendaces rumores acerca de nuestros decadentes ejercicios y nocturnas orgías, e incluso

los actores persas que trabajaban con nosotros hallaron causa para confusiones sin fin y penosas superposiciones de malentendidos. A cambio, encontramos algunas ocasiones en las que pudimos reaccionar con franqueza y pasión contra la brutal estupidez del régimen del Sha, dándonos a nosotros mismos el consuelo —que tal vez no estuviera completamente fuera de lugar— de que tales arrebatos pudieran haber sido útiles, aunque sólo hubiera sido en aquel momento. En conjunto fue una experiencia compleja y difícil, pero que estuvo llena de preciosa información para nuestro trabajo, especialmente cuando el contacto con el pasado mítico pronto se vio contrarrestado con un segundo aspecto que resultó de análogo valor.

En Irán hay dos grandes tradiciones de teatro: el Ta'azieh, que es la única forma que ha producido el Islam de función de misterio religioso, y el Ru'hozi, una especie de *commedia dell'arte* que aún está muy viva, en la que unos sencillos artesanos y mercaderes —como Bottom y sus colegas menestrales en *El sueño de una noche de verano*— se reúnen en grupillos y actúan en cualquier lugar en el que una boda o cualquier otro acontecimiento requiera distracción. Esas funciones son jubilosamente obscenas, están cargadas de energía física y son muy tópicas, actuando directamente a partir de las reacciones del público. Una forma muy especial de Ru'hozi se alojaba en el interior del cerrado barrio de los prostíbulos de Teherán, una especie de ciudad interior a la que tan sólo se podía acceder a través de un estrecho pasadizo que discurría por el interior del cuartel de la policía. Allí había tiendas e incluso un teatro en el que todas las mañanas se reunían los actores para oír al encargado anunciarles el tema que había escogido para aquel día. Después, improvisaban hora tras hora en escena, dejando que el tema evolucionase, se elaborase y se fuese puliendo solo a través de la cadena de actuaciones, hasta que ya tarde por la noche llegaba el último pase, que había de ser el de más perfección. Entonces ese tema se abandonaba, mientras que la mañana siguiente traía un inicio de fresco sobre un tema nuevo. Aquellos grupos interpretaban con una velocidad des-

lumbrante y una inventiva relámpago y, como nosotros habíamos experimentado mucho tiempo con la misma forma, estábamos llenos de admiración. La tentación de probar era demasiado grande para resistirla, de modo que, escogiendo una aldea remota, intentamos hacer nuestro propio Ru'hozi, utilizando como tema algo que todas las culturas tienen en común: la novia, el novio, los padres, la boda. Lo que salió no fue sino un tosquísimo primer intento, pero dio inicio a un modo de trabajar que ahora queríamos explorar en público. Para ello, necesitábamos un terreno muy distinto, y después de marcharnos de Irán, África se presentó con toda naturalidad. No habíamos hecho más que volver a casa cuando empezamos a planear visitar Niger, Nigeria, Dahomey y Mali. Detrás de aquella elección, había muchas razones: nuestro respeto ya firmemente declarado por la riqueza de las tradiciones africanas, el sentimiento de que había algo único que podíamos aprender de la libertad de los actores africanos y, por encima de todo, la convicción de que en África no tendríamos crédito al que recurrir, ni facilidad para volver a caer en las referencias compartidas y los tópicos chistes que nunca faltan en una ciudad. Estaríamos en un limbo, y aquel peligro era a la vez estimulante y esencial.

Lo que cuenta es cómo entras en un poblado. Cuando trabajamos en África nunca entramos en un país por la capital. Al contrario, atravesábamos discretamente algún puesto fronterizo menor e íbamos en coche hasta el despoblado, desviándonos de la carretera principal hasta que en lejanía veíamos una aglomeración de chozas. Conscientes de que nada podía inspirar mayor desconfianza que la vista de media docena de Land Rovers rugiendo hacia el poblado dentro de una gran nube de polvo, dejábamos los vehículos a cierta distancia e íbamos andando. Las lecciones que años atrás había aprendido yo en el Afganistán eran impagables, porque en África, al igual que en Asia, cientos de ojos registran cualquier detalle del len-

guaje del cuerpo del extranjero, y la interpretación es instantánea. ¿Camina con arrogancia como si poseyera el mundo? ¿Expresa el ritmo de sus pasos la autoimportancia de la persona superior? ¿Se le gira la cabeza de un lado a otro con la indiscreta curiosidad del turista o, peor incluso, está lleno del benévolo entusiasmo del benefactor? Teníamos que dominar el primerísimo ejercicio en el que se reúnen el teatro y la vida: cómo andar, sin ser ni más ni menos que nosotros mismos, apenas un poquito más asentados, un poquito más abiertos que de costumbre.

En el poblado, solicitábamos ver al jefe. Llevábamos africanos con nosotros pero, como en aquel vasto continente cambian las lenguas cada pocas millas, no tenían mejores medios de comunicarse con los nativos que los propios europeos. Afortunadamente, incluso en los poblados más remotos, por entre los críos que inmediatamente nos rodeaban, charlando, gesticulando, riendo, escondiéndose unos detrás de otros, tapándose la cara con la mano y el brazo, siempre había un niño que resueltamente daba un paso adelante, un varón que había ido al colegio, un camino diario de dos horas a pie cada trayecto, y que confidencialmente ofrecía poner su francés o su inglés a nuestra disposición. Le seguíamos hasta donde estaba el jefe sentado en su lugar habitual, bajo un árbol; a ambos lados de él se sentaba un grupo de varones ancestrales, arrugados, venerables.

Tras un intercambio de inclinaciones y ruidos corteses, el jefe nos preguntaba por qué estábamos allí. Su pregunta era la misma que me habían hecho una y otra vez periodistas, críticos y catedráticos. De regreso en nuestro país la respuesta solía exigir una larga corriente de palabras y argumentos antes de que empezara a relajarse el ceño del recelo. En África, requería una sola frase: «Estamos intentando ver si es posible la comunicación entre gente de muchas partes diferentes del mundo». Aquello se traducía, los ancianos murmuraban, sacudían las cabezas comprensivamente, y el jefe decía invariablemente: «Muy buena cosa es ésa. Son ustedes bienvenidos».

Entonces lo único que quedaba era desenrollar la alfombra y el pueblo entero se reunía. De aquel modo aprendimos que un público ideal es una mezcla natural: sentados por el suelo lo más cerca de los ejecutantes estaban los más entusiastas, los críos, luego las madres con los niños de pecho en brazos, luego los ancianos, luego los jóvenes, algunos con bicicletas, escépticamente recostados en el manillar. Una vez, en un poblado del Sahara, llegaron los tuaregs en camello, con el rostro escondido detrás de sus velos azul oscuro, y se detuvieron detrás de la última fila, mirando por encima de todas las cabezas como en privilegiados palcos reales. Incluso antes de empezar la función, veíamos la gran ventaja de compartir la luz del sol: no había trampa ni cartón; nosotros estábamos allí para los espectadores, y ellos estaban allí para nosotros. Nos veíamos unos a otros con cristalina claridad en el interior del mismo espacio.

Pero ¿cómo empezar? Antes del viaje habíamos intentado prepararnos para aquel momento y habíamos discutido muchas posibles ideas y muchos temas. Una vez que estuvimos en la situación real, vimos cuán imposible era proyectar conclusiones hacia lo desconocido.

Desde el principio, nuestra alfombra era lo desconocido. Se convirtió en la sencillísima y directa expresión de la diferencia entre el teatro y la vida cotidiana. Una vez encima de la alfombra, se requerían instantáneamente una intensidad nueva, una concentración nueva, una libertad nueva. Los actores se fueron haciendo cada vez más vívidamente conscientes de aquel reto siempre repetido. En el momento en que daban el primer paso encima de la alfombra, aceptaban una responsabilidad que duraba tanto tiempo como estuvieran en aquella zona especial.

En el primer poblado, pusimos el único objeto que habíamos usado una y otra vez, una caja de cartón, en el centro de la alfombra. Para los espectadores, para nosotros, era lo mismo: era real. Un actor se levantó y fue hacia ella. ¿Qué había dentro? Como el actor quería saberlo, el público quería saberlo

con él, de modo que sin más nos hallamos en el terreno común en el que la imaginación puede saltar hacia la vida. Otra vez, fue un par de zapatos y una persona descalza que echó a andar hacia ellos: otra vez terreno común. Un trozo de pan, dos personas lo están mirando, se acerca un tercero: terreno común. Intentábamos ser más sencillos aún. Un sonido en un instrumento o un sonido de una voz, repetido y repetido. No utilizábamos idioma musical ni lenguaje musical, tan sólo un sonido. Cualquier cosa podía ser un punto de partida, siempre que fuera lo bastante sencillo.

Por la noche, cuando poníamos el campamento, siempre nos rodeaba un pueblo entero que nos miraba, fascinado por nuestros extraños rituales étnicos tales como el lavado de los dientes. Aquello nos llevó a ver que el modo más sencillo de iniciar una actuación era presentarnos tal como éramos, de modo que ahora tomábamos el primer contacto cruzando simplemente la alfombra, mostrándonos a nosotros mismos como espectáculo. Aquello funcionaba bien, pero nos avergonzaban nuestros toscos movimientos frente a los cuerpos magníficamente desarrollados que había entre el público. Un día, después de improvisar una danza, hablé con uno de los ancianos, disculpándome por nuestras insuficiencias físicas. Estuvo largo rato reflexionando y luego sacudió la cabeza. «Cada tribu tiene su pequeño número propio de movimientos, que puede hacer una y otra vez. Pero nunca aprendemos otros movimientos que no forman parte de nuestra tradición. Ni siquiera sabemos que existen. Verlos ahora es muy importante para nosotros.»

Cunden seminarios sobre cuestiones como: «¿Tiene el teatro alguna función? ¿Es de alguna utilidad?». A veces, en ocasiones escasas y especiales, más o menos una hora después de haber empezado a actuar en un poblado, ocurría «algo». A través de nuestra interpretación, nosotros siempre ofrecíamos ese «algo», y en esas ocasiones el poblado aceptaba el ofrecimiento. Si nos hubiéramos sentado sonriendo, estrechando manos, regalando cosas, mostrando benevolencia, podría haber pasado un año y no haberse roto barrera alguna. Pero una función

de teatro es una acción poderosa; tiene efecto en todos los presentes. La imagen se desvanece, pero algo ha quedado abierto.

El empezar con un punto de mutuo reconocimiento, no obstante, no era suficiente; una función necesita desarrollarse. Es demasiado fácil quedarse con una bullanguera retahíla de chistes y cabriolas sólo porque siempre funcionan, y allí fue donde brotó nuestra primera dificultad auténtica. Intentamos aumentar la calidad y la profundidad de las improvisaciones que ejecutábamos yendo hacia las áreas más desconocidas que habíamos tocado en casa. De modo que usábamos nuestros cantos o los movimientos extremadamente formales que habíamos ideado con cañas de bambú, y a veces el timbre de los sonidos o la pura geometría de las formas que componían las cañas bastaba para crear un silencio de admiración en el público. Pero los momentos aislados no eran un todo, y sentimos una urgente necesidad de relacionarlos con un tema. En París nuestro trabajo sobre los gritos de los pájaros se había vinculado a un antiguo poema persa, *La conferencia de los pájaros*, una alegoría sufí en la que un grupo de pájaros emprende un peligroso viaje a la búsqueda de un pájaro legendario, el Simurg, su rey oculto. Muchos de los elementos cómicos e incluso dolorosos de la historia se acercaban mucho a lo que ahora estábamos viviendo, porque el viaje era un implacable despojarse de las fachadas y defensas de cada persona, de modo que sentimos que podíamos emplear aquello como punto de partida para una nueva serie de actuaciones improvisadas. Alimentados a diario por la asombrosa belleza y variedad de los pájaros que había en los árboles que rodeaban nuestro campamento, ahora empezamos con cantos de pájaro; aquello deleitó al público y nos dio a nosotros el terreno común que siempre necesitábamos. Después los personajes pájaro se crearon solos, y se desarrolló la historia dramática. Ocasionalmente, cuando actuábamos de noche, la oscuridad se nos llevaba mucho más allá de nuestras capacidades normales, como si gracias a las vibrantes presencias de alrededor nos hubiésemos convertido en proyección de una imaginación colectiva hartamente más rica que la nuestra.

A veces coincidíamos con antropólogos, y en esas ocasiones siempre estábamos en desacuerdo, porque ellos sostenían que todo gesto, toda costumbre, toda forma es una expresión de una cultura, no más cada una que un signo codificado que pertenece a esa sola cultura. El teatro, contestábamos nosotros, muestra exactamente lo contrario, y nuestra experiencia cotidiana lo demostraba. El besarse con los labios o frotándose la nariz pueden en efecto ser convenciones arraigadas en entornos específicos, pero lo que importa es el cariño que expresan. «¿Qué es el amor? Si tiene sustancia, mostrádmela», dice el conductista escéptico. El actor no necesita replicar; lo que anima sus acciones continuamente son sentimientos invisibles. Los musulmanes se llevan la mano al corazón, los hindúes juntan las palmas, nosotros nos damos la mano, otros se inclinan o tocan el suelo; cualquiera de esos gestos puede expresar el mismo significado, a condición de que el actor sea capaz de hallar la necesaria calidad en el interior de su movimiento. Si esa calidad no está, cualquier gesto es vano y no porta significado alguno. Uno puede entrar en un poblado africano y sonreír automáticamente, y no engañará a nadie. Si se oculta hostilidad tras la sonrisa, será percibida de inmediato. Pero si el actor desea de modo genuino transmitir un sentimiento hondo, si está ahí la verdad de ese sentimiento, será sentido y comprendido por todos, aunque el signo externo escogido para expresar la amistad sea tan inesperado como un puño cerrado.

Un día, en un pueblo del norte de Nigeria, Helen Mirren, que se había unido al grupo justo antes de marcharnos de París, decidió aceptar el extremo reto de empezar de cero absoluto. Sin previo aviso, aquella guapa actriz joven saltó a la alfombra y contrajo el cuerpo para componer una arrugada, cojeante y retorcida bruja. Inmediatamente dieron un salto adelante para ayudarla unos cuantos muchachos, convencidos de que de repente la había derribado alguna alarmante enfermedad. Así vimos que incluso la noción de «Esto es fingido» no es tan evidente como habíamos creído. No puede darse nada por hecho. Ni siquiera una función es automáticamente

una función. Sea cual sea el juego, sus reglas tienen que ser establecidas una y otra vez.

A partir de entonces, andar se convirtió en la rutina obligatoria de apertura; uno tras otro, aquella dispar colección de once actores se presentaban al público, acompañados por una percusión en la que cada uno ponía su propio ritmo personal. Después se quedaban inmóviles, tropezaban, saltaban, se provocaban o se oponían unos a otros juguetonamente, hasta que emergía el sentido de un juego y empezaba a desarrollarse una situación. Cómo empezar es una lección que tan sólo puede aprenderse a la luz del día, cuando no hay nada para esconder a los ejecutantes. Al contrario, si el público abre la imaginación a los actores y se mete en su función con gusto es porque los ve y empieza a creer en ellos como en seres humanos corrientes.

«Ésta habrá sido la primera vez que se haya representado *Edipo* en Nigeria», dijo el director local orgullosamente. «La hemos adaptado muy ligeramente, la acción ocurre aquí en Oshogbo, y Edipo mata a su padre en el cruce que han pasado ustedes a una milla de aquí.»

Todas las superficies están atestadas de cuerpos inquietos, no sólo el patio sino los muros, los tejados de los pequeños edificios blancos y los alféizares de las ventanas están repletos, y los niños están subidos a los árboles o en los hombros de sus padres. Unos hombres con largas ramas flexibles azotan el suelo con rituales e indoloras amenazas para echar del terreno de actuación a los más despiertos de los niños, y empieza la función. Sale un hombrecillo rechoncho y jovial hablando profusamente en yoruba. Al público le gusta y le ríe los chistes. ¿Quién podrá ser?, me pregunto, repasando rápidamente mi recuerdo del texto de Sófocles. Entra una figura impresionante, es ciego y ahora sí que hallo un punto de reconocimiento: el recién llegado tiene que ser Tiresias. Habla severamente al hombre grueso. El público ríe a carcajada limpia. Yo les susurro a los

demás; sí, estamos de acuerdo, el bajito tiene que ser Edipo. Nos damos cuenta de que el público no está condicionado por el conocimiento de que Edipo es una tragedia famosa y de que el sentenciado protagonista irá avanzando paso a paso hacia la catástrofe, de modo que al principio la historia tiene todos los ingredientes naturales de la comedia. El encantadoramente astuto Edipo es un personaje que se encuentra en cualquier poblado; los espectadores saben de antemano que va a preguntar las preguntas que no debe, que inevitablemente darán con él en la desventura, y el público saborea todos los pasos en falso que va dando.

En la misma clave de farsa se desarrollan las escenas de Sófocles con el sacerdote, con el coro, con el viejo pastor, y nos unimos al público en su deleite ante aquella energética interpretación embarullada. Al mismo tiempo, una parte de mi cerebro está zumbando con recelo crítico. La función parece estar adoptando el mismo acercamiento burlón que tan común se ha vuelto hoy día en el teatro occidental, en el que la modernización y el «lanzamiento» de grandes trabajos los abarata, privándonos de un nivel total de emoción que es más rico y más precioso que todo el placer que pueda aportar la iconoclastia. Pero mientras me expreso a mí mismo estas reservas, de pronto cesa la risa. «¡Has asesinado a tu padre!» Edipo se queda clavado en el sitio; él y el público quedan horrorizados en el mismo momento y hasta el mismo grado. Todos tienen presente el significado de la familia, la naturaleza sagrada de las relaciones familiares; ese simpático héroe, que podía haber formado parte de cualquier familia africana, ha cometido un fallo garrafal y ha caído en el crimen más espantoso de todos. ¿El más espantoso? El silencio parece decir que nada podría ser peor, hasta que incluso ese silencio se intensifica más unos momentos después, cuando Edipo y el público se enteran a la vez de que ha roto el más sagrado de todos los tabúes y se ha llevado a su madre al lecho. La gravedad y la tensión permanecen sin cambio hasta el final de la función, dejando al público hondamente sacudido y a nosotros, observadores profesionales,

llenos de preguntas relativas a nuestra propia comprensión de lo que significan la tragedia y la comedia, de en qué están separadas y en qué se unen.

Nos hallábamos en la mitad de nuestro viaje. Había caído la noche y estábamos sentados en un claro al filo del bosque, repasando la función que habíamos improvisado en un poblado ese mismo día un poco antes. De repente salieron de los árboles tres jóvenes africanos y se acercaron a nosotros sonriendo, hablando en su lengua local y señalando con el dedo. Después de un rato, un niño se les unió y, como de costumbre, demostró ser el único intérprete posible. «El pueblo os invita», dijo en inglés. «Quieren que cantéis con ellos.» Sin vacilar —aquello era el motivo por el que habíamos ido a África— todos nos sumergimos en la oscuridad del bosque. No había luna, de modo que la marcha era dura, y avanzábamos cautelosamente, tocándonos unos a otros, con los chicos riendo y tomándonos de la mano por turno. Debíamos llevar andando más de una hora cuando los árboles se aclararon, la oscuridad se convirtió en un brumoso gris oscuro, y sentimos que nos estábamos acercando a un poblado. Cuando salimos a lo abierto, oímos murmullos y percibimos la presencia de habitantes, pero aún no éramos capaces de distinguir formas reconocibles. Entonces dio comienzo el canto, un canto tan sereno, tan solemne que nos dio la impresión de estar fuera de lugar. A medida que se nos fueron acostumbrando los ojos a la débil luz, vislumbramos una masa central, y entonces comprendimos que era una pira funeraria y que estaban llorando un muerto. Nos quedamos junto a los árboles, sin movernos, a la vez conmovidos y confusos. ¿Por qué habíamos sido traídos aquí?, nos preguntábamos. Fue pasando la noche, el canto se renovaba una y otra vez, y nosotros seguíamos en nuestro lugar, testigos silenciosos. Después de unas cuantas horas más, una figura como una sombra vino hacia nosotros y habló. «Ahora tenéis que cantar vosotros», dijo el chiquillo.

¿De dónde nos salió el sonido? ¿Cuál fue su punto de partida? ¿Estábamos cantando o nos estaban cantando a nosotros? No había modo de saberlo. Durante un año habíamos intentado muchas veces improvisar un canto juntos, y ahora por primera vez ocurrió algo que era totalmente nuevo: vino a nacer una extraña y hermosa coral, no a partir de nosotros, sino a través de nosotros. Fue creada por la noche, el bosque y la ocasión. Nos hicimos uno con el poblado, supimos de la muerte, compartimos su dolor. Una vez acabamos hubo un silencio total. Nos volvimos a marchar en la oscuridad, sin haber visto ni una sola cara en ningún momento, para no saber nunca por qué se nos había invitado a compartir aquel momento ni qué cualidad nos había llevado tan por encima de nosotros mismos.

Ifé es la ciudad que los yoruba consideran el ombligo del universo, donde bajó del cielo el primer hombre, colgado de una cadena, y donde, con arreglo a un pacto primordial, se recrea y mantiene la vida de nuevo todos los días. Hay allí un mercado de cabras. En el centro de la desigual explanada de terreno seco, en un lugar apenas perceptible, hay un puñado de piedras. Durante el día cruzan esas piedras mercaderes procedentes de otras ciudades, juegan los niños y las cabras orinan y defecan. Cuando oscurece, los extranjeros se marchan y el mercado se reserva para el ritual del atardecer. La gente que acude no hace nada para limpiar el lugar, para hacerlo más bonito, más respetable al ojo piadoso. Con total sencillez, su actitud ha consagrado las piedras, y de ese modo han transformado inmediatamente lo ordinario sin cambiar su aspecto exterior.

Esto siempre me pareció ser uno de los elementos esenciales del teatro. No necesitamos hacer eso que es tan espantosamente poco convincente en la mala ópera, fabricar joyas falsas y copas de oro falsas. Podemos coger cualquier piedra, cualquier tazón, y si al jugar con ellos somos capaces de aportar la calidad y la intensidad necesarias, temporalmente podemos transformarlos en oro. Por esa razón siempre he admirado el

arte tradicional de los contadores de cuentos. En la India, hay narradores que cuentan la totalidad del *Mahabharata* utilizando un único instrumento de cuerda que su imaginación va transformando: según hablan o cantan, se convierte de un instrumento en un puñal, en una lanza, en un arpón, en un garrote, en la cola de un mono, en la trompa de un elefante, en el horizonte, en ejércitos, en rayos, en olas, en cadáveres, en dioses.

Durante el tiempo que estuvimos en Nigeria fuimos testigos de varios episodios de «posesión». Yo había visto gente en estado de trance en Haití y en Irán, y al principio aquello era muy impresionante. Gradualmente uno se va dando cuenta de que tan sólo hay una serie limitada de movimientos histéricos, espasmódicos, que son más o menos los mismos por todo el mundo. No hay transformación real, ni apertura a un mundo desconocido, de modo que el fenómeno de «estar poseído» se vuelve decepcionante y sin interés. En Nigeria, no obstante, me tropecé con la unicidad de la tradición yoruba de la posesión, que es la contraria absoluta de todos los demás estados poseídos. Aquí, el bailarín que está poseído por un dios no se pierde en una condición hipnótica que extingue su conciencia; incluso mientras está poseído, permanece totalmente consciente. De modo que, aunque es el dios y no el que danza quien se hace cargo del cuerpo, los movimientos del bailarín son totalmente dependientes de su propia comprensión de la naturaleza del dios, o, en lenguaje teatral, de su comprensión del papel. Cuando empieza a bailar un joven novicio del culto con el propósito de llamar a un dios, su comprensión intelectual y emocional del dios es muy elemental, y por eso es, naturalmente, un dios de principiante el que aparece. A medida que, año tras año, su comprensión se va ahondando, eso se refleja en la riqueza de su interpretación. Cuando, con la edad, se le inicia al sacerdocio y se convierte en maestro, también su ejecución se vuelve magistral. El proceso a través del cual se va ahondando su imitación es muy noble; comprende la totalidad de la vida y tiene que ver con lo que se implica cuando un cristiano habla de la «imitación de Cristo». Con demasiada fre-

cuencia un actor o una actriz pueden vivir una vida encima del escenario y otra totalmente independiente, que no tiene nada que ver, en el mundo exterior. Con frecuencia, andando los años, las experiencias del escenario pueden irse afinando mientras que las de casa siguen siendo banales, y un actor viejo puede no retener en sí mismo residuo alguno de las riquezas que ha retratado. Gradualmente me fui convenciendo de que aquello no tenía que ser forzosamente inevitable. Las dos áreas del desarrollo personal se pueden vincular; entonces y sólo entonces puede cada una nutrir a la otra. Una vez más, es fácil alcanzar una conclusión intelectual. Cuando uno ve lo lejos que está de convertir eso en experiencia viva, vuelve a empezar el viaje, si bien no necesariamente por la carretera conocida.

Fuimos a Estados Unidos a trabajar con un notable grupo chicano llamado El Teatro Campesino y su igualmente notable director, Luis Valdez. Al principio hubo muchas sorpresas: habíamos sido invitados a su «pueblo», tan sólo para encontrarnos con que en la California de hoy un pueblo no tiene nada que ver con lo que esa palabra nos sugería en África. Ni tampoco correspondían a la imagen inglesa de «una granja» las vastas y altamente organizadas fincas de cultivo. Los chicanos, vinimos a entender, son parte involuntaria de un proceso industrial. Muchos de ellos habían llegado cruzando ilegalmente la frontera mexicana, y había familias enteras viviendo en Chevrolets destartalados que se habían convertido en sus hogares móviles, intentando en cierto modo mantenerse en contacto con las antiguas tradiciones que llevaban en la sangre. Habían aprendido sus primeras lecciones de teatro en el meollo de la vida. La idea de actuar había brotado de la necesidad, en la urgencia de la huelga⁷ de trabajadores agrícolas. Los huelguistas militantes de los campos se quedaron a un lado de

⁷ En castellano en el original. (N. de la T.)

la empalizada, llamando a los trabajadores reacios del otro lado para que se unieran al movimiento. Al fallar argumentos y exhortaciones, se pusieron a hacer improvisaciones relámpago con caricaturas brutales e imágenes contundentes. El humor y el miedo transformaron sus desentrenados cuerpos en instrumentos altamente profesionales. Y tal era la fuerza de su convicción que lograron rebasar sus expectativas de traer a su lado a los trabajadores.

Aquel bautismo de fuego había creado un grupo de teatro poco común que rápidamente encontró su camino hacia una comprensión precisa y práctica del proceso del teatro. «Cuando estamos sentados juntos en corro», nos dijo Luis Valdez la primera mañana, «el tiempo corre del modo habitual. Pero, en el momento en que alguno se levanta y entra en acción, el tiempo se modifica. El primer paso es como un nacimiento y el final es una forma de muerte. Durante la actuación, la intensidad procede de percibir la precaria naturaleza del tiempo».

Aquella sensibilidad era muy diferente de las de los muchos grupos políticos que habíamos atravesado en los sesenta. Aquí no había división alguna entre la vida diaria del grupo y sus actuaciones. Con todo, sus preocupaciones iban más allá del juego limpio y la justicia social. Incluso cuando boicoteaban los supermercados, a los campesinos⁷ les afectaba la herencia mexicano-india que latía en sus venas, recordándoles la naturaleza viva de la tierra, el ritmo de las estaciones, el cosmos. «Cuando explicamos que intentamos hacer nuestro trabajo “universal”», decía Luis, «esto suele llevar a un malentendido. “Universal” no significa pretender ser como todos los demás. “Universal” significa simplemente referido al universo». De manera que estuvimos hablando de nuestro interés en *La conferencia de los pájaros*, improvisamos fragmentos que teníamos desarrollados y hallamos que el tema de un grupo de pájaros que está buscando un rey mítico les era a ellos tan cercano como a nosotros.

El periodo que pasamos juntos fue rico y gozoso: los días

⁷ En castellano en el original. (N. de la T.)

fueron plenos, se hizo el amor y se formaron parejas, se trabaron amistades y lazos emocionales. Actuamos juntos y nos reunimos en otras ciudades con otros grupos. Hubo una actuación conjunta memorable porque no acudió absolutamente nadie. Cuando pasó la hora de empezar con nosotros plantados en el espacio cuidadosamente preparado, mirando tristemente a los bancos vacíos, nuestro grupo sugirió el viejo truco que habíamos utilizado en África de ir por las calles con tambores para atraer a la gente. Los demás asintieron sonriendo, dejándonos que descubriéramos solos que en California no hay transeúntes. De modo que nos pusimos a golpear los tambores por las ventanillas de los coches cuando paraban en los semáforos. Los conductores eran amigables y parecían complacidos de que les invitáramos a nuestro espectáculo, pero en cuanto cambiaba el disco metían la marcha y comprendimos que África estaba muy lejos.

Dondequiera que mirásemos, los espacios eran amplios y abiertos, pero aquello seguía siendo un escenario urbano. El Teatro Campesino había sido invitado a actuar en una concentración política descomunal, y naturalmente fuimos con ellos, porque para entonces estábamos familiarizados con las cuestiones que animaban la huelga de los granjeros. A pesar de todo, no éramos más que extraños bienintencionados y simpáticos. Una vez que estuvimos metidos en el vibrante tumulto del mítin, no obstante, escuchando la apasionada elocuencia de los locutores y prendidos en los gritos y el aplauso, ocurrió un fenómeno que estuvo muy cercano a nuestra experiencia de aquellas extrañas exequias de la oscuridad de la noche africana. Sin previo aviso, se requirió a nuestro grupo para actuar. Los actores no pudieron negarse, y aunque no tenían ni idea de qué hacer, la multitud actuó por ellos y a través de ellos. En un torbellino de improvisaciones cómicas de alta velocidad, nuestros actores se hallaron exteriorizando las imágenes que los espectadores necesitaban ver. Con un nivel nuevo de destreza y humor que de pronto llegó hasta ellos a través de la energía del mítin, encarnaron en vivo héroes y villanos a los

que nunca habían visto, pero a los que el gentío necesitaba aclamar o abuchear.

Fue un año atestado de cosas, y las experiencias estaban empezando a acumularse con tal rapidez que el grupo ya no sabía decir si aquello le alimentaba o le empachaba. Cuando nos llegó el tiempo de dejar San Juan Bautista, no hubo una pausa para respirar: nos fuimos a trabajar en condiciones nuevas con un grupo amerindio de Minnesota, y luego a Connecticut para recuperar una relación que había empezado en París con el Teatro Nacional de los Sordos, cuyos diestros actores utilizaban todas las posibilidades que les ofrecía el cuerpo para ser capaces de comunicarse. Aquello nos enseñó muchísimo, porque la elocuencia del discurso estaba en sus movimientos, tal vez incluso más porque faltaban las palabras.

En Brooklyn mantuve una amistad muy especial con Harvey Lichtenstein que se remontaba a los días de *El sueño de una noche de verano*. Una vez que *El sueño* acabó la gira por Broadway, Harvey había insistido en que nos quedáramos un poco más a actuar en su teatro, la Academia de Música de Brooklyn. Me atrajo la idea de tomar contacto con un público muy diferente; con el apoyo entusiasta de Harvey propusimos invertir el esquema normal de localidades. Por un dólar, uno se podía sentar en un cojín encima del escenario, cosa que nos permitió poner lo más cerca de los actores a los que menos habían pagado. Durante mucho tiempo a mí me había tenido obsesionado el hecho de que en nuestros teatros los que más disfrutaban la implicación siempre son los que están más lejos. El recelo de los ocupantes de las caras primeras filas para entrar en la vida del escenario había quedado particularmente confirmado en el montaje de Nueva York de *El rey Lear*, cuando los irritados caballeros volcaban las mesas del banquete, mandando cuchillos y picheles por los aires hasta las butacas. Los murmullos de desaprobación que oímos no fueron nada comparados con la furia, en una función de *Marat/Sade*, del director de un estudio de cine, acostumbrado a la seguridad de una sala de proyección, a quien le cayó un salivazo en el ojo, procedente de la es-

pumosa boca de un residente del manicomio. Había venido para ofrecernos un trato para filmar el espectáculo pero, después de que se levantara ruidosamente y se marchara, no volvimos a saber nada de él.

En Brooklyn pudimos por fin modificar la relación entre el público y el escenario, y aquello demostró su bondad. Harvey y yo nos dimos cuenta de que compartíamos muchos valores, y él se convirtió en un compañero incondicional e inestimable en todas nuestras actividades americanas. Muchos años después, hizo el extraordinario gesto de reconstruir un cine abandonado, el Majestic, para proporcionarnos un espacio en el que pudiéramos representar el *Mahabharata*, *El jardín de los cerezos* y finalmente *El hombre que...*

No obstante, a finales de 1973, aún no era necesario un espacio de esas dimensiones. No teníamos ninguna producción nueva y no podíamos aportarle a Harvey una función acabada. En su lugar, nos encantó que nos ofrecieran la vieja sala de baile BAM remozada, y así el Centro Internacional hizo su primera aparición en Brooklyn con lo que llamamos «Días de Teatro». Aquello eran sesiones de trabajo abiertas durante todo el día que comprendían muestras, discusiones y fragmentos de trabajo en marcha. *La conferencia de los pájaros* fue el tema al que seguimos recurriendo, porque estábamos buscando una forma que nunca se dejaba asir. En la última noche que estuvimos en Brooklyn nos dividimos en tres equipos, cada uno de los cuales improvisó su propia versión del poema. A última hora de la tarde, Yoshi y Michelle Collison emprendieron una actuación que fue recia y gozosa, arrastrando al público con su exuberante energía. A medianoche, Natasha y Bruce Myers encendieron unas velas, sacaron una paloma y condujeron a los espectadores a una delicada y solemne lectura del mismo tema. A las cuatro de la mañana, mucho del fiel público que se había ido a dormir un par de horas volvió cruzando la oscura y silenciosa ciudad para estar con nosotros otro rato, y Andreas Katsulas y Liz Swados condujeron una cantata que se extendió hasta que la luz del amanecer atravesó las ventanas y llenó el

espacio de luz. El canto se extinguió y hubo un largo rato de silencio. Después nos levantamos y nos fuimos. Nuestro viaje por América había terminado.

Después de tres años de deambular juntos, ahora le había llegado al grupo el momento de asentarse. Casi todos nosotros, por nacimiento o por circunstancias, éramos o nos habíamos hecho gente de ciudad, inmersos en el mundo del siglo XX de influencia occidental. Poseíamos una fuerza, y teníamos una responsabilidad frente al público asiduo del teatro que nos había mantenido trabajando durante la mayor parte de nuestras vidas. De modo que ahora teníamos que coger nuestra multitud de experiencias y ver cómo podíamos ligarlas con la primera obligación de interpretar para un público de pago en un espacio cerrado.

En aquel punto fue cuando el Bouffes du Nord se levantó milagrosamente de sus cenizas, justo cuando se le necesitaba. Micheline Rozan había oído rumores de su existencia, de modo que un día ella y yo nos colamos a gatas por debajo de una valla y cuando nos levantamos nos hallamos contemplando un armazón olvidado, destartado, en cuyo interior había un espacio que colmaba todos los requisitos que habíamos ido descubriendo durante nuestros viajes. Es un espacio íntimo, de modo que el público tiene la impresión de compartir la misma vida que los actores; es un espacio camaleónico, porque permite a la imaginación volar libremente. Se puede convertir en una esquina callejera para actuaciones broncas o en un santuario para ceremonias. Es como un espacio cerrado y abierto en uno solo. Su planta, hemos descubierto después, es muy similar a la del teatro isabelino, el Rose, y su gran intimidad no tolera paripés; exige a los actores la energía que llenaría un patio, aparejada con la naturalidad de interpretar en una habitación pequeña.

Nunca pudimos descubrir sobre el arquitecto otra cosa que había estudiado en Rusia, pero eso no explica por qué a finales

del siglo XVIII, detrás de una estación del tren, en una zona para prostitutas, asesinos y apaches, concibió un teatro con los arcos voladizos, los ritmos y las proporciones de una mezquita. El teatro había tenido una trayectoria muy variada. Se estrenó originalmente con un espectáculo musical llamado *Ta Da Da*. Después llegó otro musical, *Tiens, v'là le train qui passe*, inspirado sin duda alguna por los ruidos de la Gare du Nord que aún penetraban los muros del teatro. No tardó en quebrar el encargado y, como aquello ocurrió una y otra vez, al ir cada nuevo director a la caza de público, los programas oscilaban de las variedades puras y duras al arte elevado y al revés. Una vez, desesperadamente, se le cambió el nombre a Teatro Molière, pero, como aquello no tuvo efecto alguno, afortunadamente volvió a convertirse una vez más en el Bouffes du Nord. El gran director francés Lugné-Poë estrenó allí *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, y la noche del estreno en el público había infiltrados policías de paisano enviados por un ansioso gabinete ministerial que buscaba identificar a los enemigos del estado. La prostituta de buen corazón a la que hizo famosa Simone Signoret en la película *París, bajos fondos* era Casco de Oro, un personaje de la vida real que trabajaba en los bares de por allí. Después de que su amante fuera guillotinado, salieron carteles diciendo que Casco de Oro iba a interpretar su propia historia en persona en el Bouffes du Nord. Tal fue el clamor de los respetables vecinos que aquel valiente intento de teatro realista se abandonó al instante. Se sucedieron adaptaciones de Zola, mezcladas con dramas burgueses, épica escandinava, género burlesco y más ban-carrotas, que condujeron a un periodo inexorablemente político en el que sólo se exhibían funciones soviéticas, incluido el clásico revolucionario *El tren blindado*. Los públicos seguían menguando. Después de la guerra, un último encargado probó suerte con una función de Simone de Beauvoir y, al fallar aquello, el teatro finalmente se rindió.

El edificio en el que nos colamos reptando llevaba abandonado más de veinte años, y sólo lo usaban de vez en cuando personas sin hogar que buscaban asilo. No dudaban en que-

mar lo que encontraban, haciendo hogueras que tan sólo se extinguían cuando chorreaba la lluvia dentro por los agujeros del tejado. Desaparecieron las butacas, el escenario se desplomó, el suelo se convirtió en una peligrosa serie de cráteres.

Cuando volvimos a descubrir el Bouffes, el ministro de cultura de entonces nos dijo que llevaría dos años y un amplio presupuesto el reabrirlo. «Muy bien», dijo Micheline, «haremos el mínimo en tres meses por la cuarta parte de esa cantidad».

Permítaseme detenerme aquí un momento para evocar a esta persona nada corriente. Micheline vive y funciona juego a juego. Impaciente y agudamente inteligente, le aburre la planificación a largo plazo, e incluso el éxito no la recompensa particularmente. Pero es como un general: denle una crisis o incluso un desastre y de inmediato saltan a la palestra sus mejores cualidades. Ya venga el problema de la fricción humana, la falta de financiación o la enfermedad, una simple llamada telefónica y se pone en marcha, movilizada, movilizándolo, encontrando soluciones, con una mente que es implacable en su lógica. Habría podido ser una brillante mujer de negocios, la temida jefa de una corporación multinacional, y realmente empezó en el negocio del espectáculo como la dinámica recién llegada a la agencia de representantes de más antiguo cuño. Curiosamente, no obstante, ni el sentido del dinero ni la necesidad de poder la llevaron a ninguna ambición de dominar una organización grande. Más que la mayoría de la gente, es una insondable mezcla de contradicciones. Impulsiva y hondamente emocional, nunca le ha interesado velar por más que un puñado de gente a la vez, cuyos intereses pudiera guiar y servir hasta el último detalle de sus vidas. Durante un tiempo, aquella constante atención se concedió sobre todo a Jeanne Moreau. Después, para mi fortuna, se volvió hacia mí y especialmente hacia mi trabajo justo en el momento en que éste más lo necesitaba. Sin ella, no habrían podido hacerse realidad ni el centro, el Bouffes du Nord, ni la larga serie de experimentos. Guió nuestra maniobra a través de la intrincada red de la política francesa de tal modo que nuestro trabajo fue

siempre independiente, nunca conectado con ningún grupo social o político, libre de toda presión, de cualquier obligación, de la necesidad de frecuentar los pasillos ministeriales más de lo estrictamente necesario, de la necesidad de acudir a cenas parisinas o de jugar del modo que fuese los juegos que se esperaban de nosotros con el fin de recibir las subvenciones que nos eran vitales. En Europa esto es un logro más que respetable. Con mucha frecuencia secretamente no simpatizaba con la naturaleza de mi trabajo, desconfiando de lo experimental y metafísico, pero no sólo aquello no tenía importancia alguna; mucho más que eso, nadie podía expresar y defender aquellos objetivos de modo más convincente que ella.

La apertura del Bouffes se nos iba echando encima con alarmante velocidad, eran inevitables errores y retrasos, la impaciencia de Micheline iba creciendo de día en día y en cierta ocasión la vi arrojar un tablón contra el suelo de cemento, lleno de cicatrices del teatro, con rabia y frustración por algún aplazamiento. Pero mantuvo su promesa, y en el plazo cabal aquel teatro que se había hecho célebre por sus incómodos asientos pero querido por su ruinoso esplendor estaba listo para abrir con *Timón de Atenas*. La función era oportunista, circunstancial, aunque fuera de Shakespeare, porque tenía que ver con temas que les parecían a los franceses más cercanos que nunca: dinero, ingratitud y amargura. Además, la función era virtualmente desconocida y tan sorprendente para el público como los destartalados muros del teatro.

Hay muchos modos de acercarse a la relación entre escenario y público. Para Artaud, el actor es la víctima que está en la hoguera haciendo señas desesperadamente a través de las llamas. Para Grotowski, el actor es un mártir con el que el espectador no puede presumir que se va a identificar; tan sólo puede ser testigo, con sagrado respeto, del valor de un héroe y del sacrificio que se le ofrece como regalo. Samuel Beckett me confesó una vez que para él una función era un barco que zo-

zobra no lejos de la costa mientras el público mira sin poder hacer nada desde los acantilados cómo se hunden los gesticulantes pasajeros. Pero nuestros tres años de vida errante habían sugerido un acercamiento distinto. Nos habíamos acostumbrado a encontrarnos con el espectador en su propio terreno, tomándolo de la mano y echando a andar para realizar juntos una exploración. Por esa razón, nuestra imagen del teatro era la de contar una historia, y el propio grupo representaba a un contador de cuentos con muchas cabezas.

Poco a poco fuimos encontrando que podíamos aplicar mucho de lo que habíamos aprendido en nuestros viajes. Había, por encima de todo, una necesidad de transparencia, contacto y claridad en nuestro trabajo que en parte derivaba de nuestras experiencias directas y compartidas. Gravitábamos entre los trabajos del pasado, respetando lo que sin discusión es más grande que cualquier cosa que pudiéramos realizar nosotros hoy, y el material procedente del momento actual. Y mantuvimos los precios de las localidades lo más bajos posible, para que el público pudiera seguir siendo aquella rica mezcla que tan gratificante nos había parecido.

El problema mayor que nos confrontaba estaba entre lo que yo, en *El espacio vacío*, había etiquetado como lo Crudo y lo Sagrado. ¿Cómo podíamos combinar el humor tosco con la misteriosa cualidad del silencio con la que nos habíamos tropezado en ciertos momentos de nuestros viajes? No hay nada más precioso que la risa, pero puede abaratar y confundir con tanta frecuencia como libera. Andando los años, según pasamos de los temas serios a los cómicos, intentamos descubrir cómo atravesar esa barrera, para capturar la engañosa inocencia de una fábula, porque en una fábula, cuanto más hondo es el significado, más ligero es el modo en el que se nos cuenta.

Una vez nos visitó en el Bouffes un bailarín balinés, mostrándonos una cosa con la que nunca nos habíamos tropezado antes. Al principio lo que hizo pareció familiar a los viajeros culturalmente curtidos en que nos habíamos convertido, porque mientras bailaba se mostraba como poseído, le cambiaba

la respiración, se le transformaba el cuerpo, y parecía habitado por un extraño poder diabólico. Aquello no fue ninguna sorpresa. La revelación vino un instante después, cuando se adelantó hacia el público con la cómoda familiaridad de un payaso, intercambiando toscos chistes, referencias tópicas e insinuaciones obscenas. En un momento era un aldeano entre aldeanos, pero con la siguiente respiración volvía a caer en el estado como de trance de posesión total y aterradora. Hallar el secreto de aquella transición sin costuras se convirtió en nuestro objetivo.

Una vez iba yo en coche por Nueva York con Madame de Salzmán cuando se volvió hacia mí y dijo como si tal cosa: «¿Por qué no hacemos una película de *Encuentros con hombres notables*?». Aquellas pocas palabras cambiaron el dibujo de mi vida para unos cuantos años, entretejiendo un hilo a través de nuestro primer periodo en el Bouffes. No vacilé un solo instante: su proposición para filmar el libro autobiográfico de Gurdjieff tomó prioridad sobre cualquier otro plan y proyecto. Aquello no fue un acto de sacrificio; fue sencillamente un momento en el que todas las opciones se colocan en una inequívoca escala de valores. Una vez más, pude ver que las decisiones no se toman; brotan cuando se abre paso a través de las nubes de nuestros anhelos algo más esencial que nuestras propias ideas. Entonces uno ni mira el precio ni determina el resultado. En ese caso, la recompensa yacía en el trabajo íntimo, diario, con Madame de Salzmán. Nos pasábamos hora tras hora sentados juntos, ella un centro inmóvil de energía concentrada, y a medida que íbamos considerando detalle por detalle del guión, yo sentía mi propio pensamiento elevado a un nivel anteriormente desconocido de intensidad a través de su presencia, a través del reto de su petición.

Mi primera reacción había sido la de imaginar la película dinámica y llena de color que podíamos hacer, reflejando los lados extravagantes y provocativos de Gurdjieff, quien a lo lar-

go de su vida adquirió una rica capa de mitos misteriosos y fantásticos. Aquello parecía un admirable material para una película apasionante, pero pronto descubrí que para Madame de Salzmán no tenía interés alguno. Su objetivo no era hacer una película «interesante» por sí misma, ni tampoco rendir tributo al hombre a quien tan bien había conocido. Su propósito era dar a probar directamente al espectador ese «algo más» que había experimentado con Gurdjieff al paso de los años.

La primera escena de la película es totalmente creación de ella, porque apenas está indicada en el libro. Cuando quiera que nos reuníamos para trabajar el guión, volvíamos una y otra vez sobre esa secuencia de apertura, y como siempre volvíamos a empezar en el principio absoluto, hallamos que difícilmente podíamos avanzar más. Aparte de los bailes al final, el inicio sigue siendo para mí lo más logrado de la película, porque en él se capta el significado de la historia completa apenas sin palabras, sólo a través de imágenes y sonido.

La secuencia muestra una antigua competición, celebrada muy de tarde en tarde en un lugar remoto y montañoso del Cáucaso. Para ganar la competición, cierto número de músicos tienen que improvisar «libremente», y a lo que esta escena hace cobrar relieve dramáticamente es al especial significado de la libertad. La condición impuesta a los participantes es implacable en su precisión. Cada nota debe proceder de la nota anterior con inevitabilidad absoluta y lógica, pero al mismo tiempo tiene que ser melodiosa. Si la frase es predecible, no hay melodía auténtica, y si es demasiado ornamental, entonces se pierde la claridad de su progreso. Una vez lanzada, la línea de la melodía no debe ser rota nunca; tiene que seguir desarrollándose hasta que alcanza una intensidad particular capaz de hacer vibrar a las rocas. Ese único tono es muy difícil de encontrar pero, una vez que esté ahí, la montaña entera responderá con un eco que es la prueba de que se ha ganado el concurso.

Esta imagen procede de las profundidades de una imaginación mítica, pero en una película tenía que tener su propia

realidad, su carne y su sangre, y para ello necesitábamos la ayuda de los músicos tradicionales. Oímos a muchos, y poco a poco se fue reuniendo un grupo. Entonces se hicieron claras las dificultades.

Cuando empezaba a tocar, cada uno atacaba las frases iniciales con su confianza y destreza habituales. Pero invariablemente Madame de Salzmänn fijaba su atención en el momento en que aquella intención inicial se extraviaba. Quizá el músico se había permitido aflojar tan sólo una pizca la atención o un momentito de autoindulgencia, quizá no más que la placentera repetición de una frase de la que disfrutaba o incluso la prolongación de una nota con un toque de sentimentalismo, y entonces el flujo natural de la melodía se bloqueaba. Era penoso ser testigo en los ensayos de cómo cada músico reconocía y confesaba que había un punto en el que se había escapado la agudeza de su escucha. Por esa razón, la escena de los músicos es como un resumen de la película completa. Pone bajo el microscopio las dificultades de todo investigador, sea cual sea su campo, y muestra cómo es posible que tantísimos investigadores, ardientes y sinceros no obstante, abandonen por el camino. Dentro de cada ser humano rigen la evolución de las intenciones condiciones muy exactas, y esa escena da una expresión vívida a una idea amplia.

«La más alta energía siempre está ahí», decía Madame de Salzmänn, «lista para actuar si nosotros estamos ahí para recibirla». Según hablaba, aquello sonaba muy sencillo, pero el trabajo con ella revelaba cuán lejos estamos de entender lo que puede ser ese sutil vínculo.

Todo lo que tuviera que ver con el cine le interesaba. Íbamos constantemente al cine, porque quería ver todas las películas nuevas. Pero, tan pronto como había captado lo esencial, se volvía impaciente con la historia y nos levantábamos y nos íbamos, generalmente en los momentos en que el resto del público estaba más embelesado. Todo en el universo está en movimiento, decía, y para ella el cine era aún una forma más de movimiento. De aquel modo, su comprensión de las exigen-

cias del cine era inmediata y profesional, porque la acción, el diálogo, la composición, el color, el sonido, el montaje eran todos ellos manifestaciones de los procesos dinámicos fundamentales que llevaba estudiando toda su vida.

No tenía conocimiento de la cámara ni de la construcción dramática, pero en eso también su infalible sentido del movimiento le permitía detectar inmediatamente qué ritmo, qué tempo, qué distancia, incluso qué primer plano se requería. Al equipo entero, técnicos y actores, le conmovió aquello, y todos sin excepción se afanaron en convertirse en el instrumento a través del cual pudiera realizarse su visión. Naturalmente, esto pocas veces era posible y, cuando las cosas se torcían, se encontraban muchas vías de escape, pero la propia Madame de Salzmán siempre fue respetada. Su serena autoridad era absoluta, incluso cuando no podía ser fácilmente obedecida.

Una de nuestras mayores dificultades estribaba en el propio medio cinematográfico. El cine es arrollador por su propia naturaleza; sus imágenes y sonido invaden todos los rincones del cerebro, lavando todo sentido de la distancia, haciendo completa e irresistible nuestra identificación con la acción. En el teatro, un verso, una canción, una danza, incluso un brinco en el aire son muchas veces todo lo que se necesita para que aparezca el más secreto de los significados. Con la cámara, no obstante, el obstáculo es harto mayor, porque el intento de filmar lo invisible parece negar la propia naturaleza de la fotografía. En aquella película, el poder evocador de las palabras de Gurdjieff tenía que ser sustituido por imágenes, por una exacta justeza en la elección de la gente y de los antecedentes naturales a los que se referían. Tan sólo si se hallaban esos elementos podía la fotografía convertir cada escena en un documento vivo y no meramente en una ficción.

La localización de exteriores nos llevó a remotas zonas de Turquía, a los antecedentes reales de gran parte de la historia, a la transparente belleza del Lago de Van, a Kars, en donde había nacido Gurdjieff, a las ruinas de Ani, la ciudad de los mil santuarios, en donde había de suceder una parte vital de la his-

toria. Pero, después de muchos largos meses de esperar y negociar, la burocracia turca resultó aún más bizantina que las ruinas, de modo que nos trasladamos mucho más lejos. Cruzamos la frontera de Irán y luego la de Egipto, tan sólo para hallar que miles de años de sutil experiencia en el manejo de extranjeros habían hecho al país ruinoso para los cineastas; y así sucesivamente a Ladakh, la tierra de los monasterios, magníficos en su aislamiento, luminosos en lo enrarecido del aire, pero demasiado inaccesibles para el trabajo práctico. Finalmente, en Afganistán, encontramos la gente y las condiciones que necesitábamos.

Entonces se presentó el mismo problema de modo diferente. Más allá de los magníficos rostros que podíamos escoger en todos los bazares, necesitábamos actores profesionales. Teníamos una historia que contar, y aquellos actores no podían encontrarse allí mismo. Tuvimos que volver a las partes del mundo en donde se forman los intérpretes, reconociendo que lo que necesitábamos en aquel caso no estaba dentro del registro normal de un actor, especialmente cuando se ha formado en la vida urbana de mediados del siglo XX. Poco a poco fuimos reuniendo un interesantísimo grupo de intérpretes de varios países y antecedentes, a cada uno de los cuales le concernía el tema de algún modo.

El papel de Gurdjieff era el más difícil de dar, porque el actor tenía que ser convincente para aquellos que nunca lo habían visto y no ofensivo para aquellos que lo habían conocido bien. Como necesitábamos encontrar a alguien cuyo tipo físico sugiriese inmediatamente los orígenes griegos y armenios de Gurdjieff, investigamos el amplio fondo de actores de Estados Unidos que tienen antecedentes del Oriente Medio. Para nuestra decepción, encontramos que los manierismos adquiridos de la cultura americana, el porte, el desgarmo, los andares relajados y la cabeza inclinada habían eliminado por completo todas las características tradicionales. Hicimos audiciones en Londres, en París, en Atenas, en El Cairo, sin provecho alguno. Entonces se sugirió que quizá en Yugoslavia, que tenía una

actividad cinematográfica y teatral muy rica e interesante, podríamos encontrar a la persona que necesitábamos. Vi a muchos actores en Belgrado y quedé inmediatamente sacudido por sus poderosos físicos, sus fuertes personalidades, y sus finas destrezas para actuar, ligadas aún a hondas raíces étnicas. Pero ninguno de ellos hablaba una palabra de inglés, y no tenían interés en absoluto en trabajar en el extranjero. Entonces penetró en la habitación un joven de Montenegro, Dragan Maksimovic. Su modo de andar y la expresión de sus ojos nos dijeron que estábamos al final de nuestra búsqueda. Habiendo dejado claro a través de un intérprete —no sabía inglés— que estaba deseoso de marcharse del país, lo invitamos a París para reunirse con Madame de Salzmänn, y organizamos una audición en el jardín de unos amigos. Mientras esperaba a que estuviera preparada la cámara, estuvo pacientemente sentado en un taburete. Después, de pronto, cruzó las piernas e, inclinándose hacia delante, asió con las manos juntas un palo que había recogido del suelo, con el cuerpo relajado pero dispuesto y alerta. Madame de Salzmänn estaba encantada, al reconocer una actitud característica de Gurdjieff que Dragan había asumido inconscientemente, simplemente a través del poder de las raíces y el tipo esenciales.

Por supuesto, Dragan no sabía nada del hombre a quien se le pedía que interpretara, pero lo que había ido captando había inflamado su imaginación, y estaba preparado para comprometerse con todo lo que hiciera falta. Su primer reto fue aprender inglés, de modo que lo matriculamos en una academia de Londres, en donde pasó larguísimas horas, día tras día, trabajando con apasionada dedicación en una austera soledad autoimpuesta hasta que llegó el momento en que fue capaz de comprender y también de hablar un inglés que fuera fluido y suelto. Como actor, reconoció que en la película él no tenía nada que interpretar en el sentido habitual de la palabra. Fue aquello una tarea ingente, pero él no se arredró; cada penosa dificultad con la que se tropezaba le ayudaba a descubrir lo que puede ser un investigador, incluso aunque a veces la exi-

gencia de ir más allá de sí mismo hacía gritar de desesperación a todas las fibras de su cuerpo.

Cuando trasladamos la producción al Afganistán, Madame de Salzmán rebasaba con creces los ochenta. En cada lugar de filmación le montábamos una caseta, en la que podía ver en una pantalla de televisión lo que iba rodando la cámara. Después de todos los ensayos y de cada toma me mandaba a mí un mensajero con alguna crítica o sugerencia. Muchas veces, para desconcierto de los técnicos profesionales, a quienes sientan mal los cambios de planes, yo volvía corriendo a su tienda y luego salía para cambiar todo lo que habíamos montado con horas de dedicación.

Un día estábamos trabajando en un risco de una alta montaña, de muy difícil acceso, a donde hubo que izar el equipo con sogas y tornos. Nos llevamos una dotación mínima, dejando a Madame de Salzmán con los demás en el campamento base. Pero a media tarde apareció, abriéndose rápidamente camino por aquella pista fragmentaria sin más ayuda que la de su bastón de paseo. Nada más verla llegando de modo sereno y determinado por la línea del horizonte cristalizó el hondo respeto que ya había empezado a formarse el equipo técnico, y durante el resto del rodaje la siguieron con infinita admiración.

Cuando llegó el momento de editar la película, de nuevo estaba con nosotros a diario, juzgando el paso de una toma a otra como sucesión de esquemas de energía. Cuando el expertísimo editor inglés John Jympson presentaba una secuencia acabada, admirablemente cortada, que había pulido hasta el último fotograma, ella nunca quedaba satisfecha, proponiendo nuevas correcciones. Él entonces se marchaba de la sala de proyección, rezongando entre dientes pero secretamente impresionado.

Natasha y yo compartíamos una casa en Kabul con Madame de Salzmán. Se había instalado en el vestíbulo de entrada un ruidoso proyector metido en una amplia caja cuadrada de metal, y por entonces estábamos visionando las primeras pruebas,

que acababan de llegar del laboratorio de Londres después de varias semanas de rodaje. Habíamos empezado la filmación por la primera secuencia, y durante una hora bien cumplida estuvimos mirando los fragmentos de aquella escena inicial: los jinetes y el gentío agrupándose en el valle y bajando por la ladera como un enjambre para escuchar a los músicos. La secuencia se había preparado bien y al visionarla quedamos todos aliviados y complacidos. Había salido según nuestra expectativa, y parecía una base alentadora para el resto del rodaje. Madame de Salzmán era la única que guardaba silencio. Conociéndola, no esperábamos que quedara ni remotamente satisfecha, y menos que expresara una simple alabanza, pero nos perturbó que se marchara de la habitación hondamente sumida en sus propios pensamientos.

Aquella noche en la cena habló poco y nosotros aún no discutimos las pruebas. Hasta el final del día siguiente no expresó lo que poco a poco había ido tomando forma en su rumiar. «Falta algo», dijo, escogiendo una frase de la que se servía una y otra vez: «Il y a quelque chose qui manque».

«En la escena están los músicos, la gente, están los jueces», prosiguió, «y con todo falta algo, algo que los enlace con un nivel que no se puede mostrar. No es una idea, hay que representarlo a través de alguien, alguien que lleve en su interior la fuerza de una tradición real. Nuestros jueces son atildados ancianos de barba blanca, pero eso no basta. No tienen el peso necesario. Necesitamos a alguien que tenga presencia real. De hecho, un hombre no es suficiente, debería haber tres hombres para conducir una ceremonia así, y tienen que ser creíbles. Sin ellos, siempre faltará algo. Los tenemos que introducir».

Como solía ocurrir, intenté en vano explicarle la realidad de la realización de cine. Habíamos rodado la escena hacía cinco semanas en un remoto valle de montaña. Ahora nos estábamos acercando al final de nuestra estancia en Afganistán. Ni el programa ni nuestro ajustado presupuesto nos permitían volver a filmar aquello, la más cara de todas las escenas. Y en cualquier caso el material que teníamos era bueno.

«Pues meted a los que faltan», dijo.

Le expliqué que aquello era técnicamente imposible, no se puede meter a tres personajes importantes en el fotograma una vez que ya está rodado. «Además», añadí, «a estas alturas conocemos todas las caras buenas del bazar. ¿Dónde vamos a encontrar a alguien nuevo?».

En su expresión vi que no servía de nada razonar; ella sabía lo que hacía falta, y allá nosotros para encontrar una solución. Por supuesto, después de unas cuantas discusiones con el editor y el cámara y después de volver a examinar la escena toma por toma, vimos que se podían hallar soluciones técnicas. No necesitábamos volver a reunir a toda la gente; el volver a construir sencillamente una plataforma y poner a una veintena de extras en posiciones estratégicas nos daría un material que podría colarse imperceptiblemente dentro de la película. Pero ¿dónde hallar a aquellos tres hombres con presencia espiritual?

El día siguiente era nuestro día de descanso. Yo estaba sentado en la terraza de nuestra casa cuando vi acercarse a tres hombres vestidos de blanco. No eran viejos, eran rectos y nobles, y venían de visita, explicando que eran los patriarcas de un *khanakar*. Habían oído de nuestra actividad y dijeron que querían presentarnos sus respetos. Al mirarlos, me di cuenta de que estaba mirando a los rostros que necesitábamos y corrí a buscar a Madame de Salzmänn, aunque recelaba de las coincidencias extraordinarias y no podía creer que ellos consintieran jamás en aparecer en una película. Nos sentamos y estuvimos charlando juntos, y al cabo de un rato sentí que no teníamos nada que perder, de modo que hice la proposición. «Yo no he visto nunca una película», contestó uno de ellos. «Pero mi hijo que vive en América me ha contado lo que es. Creo que lo que usted intenta hacer podría ser útil para otra gente. Estaríamos felices de seguir sus deseos si podemos ayudar.» De modo que, unos días más tarde, estaban en el plató, haciendo todo cuanto se les pidió de un modo impecablemente profesional y dándole a la escena la presencia autoritaria que le faltaba.

Cuando se exhibió la película, a alguna gente le decepcionó, por hallarla demasiado simplista como cine, demasiado exótica en su imaginería, demasiado ingenua en su narrativa. Ciertamente, cuando por fin se alcanza el distante monasterio, los bailarines de blanco reunidos allí son inequívocamente europeos, y esto es difícil de tragar desde el punto de vista de la lógica normal de un relato. Pero lo que importa son esas danzas únicas y desconocidas en sí mismas. Nunca se han mostrado antes, y esos movimientos son auténticos, recreados a partir de los complejos principios que descubrió Gurdjieff a lo largo de sus viajes y que había transmitido directamente a Madame de Salzmänn, que a su vez se las había enseñado a sus alumnos. Es interesante ver que, cuando se exhibe la película, la mayoría de los espectadores quedan hondamente conmovidos por esas danzas y ejercicios y no les importa en absoluto su falta de verosimilitud dentro de la historia.

Sé que la propia Madame de Salzmänn no quedó totalmente satisfecha con la película, aunque nunca me lo dijo. Me da la sensación de que necesitaba confrontarse con un pensamiento incluso más fuerte que el suyo propio, al que habría estado dispuesta a someterse; pero sin esa fricción, que yo ciertamente no podía aportar, lo que ella tenía auténticamente en mente no pudo hallar su expresión. No obstante, creo que cualquiera que vea y escuche la película del modo que ésta propone puede experimentar una pureza, una cualidad especial que le pertenece a ella por entero y que puede darle a uno un sabor directo de lo que es una investigación, de qué puede significar otro nivel de consciencia, en un modo que ninguna clase de palabras puede igualar.

Cuando murió Madame de Salzmänn a la edad de 101 años, pareció llevarse consigo el centro de la vida. Ahora, después de un largo y ceniciento periodo de dolor, la realidad del presente ha vuelto a emerger, un presente que está esperando que se le sirva de un modo nuevo a través de aquellos que tuvieron la fortuna de compartir lo que transmitió su influencia. La vida sigue, surge una generación nueva, y la necesidad que tiene el

mundo de un cuerpo vivo que comprenda es más vital que nunca. El enigma de la tradición y el misterio de la transmisión no pueden cambiar, pero sigue estando ahí el gran juego de llaves.

La honda convicción que me había llevado a Matila Ghika, a las armónicas proporciones de la Sección Áurea y después a las enseñanzas de Gurdjieff era esa parte de nuestro cerebro conectada con un orden que ningún otro animal es capaz de percibir pero al que puede tener acceso un cerebro humano a través de las matemáticas, la geometría, el arte y el silencio. Ningún otro animal concibe los números; no obstante, cuando se dan las condiciones adecuadas, parte del cerebro humano puede abrirse a oscilaciones que nos conmueven profundamente, que parecen llenas de significado y no obstante carecen de imágenes o de contenido. En el Bouffes du Nord yo no podía evitar rozar con esos misterios en el trabajo práctico diario.

Yo siempre había evitado los grandes temas simbólicos, por ver con qué facilidad puede uno cabalgar a sus lomos como montado encima de un elefante, dándose uno mismo importancia porque va alzado a tan gran altura. Cada vez que alguien me etiqueta como gurú me estremezco, porque muchos actores están más que dispuestos a soñar que se han convertido en parte de un grupo esotérico y de ese modo buscan el progreso espiritual en un campo en el que es imprescindible conservar los pies firmemente asentados en el suelo. Ahora estaba empezando a creer cautelosamente que los años de experimentación habían hecho posible afrontar el reto de un trabajo tan denso en niveles de significado como el *Mahabharata*, en el que cada miembro de un grupo internacional, hombre o mujer, podía hallar su sitio.

La esperanza de encontrar una forma teatral para aquel trabajo llevaba muchos años siendo un objetivo distante y, cuando abordamos *La conferencia de los pájaros*, fue como una casa a

mitad de camino. Cuando pasamos de la burda anarquía de *Ubu*, con nuevas improvisaciones en cada función, a la precisión documental que era esencial para retratar una tribu africana famélica en *Los ik*, de la alegría de la suelta interpretación de *El jardín de los cerezos* al exorcismo de los fantasmas operísticos del pasado en *La tragedia de Carmen*, cada uno de éstos sirvió para un objetivo definido; juntos, consolidaban nuestra posición en el mundo del teatro de tal modo que estuvimos en condiciones de solicitar la subvención requerida para una empresa de envergadura, y nos ofrecieron la oportunidad de experimentar con diferentes acercamientos. Con *La conferencia de los pájaros*, la necesidad de conectar con cualquier público en términos sencillos y no pretenciosos nos llevó a interpretar una farsa de pueblo africano muy realista, *El hueso*, para iniciar la velada. Eso ayudó a establecer un clima de sencillez y confianza que después hizo posible llevar al público a la poesía, más sofisticada, de un trabajo sufi sin que sintieran que lo esotérico era ni portentoso ni imponente. Cuando tomó forma el *Mahabharata*, sentimos que por fin iba a ser posible permitir que la ligereza y el humor formaran parte del tránsito por los difíciles laberintos del trabajo, y para ello estaba claro que necesitaríamos todo lo que pudiera ofrecernos un grupo internacional a partir de su mezcla de tradiciones y recursos.

Tal vez sea la India el último lugar en el que pueden coexistir aún todos los periodos de la historia, en donde la fealdad de la luz de neón puede iluminar ceremonias que no han cambiado ni en forma ritual ni en vestimenta externa desde el origen de la fe hindú.

En Madurai existe un enorme templo, una especie de ciudad en la que un solo paso le lleva a uno a otro mundo. El tiempo no está abolido: no parece existir en absoluto en aquellos grandiosos y oscuros pasadizos interiores, en donde una densa masa de hombres rechonchos, totalmente desnudos salvo por un franja de tela retorcida alrededor del talle, hacen re-

molinos y torbellinos dentro de un río de humanidad. La luz conduce a la oscuridad, la oscuridad a miembros en la sombra, a lámparas de aceite. Gritos repentinos procedentes de voces luchan con llamadas procedentes de largos cuernos relucientes; encima de los muros rayados alternativamente de blanco y negro, los devotos arrojan puñados de polvo contra las columnas, rayándolas de rojo, o incluso frotan tierra de colores en las trompas de elefantes esculpidos, dejando pegotes en la piedra. Todos los niños sueñan con una máquina del tiempo para explorar el pasado. Existe: un templo hindú es una máquina de ésas. Entra y tendrás a tus pies la antigua Babilonia.

Una noche en Benarés, un ondeante estandarte de luces se acercaba saliendo lentamente de la oscuridad, acompañado por los poderosos trompeteos de los músicos. Según se acercaba, las luces compusieron el triple dibujo del emblema de Shiva, en la forma de una serie de tubos de neón sujetos con unas correas, como tridentes, a las cabezas de unos hombres desnudos. Parecía ser una procesión de esclavos penitentes atados entre sí con largas y polvorientas serpientes, una extraña ligadura que finalmente resultó ser un grueso cable que llevaba a una bicicleta, subida en la cual una figura con unos pantalones de algodón, que chorreaba sudor, forzaba a bajar a los reacios pedales para impulsar una herrumbrosa dinamo con ruedas. La máquina del tiempo te devuelve a hoy.

Un templo en la India es una plaza de mercado no aislada en modo alguno de la calle; es un lugar para las familias y una ruidosa cocina en la que los sacerdotes corren de un caldero hirviente a otro para atizar los fuegos, remover los líquidos o ungir con leche las piedras sacrificiales. No hay silencio, tan sólo actividad, porque los dioses se alimentan indiscriminadamente de la energía de elefantes, mendigos y brahmanes, todos los cuales llevan los mismos símbolos sagrados pintados en rayas por la cara, el cuerpo o la trompa con pasta amarilla; el único sitio en el que cede la fiebre es en los escalones que bajan a los amplios algibes de agua ligeramente estancada, porque allí las mujeres se deslizan al interior de la fría humedad

hasta que se les pegan los saris a la carne como una piel estampada. La tierra hierve de insectos y ratas, e incluso el aire está incesantemente vivo, con monos columpiándose por los cables del telégrafo o escondiéndose detrás de figuras elaboradamente esculpidas en las paredes de los templos. No hay sencillez de forma —¿cómo la va a haber?—, porque el arte sagrado es un reflejo de la vida secular, y esa vida no tiene sencillez, tan sólo una inagotable variedad que está siempre en movimiento.

Con todo, hay una deidad suprema, inalcanzable, esencial, de la quietud sin forma, Brahma, que abarca todo movimiento y toda norma más allá de los cielos, más allá de Dios, más allá del humano entendimiento. El universo fenoménico exige una división en tres: Brahma, Shiva y Vishnú, cuyas formas son complejas e intercambiables y, como también ellos siguen siendo inalcanzables al humano entendimiento, por fuerza tienen que subdividirse de nuevo, de modo que tan sólo a través de una exacta genealogía de intrincadas relaciones familiares entre diosas tías abuelas y dioses primos terceros podemos atisbar una explicación de la diversidad de nuestra experiencia cotidiana. Conforme a esto, un templo no es un objeto estático para ser contemplado; es un viaje para ser emprendido, una historia para ser visitada, una teología para ser comprendida. Cada figura esculpida, bailando, ofreciendo y copulando es como una palabra o una frase en el interior de la sintaxis de un texto. Para un brahmán, el acto de caminar atravesando un patio detrás de otro para llegar hasta la llama sagrada es como un tránsito a través de páginas de escritura; esto no dista mucho de la experiencia de los aborígenes australianos itinerantes por su paisaje, en el que las rocas y los terraplenes son «letras de canción», las palabras de los mitos no escritos.

Todo había empezado con el joven indio que, durante los ensayos de nuestra función sobre el Vietnam, *US*, me había mencionado por primera vez la extraña palabra *Mahabharata*. La imagen que evocó me había venido obsesionando. Dos

grandes ejércitos uno frente al otro, tensando las cuerdas del arco. En medio de ellos un príncipe, de pie, que pregunta: «¿Por qué tenemos que luchar?».

Una y otra vez, volví a aquella imagen. Un día hablé a Jean-Claude Carrière de la batalla, de las preguntas del guerrero. Quiso saber más y fuimos a llamar a Philippe Lavastine, el amigo erudito que había dedicado su vida a los estudios de sánscrito. Le pedimos que nos explicara la situación de los dos ejércitos, y quién era aquel príncipe y por qué pone en tela de juicio el significado de la guerra. Philippe empezó diciéndonos el nombre del príncipe: Arjuna. Después dijo que necesitábamos entender por qué su carro era conducido por Krishna, un dios. Pero para entender aquello, continuó, necesitábamos saberlo todo sobre los hermanos de Arjuna y sus primos, por qué estaban en conflicto y cómo habían nacido, y para ello teníamos que remontarnos a mucho tiempo antes de que fueran siquiera concebidos, a la creación del mundo. Oscureció y, cuando nos marchamos tarde por la noche, el minúsculo apartamento atestado de libros y papeles parecía relucir con la gran épica que acababa de empezar a desplegarse. Al día siguiente volvimos. Entonces una sesión sin aliento y asombrosa siguió a otra a medida que continuaba la historia, no en un orden lógico, sino como Philippe la recordaba, en toda su intrincada complejidad entrecruzada. Después, una noche, la historia había terminado. La habíamos recibido como lo hace un niño en la India, oralmente, de labios de un contador de historias. Al marcharnos en silencio, nos hallamos en la oscura, desierta calle de Saint André des Arts. Nos detuvimos. Supimos que compartíamos la misma decisión. No podíamos guardarnos para nosotros solos lo que habíamos oído. Teníamos que transmitírselo a otros a través de nuestro campo especial, el teatro.

Jean-Claude se pasó diez años leyendo, escribiendo y luchando. Fueron y vinieron versión tras versión de la historia. Se iniciaron y se dejaron incompletos talleres con diferentes grupos de actores. Era como si el *Mahabharata*, que había vaci-

do dormido durante tantos siglos, se despertase de repente. Había necesitado salir y atravesar el mundo. Afortunadamente para nosotros, estábamos allí para ayudarlo en su camino.

Ahora se hacían necesarios cada vez más viajes, y nosotros volvimos muchas veces a la India, andando los años, para preparar el *Mahabharata*. Nosotros... la palabra surge constantemente, porque durante años nos habíamos ido convirtiendo en un equipo cambiante, en evolución. «Nosotros» en la India éramos a veces Maurice Benichou y Alain Maratrat, dos actores que habían estado con el grupo francés y se nos habían unido para formar parte del *Timón de Atenas*; terminarían quedándose, año tras año, inestimables compañeros a lo largo de muchas aventuras y parte indivisible de la preparación de otras. A Alain le encantan todas las formas de movimiento; siempre está cercano a la experiencia de su cuerpo, y para el *Mahabharata* se lanzó a aprender cuanto pudo sobre las artes marciales de tradición en tradición. Maurice ya había interpretado a la misteriosa Abubilla en *La conferencia de los pájaros*, que había abierto un área nueva completa en su sensibilidad, y ahora afrontaba el ingente reto del papel de Krishna.

También estaba Jean-Claude Carrière, en el décimo año de su paciente y sensible búsqueda del corazón del *Mahabharata*, nunca satisfecho, siempre abierto a la crítica, incansable, nunca corto de ideas, escribiendo sin cesar. Nos leía escenas nuevas no bien salían de su pluma en taxis, habitaciones de hotel y salas de aeropuerto en las que los aviones llegaban fiablemente tarde, dándonos muchísimo tiempo para trabajar. Para Jean-Claude, aquello era el clímax no sólo de todo lo que habíamos hecho juntos, sino también de sus guiones de cine, sus experimentos literarios, su vasta lectura y sus reflexiones filosóficas. De pronto, el *Mahabharata* estaba allí para llamar a su pensamiento y reunir el amplio registro de sus experiencias. No soy capaz de imaginar mejor colaborador. Sé que sin él el proyecto jamás habría cobrado vida.

Igualmente esencial para nuestro trabajo era Chloé Obolensky, demostrando una vez más el inestimable valor del mu-

tuo entendimiento que procede del afecto, el respeto y la confianza contruidos sobre retos que se han atravesado juntos. Chloé se nos había unido en el Bouffes para diseñar *El jardín de los cerezos*. Ahora escuchaba las lecturas y después se esfumaba, buscando infatigablemente objetos y texturas por todos los bazares.

Mientras tanto, observando y anotando, sirviéndonos a todos de ojos y oídos, estaba Marie-Hélène Estienne. Muchos años antes, Micheline Rozan fue la primera que habló de Marie-Hélène como de una joven de quien percibía que tenía talentos muy poco comunes, aunque no podía decir qué forma tomarían al final. Cuando conocí a Marie-Hélène en una cena en el piso de Micheline, mi primera impresión fue la de una tensa y silenciosa figura que se negaba a dejarse integrar en la tertulia y la risa. Al día siguiente nos volvimos a ver y rápidamente descubrimos que compartíamos la misma fecha de cumpleaños: el primer día de la primavera, si bien los años distan mucho entre sí. Poco a poco fue cobrando vida una honda e íntima relación, y ella fue penetrando en todas las facetas de nuestro trabajo, hasta que su talento e intuición se convirtieron en una parte vital de cada nueva experiencia. Con deslumbrante rapidez, planificaba nuestras actividades al detalle; cuando necesitábamos actores nuevos, ella los descubría en rincones peregrinos del mundo mediante algún asombroso e impredecible procedimiento propio; cuando no se trabajaba sobre textos, mantenía la serenidad mental de los miembros del reparto con afecto seriamente probado y con impaciencia a duras penas escondida. Hasta la fecha, cambia de opinión con tanta frecuencia como yo, si no más, como único modo de alcanzar una decisión firme.

Cuando empezamos a ensayar para el *Mahabharata*, intentamos compartir nuestras impresiones de la India con el amplio grupo de actores, pero pronto vimos que aquello era imposible, de modo que recogimos a la compañía y los facturamos para la India. Jean-Claude, Marie-Hélène y yo habíamos compuesto un itinerario en el que todos los lugares significativos

que habíamos visitado durante años se agolpaban ahora en diez días de viaje sin aliento. Aquello confirmó un método estupendo: un hartazgo de impresiones indigeribles forma parte de la experiencia hindú, y es un recordatorio de que las conclusiones que uno saca nunca pueden estar completas; cuando uno sueña que los perfiles de la India están empezando a definirse, una repentina impresión nueva le borra la estructura anterior de la cabeza.

En el *Mahabharata*, la metáfora más comúnmente repetida es la de un río. El campo de batalla es un río, los miembros seccionados son rocas, los dedos amputados son pececillos, el caudal es sangre. La India es como un río. Apenas llegamos, metimos a los actores en el amplio y oscuro torbellino del gran templo de Udipi, comiendo en hojas de palma, sentándonos en el suelo de piedra como los centenares de miles de peregrinos a los que allí se alimenta cada año. Rápidamente encontramos ancianos brahmanes que estaban dispuestos a hablar del *Mahabharata*, y después de aquella primera introducción condujimos al grupo a nuestro favorito entre todos los lugares sagrados que conocíamos, un minúsculo templo llamado Parasnikadavu, junto a un río, muy en el interior de la región de Kerala. Allí se celebra el más antiguo de los rituales, no en una temporada especial sino dos veces al día, y en ninguna parte es más poderoso el sentido de la antigüedad. Dentro de un círculo de piedra pequeño, atestado, cerrado con barras de hierro, seis percusionistas casi desnudos golpean largos tambores, mientras en la parpadeante luz de aceite un vigoroso hombrecillo cubierto de pasta amarilla, con adornadas láminas en forma de media luna prolongándole los labios, brinca y baila, lanzando una flecha a cada esquina cardinal con un diminuto arco de plata. En aquella minúscula cripta nos sentimos en contacto directo con el mundo védico en el que habían tomado forma las intrincadas acciones del *Mahabharata*. La dicotomía entre pasado y presente estaba disuelta.

Hicimos un viaje en círculo con los actores, bajamos por Kerala, cruzamos Tamil Nadu, subimos a Madrás, pasamos por

Calcuta, en tren a Benarés, luego a Delhi, produciéndose en cada uno de nosotros una provisión de imágenes vitales y en el grupo como conjunto un enorme carrete de impresiones para montar en los ensayos cuando volviéramos. Al mismo tiempo, sujetándonos firmemente a la realidad, estaba la India de hoy: pululando y cojeando, dando codazos y bregando en su miseria, inmóvil en la mendicidad o apiñada durmiendo en las aceras. Eso lava el cerebro de cualquier vestigio de romanticismo, de cualesquiera sueños persistentes de un Oriente velado de misterio. La India era el tren nocturno, el sofocante cilindro de metal caliente con literas de metal sin lustre y ventanas enrejadas a través de las cuales tanteaban en todas las estaciones delgadas manos buscando algún reloj descuidadamente dejado debajo de una almohada. Eran cabezas de dioses cuya divinidad se subraya con bombillas de colores. Era la realidad de la muerte por hambre, la realidad de la violencia, la realidad del irresistible torrente de la vida envolviendo a la vez la forma y el tiempo.

Mareados y empachados por las impresiones que íbamos recibiendo, más o menos hacia la mitad del viaje, en Madurai, sentí que teníamos que hacer una parada. Lo comentamos en el desayuno y todo el mundo estuvo de acuerdo en que necesitábamos ensayar. Nuestro viaje tenía una finalidad estricta, y las acuciantes exigencias de la función que se nos avecinaba significaban que nuestras experiencias necesitaban ser referidas al trabajo. Nos marchamos de la ciudad y fuimos a pie hasta un bosque cercano en el que, hallando un claro, nos propusimos como principio de un ejercicio la tarea de seleccionar un objeto natural de entre los árboles y juntarlos todos en la linde del claro. Apenas habíamos acabado de hacerlo así cuando, como si saliera de la nada, apareció una anciana y serenamente se postró ante nuestro montón casero. Pasado un rato se levantó, dio unos pasos hacia atrás y se fue, obligándonos a reconocer con asombro que habíamos añadido uno más a los santuarios de la India.

Yo entonces propuse otro ejercicio: «Muy deprisa, dando

vueltas en círculo, que cada uno diga una palabra, una palabra solamente, para concretar su impresión más vívida de la India». No hubo vacilación; como una ágil percusión, golpe tras golpe, adjetivo o sustantivo siguieron como las múltiples facetas de un cristal rotatorio: «frenesí», «color», «tranquilidad», «edad», «vulgaridad», «hambre», «fe», «esplendor», «miseria», «matriarcado»; treinta personas, treinta palabras diferentes que parecían tan inadecuadas que de inmediato dimos otra vuelta, treinta palabras más después de las cuales abandonamos, aceptando que la lista jamás podría estar completa. Ahora parecía un momento interesante para ensayar una de las escenas que habíamos desarrollado en el Bouffes du Nord, para ver qué podían aportarle las influencias del viaje. Apenas acabábamos de empezar cuando vimos que el bosque estaba lleno de vida humana oculta. Se había reunido un público y nos miraban fijamente por entre las hojas. «¿Qué entenderán de todo esto?», me pregunté cuando se desplegó el texto francés de Jean-Claude. Un actor saltó de los arbustos. «¡Shiva!», salió un inmediato grito de reconocimiento de nuestros primerísimos espectadores. Nos quedamos de piedra. Nuestros sonidos y gestos en la India tenían sentido. Esto, más que ninguna otra cosa, nos dio el valor para continuar lo que hasta entonces había sido un trabajo no contrastado en absoluto.

Cerca de Madrás hay un lugar santo, Kanchipuram, un centro sagrado, una ciudad de templos. Es uno de los cuatro grandes santuarios que forman un cuadrado cruzando el subcontinente y están consagrados a la tradición de Shankaracharya, un santo y maestro del siglo IV. Aquí, en el concurrido racimo de edificios a su nombre, viven tres Shankaracharyas. Hay un viejo maestro, que se ha retirado del mundo; ha dejado de hablar, pero se le puede ver desde el patio una o dos veces al día, en silencio, detrás de una celosía del tamaño de una cara que por muy breve tiempo se abre y se cierra. También hay otra ocasión en la que la gente que desee participar de su carismática aura se congrega en una galería, en unos asientos, y espera pacientemente como en un teatro enfrente de un telón. A ve-

ces no se llega a alzar. Pero si tienen suerte, se abrirá sin previo aviso. Entonces, en un nivel ligeramente más bajo que la terraza, yacente en el suelo en un estrecho cubículo, se ve un montoncillo sin movimiento, para el que no hay palabras más adecuadas que la frase del *Bhagavad-Gita*, «El tiempo envejecido». Si se llega a convencer a la anciana figura de que se levante, la multitud avanza, e incluso a algunos se les puede llegar a consentir bajar unos cuantos pasos, no más que hasta una barandilla de hierro. Ahora los ojos del anciano recorrerán los rostros expectantes, y si se encuentra con esa mirada aunque sólo sea por un instante, el observador recibe el momento de contacto físicamente, como una conmoción.

Existe un segundo Shankaracharya, en la flor de la vida, que tiene toda la energía necesaria para cumplir con las obligaciones prácticas de un jefe y es responsable del funcionamiento del templo. Un día, el anciano morirá, y entonces el segundo Shankaracharya ocupará el lugar del anciano detrás de la celosía, mientras que el tercer Shankaracharya, ahora todavía un muchacho al que se está preparando rigurosamente mediante obligaciones diarias, accederá a la segunda posición, y se escogerá a un nuevo muchacho para incorporarse a la cadena.

El Shankaracharya activo, un hombre de rostro vivaz siempre dispuesto a saltar de la risa a la seriedad, de ojos alerta y oscuros, con tiras de pasta en la frente, pecho desnudo salvo el hilo ritual en diagonal de los brahmanes, con un bastón en la mano, nos dio cálidamente la bienvenida. En una visita anterior, yo le había hecho una pregunta sobre Krishna. Krishna es dios encarnado; bajó para vivir como un hombre, asumiendo el sufrimiento de la humanidad, pero al contrario que Cristo también asumió las actividades y los placeres del hombre: en las historias antiguas era un guerrero formidable e ingenioso y un irresistible amante con veinte mil viudas. Refleja de ese modo la generosa capacidad hindú para abarcar todos los aspectos de la experiencia de la vida sin juicio moral. ¿Le hace eso perfecto o imperfecto? ¿Está la imperfección más allá de la perfección? «Si Krishna tiene todos los aspectos de un hom-

bre», pregunté, «¿tiene por eso mismo la natural capacidad del hombre para equivocarse, para cometer errores?». Realmente necesitaba oír su respuesta, quizá esperando hallar condonada mi propia debilidad o, cuando menos, comprender mejor el *Mahabharata*. Shankaracharya sonrió. «Está usted planteando esta pregunta desde el punto de vista de un hombre», contestó. «La mente de un hombre tiene por fuerza que hacer esas distinciones. Desde el punto de vista de Krishna, esa pregunta no se puede ni plantear.» Como un enigma zen, aquellas palabras sacudieron mi comprensión y mostraron cuánto más se revela por el camino del desconcierto que por los engañosos caminos de la razón.

Aquella vez Shankaracharya nos recibió a aquellos de nosotros que ya habíamos estado allí antes como a viejos amigos. Nos sentamos en el suelo y yo expliqué que habíamos traído con nosotros al grupo de actores que estaba trabajando en la función. Los fue señalando uno a uno y risueñamente identificó los personajes. En otros sitios, la India muchas veces había sido racista, y se planteaban una y otra vez repelentes preguntas como: «¿Por qué un hombre negro?», «¿Por qué negro?». Aquí no hubo barrera alguna; para nuestro gozo y alivio inmediatamente vio a un héroe o una deidad hindú –un Bhishma, un Drona, un Shiva o un Krishna– en los rostros africanos, japoneses, balineses o franceses expectantemente vueltos hacia él. Bendijo nuestra empresa, nos aconsejó no comer carne el día del estreno, y nos preguntó si le podíamos mandar un vídeo cuando estuviera lista la función.

Por una vez, fue aquélla una promesa de viajeros que no había de olvidarse y, cuando cinco años más tarde hicimos una película de la función, le mandamos una copia. Poco después de aquello, algunos de nosotros volvimos a la India. Al entrar en Kanchipuram una multitud de jóvenes se reunió agitadamente, reconociendo a los actores. «¡Hemos visto la película!» «¿Dónde?» «En el templo.» «¡Muy bonita película!» Visitamos a Shankaracharya, que estaba tan activo, bienhumorado y práctico como antes, y nos dijo que aprobaba nuestra versión.

Él fue para nosotros el crítico definitivo, ante el que sentíamos a la vez confianza y temor.

Cuanto más íbamos penetrando en el *Mahabharata*, más veníamos a reconocer la riqueza y la generosidad del pensamiento hindú original. Una única palabra intraducible, *dharma*, es suficiente para vincular lo universal con lo estrictamente personal. El cosmos tiene su Dharma, y cada individuo, hombre o mujer, tiene su propio dharma; nuestra obligación es descubrir esto, comprenderlo y hacer de su realización nuestro objetivo constante. La palabra suele traducirse imperfectamente como «obligación»; de hecho, implica vivir con arreglo a un imperativo que va más allá de todas las leyes simplemente morales. El dharma respeta los límites innatos de cada persona, de modo que cada cual tiene su propio punto de partida, y en lo que dura una sola vida cada uno, hombre o mujer, puede llegar solamente hasta ese límite. Cada uno tenemos nuestro destino, pero pocos de nosotros permitimos de hecho a nuestro destino que aparezca. El dharma no puede ser reducido a código alguno, pero se le puede volver a despertar dentro del buscador perplejo mediante la acción mítica total del *Mahabharata*, que muestra cómo un dharma individual está en conexión con el gran Dharma, con el constante reequilibrio de la balanza de la existencia. En el *Mahabharata*, Krishna muestra que, para preservar el equilibrio del universo, todo tiene que tener su lugar. La sexualidad, la doblez, la violencia; cada cosa tiene un significado. Por eso sus acciones inesperadas y aparentemente inmorales son una constante confrontación con el pensamiento rígido e incluso pueden conmocionar a creyentes hindúes auténticos. En una reunión social en Delhi, una distinguida dama rompió a llorar. «No puedo soportar al Krishna del *Mahabharata*», me dijo. «Se porta muy mal.»

Tales tergiversaciones forman parte de la naturaleza universal del *Mahabharata*, y en nuestros ensayos continuamente nos provocaban las contradicciones que forman parte de ese trabajo. Muchas veces lo llamábamos shakespeariano, porque toda idea esquemática se abre de golpe mediante la auténtica hu-

manidad de los personajes. Eso los coloca más allá de la moralina fácil y los juicios superficiales.

El viaje con los actores a la India tal vez fuera la parte más importante de nuestro proceso de ensayo, no tanto como un modo de ponerlos a todos «en vena», sino como un modo de eliminar tópicos relativos al Oriente y a los mitos en general. Cada momento traía una sorpresa nueva, una contradicción nueva y, aunque viajamos ligeros, volvimos a París con un exceso de equipaje intelectual y emocional.

Ahora la tarea práctica era encontrar formas teatrales que fueran soportes convenientes para aquella carga. Más que nunca en nuestro trabajo, estaba claro que las formas tenían que venir lo último, que el auténtico carácter de la función no emergería hasta que hubiera pasado por un filtro, para eliminar lo superfluo, una mezcolanza de estilos. Nuestro único principio era inicialmente descubrir un significado para nosotros mismos, y luego encontrar la acción que lo hiciera signifi-
cante para otros. De modo que en aquel proceso no podía rechazarse nada, había que explorarlo todo. Imitamos las técnicas antiguas, sabiendo que nunca seríamos capaces de hacerlas bien. Luchamos, cantamos, improvisamos, contamos historias, o bien introducimos fragmentos de cada una de las tradiciones del grupo, ampliamente diferentes. El camino pasó por el caos y el desorden hacia el orden y la coherencia. Pero el tiempo jugó a nuestro favor. De pronto llegó el día en que el grupo entero halló que estaba contando la misma historia. Las diferentes razas, las diferentes tradiciones trabajando juntas se habían convertido en un único espejo para una multiplicidad de temas.

Hace un siglo la visión de la historia que proponía el antiguo hinduismo era totalmente inaceptable para Occidente, pero sus imágenes y símbolos están siendo cada vez más confirmados en el mundo de hoy día. El hindú cree que, en los inacabables ciclos de creación y aniquilación, los seres humanos alcanzaban rápidamente la Edad de Oro, el primer y más alto Yuga del que descenden los subsiguientes. El más bajo, el cuarto y último pe-

riodo, es éste en el que vivimos hoy: Kali Yuga, la Edad Negra. Esto no es pesimismo; la realidad no puede ser ni optimista ni pesimista, es como es, y es exactamente por eso por lo que resulta tan relevante este mito. Toda la presión y la angustia, la violenta miseria y desesperación de la vida contemporánea se reflejan en los complejos sucesos de la gran épica. Nuestro mundo se va sumiendo cada vez más en las amargas abominaciones que predecía el *Mahabharata*; la edad de la oscuridad nos rodea por todas partes, y con ella parecemos estar alcanzando la degradación definitiva de la criatura humana, mucho más allá de todo lo que pudieron prever los autores antiguos.

Hoy día, tenemos muchas películas, obras de teatro y novelas asombrosas sobre los horrores de la guerra, pero, al contrario que ellas, el *Mahabharata* no es negativo. Le conduce a uno al interior del significado básico del conflicto. Muestra que los movimientos de la historia son inevitables, que las grandes miserias y desastres pueden ser ineludibles, pero en el interior de cada momento que transcurre puede abrirse una posibilidad nueva, y la vida todavía puede vivirse en toda su plenitud. Esto puede ayudarnos a comprender cómo vivir. Nos puede ayudar a atravesar la edad más oscura. Eso solo ya era razón suficiente para poner en escena aquel trabajo. Por eso es por lo que, en francés, después en inglés, girando por todo el mundo, y luego en cinta y en película, parece haber tocado una fibra humana común. Cómo sobrevivir es una pregunta contemporánea urgente, pero fácilmente puede encubrir una pregunta hartamente más grande, que el *Mahabharata* sitúa firmemente en su legítimo lugar: no sólo cómo sobrevivir, sino por qué.

Yo siempre había evitado rigurosamente las discusiones filosóficas en el interior de nuestro grupo. En cualquier acontecimiento, el grupo nunca era permanente; la gente iba y venía, pasando juntos temporadas más largas o más cortas, cada uno o cada una siguiendo su camino. Pero, para muchos, la acumulación de experiencias extrañas planteó de un modo cada

vez más punzante la pregunta de la relación existente entre la vida cotidiana y el trabajo. Para Natasha, el viaje a África fue el inicio de un proceso a través del cual sus miedos se fueron transformando poco a poco en una fuerza positiva. La misma sensibilidad exquisita que aportaba a sus actividades cotidianas se convirtió en sólido centro de su trabajo como actriz, que la llevó de *El jardín de los cerezos* a *Oh, qué hermosos días* —o *Happy Days*, como se la conoce en inglés—, en donde pudo fundir su búsqueda personal del significado con el penoso autointerrogatorio de Samuel Beckett, al que tanto amaba y admiraba. Por lo que a mí respecta, fui pasando progresivamente de dos espacios a uno, de escenario y sala a una experiencia compartida. Del mismo modo, los espacios vacíos interiores y exteriores han ido adquiriendo significados nuevos, y con cada cambio he visto que había que descartar algo. Cuando acabó el *Mahabharata*, sentí una intensa necesidad de retirarme de los mitos del pasado, de los asuntos históricos, de los trajes de época, de los mundos de la imaginación. Por encima de todo, quería deshacerme del boato cultural que se había ido acumulando durante tantos años. Claro es que el presente siempre tiene que contener el pasado, y un gran mito es un modo muy preciso de expresar a través de un lenguaje simbólico verdades hondamente escondidas relativas a la humana condición. Al mismo tiempo, una verdad no es más que una mera fantasía si no puede ser redescubierta y experimentada directamente en el interior de las acciones ordinarias del día de hoy.

Con todo, claramente no podía limitarme a escoger algún tema contemporáneo que me preocupase, porque las situaciones con las que nos tropezamos continuamente rara vez contienen dimensiones que vayan más allá de sus límites familiares. Hoy día, no obstante, tenemos una nueva mitología. La ciencia explora los mismos misterios eternos con un lenguaje simbólico nuevo, de modo que me zambullí en el fascinante mundo de la física cuántica. El mundo cuántico parecía inicialmente ser tan rico y tan perturbador como la India mítica, pero pronto me vi obligado a reconocer que los propios físicos

pocas veces son tan poco comunes como sus descubrimientos, y que las tablas, diagramas, cálculos y ordenadores difícilmente son el material humano que exige el teatro.

La contradicción quedó resuelta cuando Natasha me regaló por Navidad el libro de Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Poco después, Sacks me llevó a visitar los pabellones neurológicos de su hospital de Nueva York. Allí quedé atónito al encontrar, en el campo de la neurología, una base legítima para el trabajo del teatro. Empecé a percibir por qué el gran neurólogo ruso Alexander Romanovitch Luria había llamado a la neurología una «ciencia romántica». A lo largo de una prolongada y activa vida en las peligrosas condiciones movedizas de la Rusia soviética, Luria había mantenido que una ciencia humana que era fríamente objetiva era incompleta. Realmente, él estaba apasionadamente comprometido en examinar todos los detalles comprobables de cómo operan el cuerpo y el cerebro, pero con todo aquello no bastaba. El elemento humano tan sólo aparecía cuando se aceptaba a cada individuo como único. Vista de este modo, la ciencia ciertamente se vuelve «romántica», y los paisajes interiores del cerebro realmente sugieren lo que en otra mitología —el poema persa *La conferencia de los pájaros*— se llama «el Valle del Asombro». Pero, si la neurología es romántica, también es exactísima. Como ciencia, está lejos del difuso e improbable campo de la llamada locura que exploramos nosotros en *Marat/Sade*. Un paciente neurológico tiene una lesión específica en un lugar preciso, y como resultado se modifica su conducta. El neurólogo tiene que desarrollar hasta el grado de máxima finura su poder de observación, porque cualquier movimiento minúsculo puede ser una clave para lo que está ocurriendo en algún sitio, fuera de la vista, en el cerebro. En el teatro, asimismo, la conducta es nuestra materia prima, de modo que, como base para nuestro nuevo trabajo, pudimos finalmente volver a la vida cotidiana, destilando hasta su misma esencia movimientos ordinarios, reconocibles, y observando las irregularidades que muestran un temblor oculto dentro del cerebro.

Llamamos al nuevo proyecto *El hombre que*, y empezamos a nuestra manera habitual, improvisando con el libro de Sacks en la mano. Para nuestra consternación, nos dimos cuenta de que ninguno de nuestros más que contrastados métodos parecía funcionar. Nuestras improvisaciones estaban vacías, y hasta Jean-Claude halló que no podía dejar de escribir ficción. Se nos hizo claro que las consecuencias específicas y aterradoras de las lesiones cerebrales no pueden descubrirse ni siquiera en el interior de la imaginación más inventiva. Necesitábamos experiencias personales de primera mano que plasmar y, como nos faltaban, nos desanimamos y dejamos el proyecto a un lado.

Entonces cayó enferma de pronto Marie-Hélène Estienne, y su infortunio, afortunadamente breve y no grave, resultó ser nuestra salvación. Al encontrarse en el gran hospital de París La Salpêtrière, en el que, en el siglo XIX, había creado Charcot una escuela neurológica legendaria, prefirió hablar a los profesores de nuestras dificultades mejor que de sus propias dolencias. Como resultado, hizo muchos buenos amigos entre el equipo médico, y pronto nos estaban recibiendo cálidamente en los pabellones, dándonos batas blancas y dejándonos observar y preguntar cuanto quisiéramos.

Ahora que podíamos empezar de nuevo, redujimos el grupo al equipo más pequeño posible. Gracias a esto la función se convirtió en una creación realmente común entre cuatro actores totalmente entregados —Yoshi Oida, Sotegui Kouyaté, Maurice Benichou y David Bennent—, junto con el músico que llevaba años estando especialmente cercano a nosotros, Mahmoud Tabrizi-Zadeh, así como Marie-Hélène y yo mismo. Surgió un nuevo ritmo de trabajo: pasábamos parte del día en el hospital y luego nos reuníamos en nuestro espacio de ensayo para compartir unos con otros nuestras impresiones interpretándolas. De aquel modo, éramos capaces de comprender algo de las condiciones de las que habíamos sido testigos, volviendo a vivirlas directamente a través de nuestros propios cuerpos.

Habíamos vuelto a un principio que nos guió años atrás al

estudiar las formas de inanición aguda, que ninguno de nosotros podía haber experimentado jamás, con vistas a hacer *Los ik*, una función sobre la hambruna en África. Los actores suelen hablar de trabajar «de dentro afuera», queriendo con ello decir que excavan para la comprensión dentro de sí mismos antes de intentar proyectarlo hacia fuera en su interpretación. Pero el comprender tal estado de inanición tan sólo podía lograrse desde fuera hacia dentro. Nos pasamos un largo periodo estudiando fotografías y fragmentos de película de los ik, prestando gran atención a todos los detalles externos, tales como la forma en que se las arregla el cuerpo apergaminado para impulsarse hacia delante o el músculo que permite a un brazo casi atrofiado alzar hasta los labios una mano ahuecada llena de agua. Ahora, para *El hombre que*, el proceso era similar.

En el hospital conocimos a pacientes cuyos desórdenes no se parecían a nada de cuanto habíamos visto hasta entonces, y una vez más nos hallamos a nosotros mismos en el Valle del Asombro. Vimos la mente que va perdiendo penosamente sus facultades y que después va perdiendo la memoria de lo que había perdido, o incluso compensando el déficit con un repentino e impredecible estallido de exceso. Seguimos los complejos sistemas de adaptación a través de los cuales una mente aparentemente disminuida reconstruye un mundo en el que luego vive a tope. Los pacientes en muchos casos se convirtieron en nuestros mejores aliados, ayudando y corrigiendo con interés y buen humor nuestras imitaciones, de modo que nos fuimos haciendo cada vez más fieles a su estado. De aquel modo, la forma exterior se fue haciendo cada vez más real para los actores y, cuanto más se adentraban en ella, más se avivaba su imaginación y empezaba a interpretar un papel. Los pacientes ya no eran «casos»; ahora éramos capaces de sentir al ser humano completo y muchas veces rico en el interior de la restringida gama de movimientos que al principio habíamos observado con tanta angustia.

Entonces pudo empezar un trabajo más familiar, con Marie-Hélène escribiendo y adaptando las palabras que habíamos oí-

do decir y con los actores sirviéndose de sus personales técnicas para proyectar convincentemente a un observador externo las misteriosas áreas a las que habíamos sido transportados. Mientras veía el primer pase corrido frente a un público, llegó un momento en el que sentí que habíamos hallado un enlace con lo que habíamos alcanzado en África cuando para empezar habíamos puesto un par de zapatos frente al público para situar un terreno común. En *El hombre que*, el par de zapatos fue sustituido por una mesa, una vela y una caja de cerillas. Yoshi Oida fue hasta la mesa, encendió la vela con especial concentración, y luego se pasó mucho rato mirando fijamente a la llama. Luego la sopló, cogió otra cerilla, encendió la vela y la volvió a soplar. Cuando empezó una vez más, pude notar cómo aumentaba la tensión entre el público. El público podía leer en aquellas acciones sencillas mucho más de lo que aparentemente expresaban; para ello no necesitaba preparación, ni educación, ni referencia ni, sobre todo, cultura alguna. Comprendió directamente lo que estaba pasando. Parecíamos estar acercándonos finalmente a la transparencia que durante tanto tiempo había sido nuestro objetivo.

Una vez en Italia me senté con un grupo de colegas directores en la cantina de una factoría en la que se destilaba un exquisito licor. Convinimos en que nuestra función profesional se describía mal en nuestros respectivos idiomas. A mí me resulta antipático el regusto a jefe de la palabra inglesa *director*, el francés encontró que el término *metteur en scène* era inadecuado porque sólo sugería débilmente un «colocar», el sueco halló el término escandinavo *instruktor* infelizmente cercano a un entrenamiento físico espartano, mientras que el alemán halló *regisseur* meramente evocador de un tenedor de libros en una propiedad rural. Yo sugerí la palabra francesa *animateur* porque apelar al «ánimo» sería una ocupación digna, pero el francés sacudió la cabeza; hoy día aquella noble palabra ha quedado degradada hasta convertirse simplemente en la etiqueta para un monitor de clubs juveniles. Entonces Ermanno Olmi, un director italiano al que admiro profundamente, levantó el

dedo y, mientras escuchábamos el latir y borbotear del licor que estaba siendo exprimido de la uva al otro lado de la pared, dijo: «¡Yo propongo que nos llamemos *distillatori!*». Destiladores. Todos estuvimos de acuerdo, sobrecogidos de respeto por el reto que aquel nombre implicaba.

Una autobiografía es como la vida que proporciona su materia prima. Ambas tienen que llegar a un final. Pero, mientras que la vida es simplemente como cruzar un río montado en un tronco –aferrándose a una hoja, sin saber nunca cuándo va uno a caerse–, en un libro puede elegirse el momento adecuado para pararse.

Según me voy acercando a una conclusión, intento entender por qué he vuelto con tanta frecuencia al teatro, y la razón es sencilla. El teatro no es un lugar sin más, ni simplemente una profesión. Es una metáfora. Ayuda a hacer más claro el proceso de la vida.

Se dice que en su origen el teatro era un acto de sanación, de sanación de la ciudad. Conforme a la acción de las fuerzas fundamentales, entrópicas, no hay ciudad que pueda evitar un inevitable proceso de fragmentación. Pero, cuando el público se reúne en un lugar especial y en condiciones especiales para participar en un misterio, los miembros dispersos se acoplan, y una sanación momentánea reúne el cuerpo más amplio, en el que cada miembro, recordado, halla su lugar.

El hambre, la violencia, la crueldad gratuita, la violación, el asesinato: éstos son compañeros constantes en el tiempo actual. El teatro puede penetrar en el interior de las zonas más oscuras del terror y la desesperación por una sola razón: para ser capaz de afirmar, ni antes ni después, sino en ese mismo momento, que en la oscuridad está presente la luz. El progreso se puede haber convertido en un concepto vacío, pero la evolución no lo es y, aunque la evolución puede llevar millones de años, el teatro nos puede liberar de esta estructura temporal. Como reza el viejo dicho: «Ahora o nunca».

A través de las notables personas que he conocido, he alcanzado una sola y luminosa certeza. La calidad es real y tiene una fuente. En cada momento puede brotar en el interior de una acción humana una cualidad nueva e inesperada, y con la misma rapidez se puede perder, encontrar y volver a perder. Este valor innumerable puede ser traicionado por la religión y la filosofía; las iglesias y los templos lo pueden traicionar; el fiel y el infiel lo traicionan continuamente. Pero con todo, la fuente escondida permanece. La calidad es sagrada, pero está siempre en peligro.

No he sido testigo de ningún milagro, pero he visto que existen de hecho hombres y mujeres notables, notables por el grado hasta el que han trabajado dentro de sí mismos en su vida. Ésta es mi única certeza, y ha sido la búsqueda de ese «algo» huido lo que me ha guiado, aunque muchas veces haya sido olvidado o ignorado. Cuando era pequeño, nada me irritaba más que el oír decir a los adultos que con los años iban comprendiendo cada vez menos. Yo ahora miro a mi propia experiencia y siento la íntima justeza de las palabras de Lear: «Me he ocupado demasiado poco de esto». A medida que iba envejeciendo, odiaba por encima de cualquier otra cosa la devoción y la humildad de cerviz inclinada, pero hoy está claro que los esfuerzos aislados de uno solo son pajas en el viento, y que no podemos hacer nada solos: necesitamos a los demás, continuamente. Cuando logré hablar con claridad, sentí que todo se podía explicar; ahora veo qué perjuicio haría si intentara explicar aquí en unas cuantas frases primorosas lo que me ha guiado a lo largo de los años, porque ni siquiera lo sé. No saber no es resignación; es una apertura a la sorpresa. Gozosamente, he intentado conducir a otros o he intentado hacer cosas yo solo, e inevitablemente esa actitud ha tenido que inclinarse ante la siempre incómoda verdad de que tan sólo empezamos a existir cuando servimos a un propósito situado allende nuestros propios gustos y aversiones.

Nada cambia. La vida no es una línea recta, y el material que hay en las páginas de este libro se repite continuamente; tan sólo con alterar el orden se modifica el equilibrio. Siempre habrá proyectos nuevos, direcciones nuevas, entusiasmos nuevos. Yo volveré a aferrarme en vano a una hoja, mis caballos seguirán galopando en direcciones opuestas, saltando y cayendo, un reluciente fragmento de hojalata roja volverá a ser tan seductor como algo de valor infinito, y una voz murmurará con frecuencia: «Si dejas pasar este momento, no volverá nunca».

Cuando era joven solía pensar: «Es posible "llegar" espiritualmente en una sola vida»; de hecho, sentía la obligación moral de lograr un «llegar» interior antes de que fuera demasiado tarde. Después, según se fue haciendo más clara la naturaleza de nuestra humana condición, eso se sustituyó por el pensamiento más realista de que «me harían falta varias vidas». Pero, poquito a poco, ha prevalecido el sentido común y me enseña que uno no es más que una efímera partícula en el interior de una humanidad que está luchando, a tientas, levantándose y cayendo sin fin, buscando una meta que quizá jamás conozca en todo el futuro transcurso de la historia humana.

Con todo, en cualquier momento podemos encontrar un comienzo nuevo. Un comienzo tiene la pureza de la inocencia y la incondicional libertad de la mente del principiante. El desarrollo es más difícil porque, cuando la inocencia cede el paso a la experiencia, la llenan enjambres de parásitos, confusiones, complicaciones y excesos del mundo. Acabar es lo más duro de todo, pero el soltar da el único sabor real de la libertad. Entonces el final se convierte una vez más en principio, y la vida tiene la última palabra.

En un pueblo africano, cuando un contador de historias llega al final de su cuento, pone la palma de la mano en el suelo y dice: «Aquí dejo mi historia». Y luego añade: «Para que otro la pueda recoger otro día».



ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Academia de Música de Brooklyn, 246
- Actors Studio, 148
- Anderson, 207-209
- Anouilh, Jean:
 Ring Round the Moon, 50, 62
- Appia, Adolphe, 67
- Armstrong, William, 47, 49
- Artaud, Antonin, 179, 251
- Asquith, Anthony, 63
- Ba, Amadou Hampaté, 161
- Babilée, Jean, 148
- Ballard, Mr., 67, 72
- Barrault, Jean-Louis, 189
- Beaumont, Binkie, 60, 61, 120, 122
- Beauvoir, Simone de, 249
- Beckett, Samuel, 175, 251, 278
 Oh, qué hermosos días, 118, 278
- Bell, Marie, 146, 147
- Belmondo, Jean-Paul, 152
- Benichou, Maurice, 267, 280
- Bennet, David, 280
- Bérard, Christian, 135
- Berliner Ensemble, 96
- Berriau, Simone, 136, 146
- Bhagavad-Gita*, 185, 273
- Bick, Mrs. (profesora de música), 36-38
- Bliss, sir Arthur, 141
- Bouffes du Nord, 113, 247-252, 263
- Bowens, Malick, 214, 221
- Brassai, 81, 135
- Brecht, Bertolt, 94-96, 98, 184
 El preceptor, 95
 Madre Coraje, 95
- Brook, Alexis (hermano), 28, 31, 32, 38, 103
- Brook, Irina (hija), 110, 177
- Brook, Natasha Parry (esposa), 63-65, 101, 106, 110, 113, 118, 173, 215, 219, 247, 278
- Brook, Peter:
 agarrado a la hoja, 17-18, 285
 como crítico de ballet, 62-63
 el «llegar ahí» como meta, 200, 285
 en Oxford, 25-26, 42-43
 la dirección de teatro y cine
 como meta profesional, 39, 42
 sobre la paternidad, 177
 su casa natal de Londres, 26-30
 su inquietud, 25, 84

- su matrimonio, 64, 116
 su niñez, 16, 18-21, 33, 284
 su rodaje comercial de Rinso, 45-46
 su salud, 45
 su trabajo de guerra, 45
 sus años de juventud, 24, 35
 sus clases de música, 36-38
 sus escritos, 45, 54, 251
 sus inicios como director, 24
 sus padres, 28-33, 48, 103
 sus recuerdos del colegio, 22, 33-35
El espacio vacío, 154, 252
El hombre que, 117, 247, 280-282
El hueso, 264
El señor de las moscas, 108, 171-173
Encuentros con hombres notables, 156, 253-263
La conferencia de los pájaros, 112, 163, 236, 244, 247, 263, 264, 268
La ópera del mendigo, 140-145, 176
La tragedia de Carmen, 264
Los ik, 264, 281
Mahabharata, 114, 115, 186, 242, 247, 263, 264, 266-270, 274, 275, 277
Ubú, 264
US, 184, 186, 188, 266
Tell Me Lies, 168, 214
 Brook, Simon (hijo), 110, 177
 Brook, Simon (padre), 28, 30-33, 38, 48
 Burton, Richard, 141

 Cannan, Denis, 51, 141, 183
 Carné, Marcel, 81
 Carrière, Jean-Claude, 227, 267-269, 280
 Casson, Lewis, 209
 Centro Internacional de Investigación Teatral, 209-211, 216, 228
 Chaikin, Joe, 189
 Charcot, Jean-Martin, 280
 Chávez, César, 194
 Chéjov, Anton, 152, 264
 El jardín de los cerezos, 211, 247, 269, 278
 Christoff, Borís, 75-77
 Cocteau, Jean, 73
 La máquina infernal, 47, 61
 El joven y la muerte, 73
 Collison, Michelle, 215, 226, 247
 Comédie Française, 146
 Confortes, Claude, 214
 Corthay, Sylvain, 214
 Covent Garden, 66, 74, 79, 210
 Craig, Gordon, 67, 97
 Crowley, Aleister, 23
 Magick, 23
 Dalí, Salvador, 80, 81, 84, 178
 Decroux, Étienne, 176
 Drury Lane Theatre, 47
 Dunne, James, 23
Duquesa de Malfi, La, 40
 Duras, Marguerite, 151-153
 Moderato Cantabile, 151-153
 Dürrenmatt, Friedrich:
 Los físicos, 216
 Einstein, Albert, 85
 Eliot, T. S., 23
Encore, 179
 ENSA, 47
 Estienne, Marie-Hélène, 269, 280
 Estudios Merton Park, 39-40
 Estudios Shepperton, 176
 Evans, Mary, 215

 Feil, Gerry, 173, 174
 Festival de Shiraz, 215, 229-232
 Fry, Christopher, 141
 Fundación Ford, 207

- Fundación Gulbenkian, 210
- García, Víctor, 189
- Gauguin, Paul, 130
- Genet, Jean, 146, 147, 149
El balcón, 145-151, 193
- Ghika, Matila, 83, 86, 178, 263
Essais sur la proportion, 83
- Gielgud, John, 144, 210, 230
- Goldschmidt, Miriam, 216, 226
- Granville-Barker, Harley, 49
- Greene, Graham:
El poder y la gloria, 50
- Grew, Mary, 47
- Grimm, Jakob y Wilhelm, 213
- Grotowski, Jerzy, 180, 214, 222, 251
- Guiury, Sacha:
Le roman d'un tricheur, 4
- Gurdjieff, George Ivanovitch, 88, 90,
 102, 119, 167, 168, 253, 254, 256,
 257
- Guthrie, Tyrone, 46, 58, 101
- Gymnase-Marie Bell, 146
- Hall, Peter, 179
- Hands, Terry, 199
- Heap, Jane, 90-91, 101, 125, 126, 167
- Hogarth, William, 142
- Hotel Chelsea, 171
- Howard, Alan, 109, 222
- Hughes, Ted, 230
Orghast, 111, 230
- Hunt, Albert, 183
- Huston, John, 176
- Ibsen, Henrik:
Un enemigo del pueblo, 249
- Irving, Henry, 80
- Jackson, sir Barry, 49, 53, 54, 56, 66
- Jackson, Glenda, 182
- Jacobs, Sally, 183
- Joyce, James, 90
- Jympson, John, 259
- Katsulas, Andreas, 214, 222, 226, 247
- Kouyaté, Sotegui, 280
- Kustow, Michael, 183
- La Mama, 214
- La Salpêtrière, 280, 281
- Lavastine, Philippe, 267
- Leacock, Richard, 173
- Leigh, Vivien, 144
- L'Express*, 153
- Lichtenstein, Harvey, 246, 247
- Lloyd, Bob, 200, 214
- Lowry, MacNeil, 207
- Lugné-Poe, Aurélian-Marie, 249
- Luria, Alexander Romanovitch, 279
- Madame de Salzmann, 167-169, 189,
 253-263
- Magito, Suria, 56
- Maratrat, Alain, 268
- Marlowe, Christopher:
El doctor Fausto, 24, 40, 44
- Marowitz, Charles, 179, 181
- Marthouret, François, 214
- Matisse, Henri, 174
- Maxsimovic, Dragan, 258
- Mil y una noches*, Las, 156
- Miller, Arthur, 171
Panorama desde el puente, 139, 140,
 146
- Mirren, Helen, 237
- Mitchell, Adrian, 183
- Mobilier National, 191, 215, 225
- Molinero y sus hombres*, El, 19, 58
- Moreau, Jeanne, 136, 137, 151, 152, 250
- Motta, João, 214
- Munro, Pauline, 214
- Músorgsky, Modest:
Borís Godunov, 72, 74-77

Myers, Bruce, 117, 214, 218, 219, 247

Nabokov, Nicolas, 207

Neagle, Anna, 140

Nunn, Trevor, 196, 199

OAS, 173

Obolensky, Chloé, 268

Observer, 62

Oida, Yoshi, 117, 189, 190, 215, 224,
247, 280

Old Vic, 46

Olivier, sir Laurence, 46, 140-145

Olmi, Ermanno, 282

Otway, Thomas:

Venice Preserved, 145

Ouspensky, 88

En busca de lo milagroso, 88

Ovenassian, Arby, 215

París, bajas fondos, 249

Peaslee, Richard, 183

Petit, Roland, 73

Piaf, Edith, 135

Puccini, Giacomo, 67

La Bohème, 71-72

Renoir, Pierre Auguste, 174

Richardson, H. y W. Berney:

Dark of the Moon, 60

Richardson, sir Ralph, 46

Rimsky-Korsakov, Nikolai, 72

Round House, 199

Royal Opera House, 66, 69, 82

Royal Shakespeare Company, 179, 183

Rozan, Micheline, 140, 151, 224, 247,
250, 269

Sacks, Oliver:

*El hombre que confundió a su mujer
con un sombrero*, 279

Schramm, doctor, 55

Scofield, Paul, 68

Séneca:

Edipo, 230

Serban, André, 214

Shakespeare, William, 29, 175

Coriolano, 96

Cuento de invierno, 145

El rey Lear, 50, 51, 96, 125, 200, 246

El sueño de una noche de verano,
109, 195, 196, 198, 199, 222, 246

Hamlet, 50, 51, 120, 182, 199

La tempestad, 55, 116, 189, 190, 195

Medida por medida, 94, 105, 145

Ricardo III, 199

Romeo y Julieta, 56

Timón de Atenas, 251, 268

Tito Andrónico, 133, 143, 145

Trabajos de amor perdidos, 55

Shankaracharya, 272-275

Shaw, George Bernard:

Hombre y superhombre, 46

Pigmalión, 47, 48

Shaw, Glen Byam, 143

Signoret, Simone, 249

Slater, Joe, 208

Sófocles:

Edipo, 238-240

St. Denis, Michel, 55

Stalin, Joseph, 72

Stanton, Barry, 200

Stein, Gertrude, 90

Sterne, Laurence:

Un viaje sentimental, 41, 105

Stewart, Ellen, 214

Stratford-upon-Avon, 53, 54, 94, 133,
179, 198

Strauss, Richard:

Salomé, 79-81

Sunderland, Scott, 53

Swados, Liz, 247

Tabrizi-Zadeh, Mahmoud, 280

- Ta Da Da*, 249
 Tadjadod, Mahin, 229
 Taylor, Mr. (profesor), 35, 36
 Teatro Antoine, 137
 Teatro Campesino, 243, 246
 Teatro de la Crueldad, 179, 182, 183
 Teatro Haymarket, 210
 Teatro Nacional de los Sordos, 246
 Teatro Nō, 190
 Teatro Phoenix, 50
 Tennant, H. M., 49
 Théâtre des Nations, 189
 Thomas, Dylan, 171
 Thomson, Virgil, 171
 Thorndike, Dame Sybil, 209
Tiens, v'là le train qui passe, 249
 Toscanini, Arturo, 123, 124
 Tour Malang, 157, 159, 160
 Tynan, Kenneth, 188

 United Farm Workers, 194
 Unity Theatre, 98

 Valdez, Luis, 243

 Wakhevitch, Georges, 73, 74, 80, 86
 Watkins, David, 174
 Watteau, Jean-Antoine, 56
 Webster, David, 66, 75, 76
 Weigel, Helene, 95-97
 Weiss, Peter Ulrich:
 Marat/Sade, 174, 182, 183, 246, 279
 Welles, Orson:
 Ciudadano Kane, 45
 Wesker, Arnold, 195
 Whiting, John:
 Penny for a Song, 121, 122
 Wilcox, Herbert, 140, 141
 Wilde, Oscar, 79-81
 Williams, Tennessee, 138, 171
 La gata sobre el tejado de zinc
 caliente, 136, 139

 Wolfe, Thomas, 171
 El ángel que nos mira, 171
 Worth, Irene, 215

 Zeldis, Lou, 215
 Zoroastro, 229

«El más importante director de escena del mundo anglosajón.»

The New York Times

«Una leyenda viva del teatro.»

London Times

Durante cincuenta años, las puestas en escena de Peter Brook para ópera, teatro y cine han sorprendido al público. Su dirección visionaria ha creado algunos de los montajes más deslumbrantes e influyentes del teatro contemporáneo, y en la cúspide de su carrera, nos ofrece esta autobiografía: un texto luminoso, inspirador, en el que medita sobre sus vicisitudes artísticas, sobre las personas que admiró o que más le enseñaron durante su larga trayectoria, convertida para él en un viaje filosófico. *Hilos de Tiempo* recoge la evolución y experiencia de una inteligencia artística extraordinaria, revelando las fuentes heterogéneas que subyacen en una pasión de toda una vida por hallar el modo más expresivo de contar una historia.

Peter Brook (Londres, 1925) se graduó en Artes en Oxford, en donde fundó la Oxford University Film Society. Director del International Centre of Theatre Research (en el teatro Bouffes du Nord), que fundó en París en 1971, de sus más de cincuenta montajes destacan *La tempestad*, *El rey Lear*, *Edipo*, *Marat/Sade* o el *Mahabharata* y de sus libros sobre teatro, *El espacio vacío*, *Más allá del espacio vacío*, *El punto de inflexión* y *La puerta abierta*.

SIRUELA/BOLSILLO 64

ISBN 84-7844-716-4



9 788478 447169

7502064