

Sobre la génesis de *Apocalypsis*

Jerzy Grotowski

Cada uno de nosotros es en cierta medida un misterio. En el teatro puede suceder algo creativo –entre el director y el actor– en el momento exacto en el que tiene lugar el contacto entre dos misterios.

Conociendo el misterio del otro, uno conoce el suyo propio. Y viceversa: conociendo el propio, uno conoce el misterio del otro. Esto no es posible con cualquiera. Diciendo esto, no intento emitir un juicio sobre la valía de los demás. Simplemente, la vida nos ha hecho de una forma tal que podemos encontrarnos: tú y yo. Podemos encontrarnos para la vida y para la muerte –llevar a cabo un acto juntos. Crear como si fuera la última vez, como si uno fuera a morir inmediatamente después.

Podría pensarse que el encuentro es un aspecto creativo exclusivo del teatro, pero si analizamos ciertos fenómenos, por ejemplo, en la literatura, podemos encontrar en efecto muchas analogías. En el teatro, sin duda, el encuentro es esencial. Quizás no sea el único camino hacia el teatro, pero creo que sólo en este camino somos mayormente devorados por aquello que hacemos. Me parece también que es esta búsqueda para ir más allá la que libera la plenitud del artista, la plenitud creativa del director.

¿Qué buscamos en el actor? Sin ninguna duda: a él mismo. Si no lo buscamos a él, no podemos ayudarlo. Si no nos interesa, si no es alguien esencial para nosotros, no podemos ayudarlo. Pero también nos buscamos a nosotros mismos en él, a nuestro «yo» profundo, a nuestro ser. La palabra «ser» o «sí mismo», que es absolutamente abstracta referida a uno mismo, sumergida en el mundo de la introversión, tiene sentido cuando se aplica en referencia a otro. Cuando se busca el «ser» en el otro. Pero no en un sentido moral, solemne, haciendo referencia a todo el género humano, por así decirlo. Sino más bien cuando se aplica con

toda su seriedad, excluyendo al mismo tiempo cualquier noble hipocresía. Aunque esta definición no es muy precisa, porque presupone algo espiritual. Seguramente aparece aquí el mismo mecanismo que en la vida privada, en las relaciones entre las personas, donde todo lo que es demasiado espiritual, demasiado puro, en realidad es falso. Como quiera que lo llamemos, existe una especie de intercambio: una especie de penetración en el actor y un retorno a uno mismo, y viceversa.

Cuando analizo el trabajo del actor en realidad me analizo a mí mismo. Pero hay algo más, porque en el actor, mucho más que en mí mismo, encuentro las posibilidades de mi propia naturaleza. Me acerco a él y digo: «Haz». Si no hay ese interés, un interés humano, no creo que se pueda ser director, director en un sentido profundo. Como mucho puedo ser el que monta la obra.

Estas son las razones por las que el actor debería rehusar hacer desde su personalidad conocida por los demás: elaborada, calculada, preparada para los demás como una máscara. Por cierto, a menudo no se trata de una sola personalidad, sino de dos, tres, cuatro... Es por eso por lo que he podido descubrir que el actor debería buscar aquello que llamo –como Teófilo de Antioquía– «su Hombre [*Człowiek*]»: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

Esta liberación del «propio Hombre» –o mejor dicho, su aceptación– tiene lugar por sí misma. Muchos caminos conducen a ella y cada uno es diferente; diferente no sólo para cada persona individualmente, sino también para cada proceso creativo.

En *Apocalypsis cum figuris* se hizo todavía más evidente que en cualquier otro de nuestros espectáculos. No sólo yo no podría repetir aquel proceso, sino ningún otro miembro de nuestro grupo. En el caso de *Apocalypsis* esta aceptación de «mi Hombre» fue llevada a cabo durante todo el proceso de su génesis mediante el rechazo, la renuncia. Me atrevo a decirlo de esta manera: como director la única semilla que

conservé desde el principio hasta el final de este trabajo fue el rechazo de los estereotipos, y en particular de los estereotipos de mi propio trabajo. Esto significaba, entre otras cosas, no repetir nada en la técnica creativa, no construir nada sobre la base de una conciencia del trabajo obtenida previamente.

Tenía entonces una sola regla: si alguien estaba en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no estaba perjudicando a nadie, podía ocurrir que yo no entendiera nada, pero debía mirar. Debía permitirle hacer y tanto tiempo como le dictara su necesidad, tanto como quisiera. Y después, si en algún momento sentía que había algo vivo ahí, puede que no lo entendiera todavía, pero debía volver a ese punto con él, pedirle que intentara tocar ese punto una vez más: que empezara a partir de él y que le fuera fiel. Pero si el actor sentía que allí no había nada, no lo forzaba a volver. A veces sólo el tiempo nos lo puede decir. Se suele decir con una fría expresión que «los *partners* nos lo dirán». Pero no se trata ya de simples *partners*. Cuando se trabaja con alguien durante ocho, nueve, diez años, ya no se trata de *partners*, sino de personas que están cerca. También ellos sienten lo que está vivo y lo que no. También de esta manera podemos llegar a conocer.

Pero también podía suceder que hubiera dos personas: uno guiaba la improvisación y el otro estaba allí para ayudarlo. Se diría entonces que todo es para el guía, que el otro está allí sólo para acompañar. Una vez. Ahora lo hacemos otra vez. Y hay un intercambio. ¿Qué pasa normalmente? El que ayuda es creíble, mientras que el que se creía ser esencial, no lo es.

¿De dónde viene el conocimiento? Es difícil incluso llamarlo conocimiento; se trata más bien de un llegar a conocer. Se producen miles de errores, pero entonces en la enésima vez: ¡ahí está! Existen momentos durante el trabajo en los que uno necesita sucumbir a un cierto tipo de resignación, a que quizás todo acabe en nada. Pero como director, no tengo permiso para componer

nada usando trucos. Entonces, ¿qué hacer? Si de eso no sale nada, que así sea. Quizás no haya estreno, la obra no nacerá. No es conveniente fijar ni recomponer nada si la cosa está muerta. Lo mismo pasa con cada actor. Cuanta más experiencia tiene un actor, más fácil le resulta engañar. Puede envolverlo todo con sus mentiras cotidianas; puede interpretar maravillosamente, pero sin revelarse. Ahora bien, si él también puede reunir el coraje para su propia renuncia —«No sé, no puedo, no voy a interpretar esto, no voy a realizarme»— logrará algo grande. Aprendemos sólo de las derrotas.

Repito una vez más: no querría que alguien tomara todo esto como una propuesta, porque los secretos de la creación son diferentes para cada uno. Podemos hablar de estas cosas entre nosotros, porque a veces en un intercambio de este tipo se pueden encontrar elementos que alienten, porque a veces también se puede descubrir algo mediante la comparación. No obstante, es imposible hablar aquí de conocimiento objetivo.

Puede que haya alguien, un gran director, que haga grandes espectáculos —realmente grandes, importantes para los demás—pero que, sin embargo, manipule al actor. Si el actor está de acuerdo, no hay nada malo en ello. Pero en el trabajo del cual estoy hablando, el director tiene que renunciar a crear solo. Hay alguien más importante que él. Esto es esencial.

Estuvimos tentados, tanto los actores como yo. De hecho, varias veces pudo parecer que casi cediera a esa tentación. Estuvimos tentados de entrar en un camino conocido, por ejemplo el del *Príncipe constante*. Cada vez que estábamos expuestos a esas tentaciones se despertaba en nosotros una especie de coraje particular. No era un coraje activo, sino el coraje de la renuncia. Entrábamos primero en un camino conocido, pero enseguida era necesario abandonarlo. Entrábamos en él sólo porque no veíamos otra solución. Hubo muchos abandonos de este tipo.

¿Cómo fue posible preparar un espectá-

culo sin un texto dramático de partida? Simplemente porque ninguna otra vía era posible.

Empezamos con el guión de *Samuel Zborowski* de Słowacki, un guión preciso, concebido como un buen trampolín y con la plena consciencia de que se trataba sólo de un trampolín que podríamos abandonar durante el trabajo. Ocurrieron diversas cosas, hicimos varios *études*. Todo esto era nuestra respuesta al desafío del guión. Era interesante, pero al mismo tiempo, tanto para mí como para los actores, se hizo evidente que sólo estábamos prolongando un camino que ya conocíamos, que aquel guión no era una nueva semilla. Se hizo evidente también que, si durante algunos de estos *études* se liberaba algo parecido a una radiación, aquello ocurría precisamente cuando se alejaban del guión, del trampolín, de todo el contexto de partida. Por ejemplo, Samuel y el Abogado, interpretados por el mismo actor (Antek Jahołkowski), sólo empezaron a adquirir una cierta realidad cuando lo que estaba haciendo dejó de estar conectado con *Samuel Zborowski* de Słowacki, o con nuestro guión. En cambio, tenía una conexión evidente –como mínimo para mí– con un sacerdote ortodoxo. Lo mismo sucedió con los otros actores.

¿Qué podía hacer yo en esa situación? Podía luchar para llevar a cabo *Samuel Zborowski* contra todos los pronósticos, pero con la sensación de que todo lo conectado con el tema inicial estaba muerto, de que sólo podría llegar existir como pura técnica.

¿Entonces, qué hice? Creé todas las circunstancias posibles para ganar tiempo para mí mismo y para los actores. Hice nuevas propuestas –esta vez simplemente «alrededor» de *Samuel Zborowski*–; empecé a discutir de nuevo el tema de la escenografía y el vestuario con el diseñador. Llegamos incluso a crear toda la escenografía, y de hecho se construyó en el taller. Todo esto nos llevó mucho tiempo. Mientras tanto me preguntaba: ¿Qué puedo hacer? Pensé incluso que quizás los objetos nos conduci-

rían a alguna parte. Y si los objetos no nos podían guiar, entonces quizás algún tipo de milagro ocurriría, siempre y cuando no tuviéramos prisa. Quizás haya puertas que se abran –pensaba–, ¿quizás sólo me siento cansado, estéril, quizás habré hecho ya demasiado trabajo creativo? ¿Quizás se trate simplemente de ir cínicamente retrasando lo inevitable? Así pensaba en ese momento. Pasaron las semanas. No decía una palabra. Observaba lo que iba pasando. Y renuncié a simular. Lo esencial es que rechacé simular una fuerza creativa que de hecho no tenía; renuncié a violentarnos, a mí y a mis actores, con el fin de crear un espectáculo que no quería nacer por sí mismo pese al trampolín bien construido. Observaba aquellas semillas que estaban lejos de *Samuel*. Y delicadamente las ayudé a crecer.

Esta era la única posibilidad que veía ante nosotros: tratar de ayudar a esas semillas. Quizás de alguna manera todo esto termine encontrándose con *Samuel Zborowski* después de todo, o quizás se acabe todo, se cierre, quizás tengamos incluso que empezar de nuevo. No obstante teníamos que verificarlo. Era necesario ayudar a vivir lo que había nacido por sí mismo. No puedo decir que estimulara particularmente a los actores en este sentido. Lo hice sólo cuando vi que había algo suspendido en el aire. Todo lo que hice fue ayudarles a encontrar aquel *élan* que había en ellos, para luego vivificarlo.

Así que durante todo aquel tiempo sentí esa necesidad, digamos, «creativa», pero que no tenía conexión con el espectáculo que estaba naciendo. O sólo una conexión superficial. Por ejemplo, propuse crear la escena de las brujas, porque estaba viva en esas mujeres y en mí. Pensé que quizás al final de *Samuel* podría haber una escena en la cual tomara vida el mundo llamado metafísico, y que ahí sería posible colocar esa escena. Al mismo tiempo, sabía muy bien que esto no era más que un pretexto para mí. Cuando la escena de las brujas tomó cuerpo, se abrieron nuevas posibilidades,

por ejemplo: la quema de las brujas y después el funeral. Así que estimulé a los actores en esa dirección. Ellos pensaban que aún estábamos trabajando sobre *Samuel Zborowski*. Por cierto, ni yo mismo estaba seguro por entonces de si sería o no *Samuel*.

Pero decidí no forzar nada. Se tenía que hacer a sí mismo, por sí mismo. Y si no, ¿por qué forzarlo? ¿Por qué luchar, insistir en crear, si la creación no surge de nosotros? O, ¿y si se libera por ella misma, pero en una dirección diferente?

Entonces, más bien se debería buscar esa dirección diferente. Así pues, yo veía al sacerdote ortodoxo, no a Samuel o al Abogado: al sacerdote ortodoxo. Llegó el momento de irnos de vacaciones. Me fui a Cracovia. Pensé que de todos modos deberíamos hacer alguna cosa: la escenografía para *Samuel Zborowski* estaba ya preparada, el vestuario cosido, y habíamos hecho todo lo posible. Sin embargo, no funcionaba. Así que, ¿por qué hacerlo? Busqué todo tipo de motivaciones, algo que me interesara particularmente. Pensé en el sacerdote ortodoxo. Me acordé entonces de que muchos años antes había leído «La leyenda del Gran Inquisidor» en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, y que en aquel momento había sido una revelación para mí. Conscientemente, no la leí otra vez, porque de haberlo hecho quizás habría dejado de funcionar en mí de esa manera —era el recuerdo lo que estaba vivo. Así que vayamos hacia los recuerdos, a lo que está vivo en ellos. Sabía que en lo que habíamos hecho hasta el momento el sacerdote ortodoxo existía realmente. Por lo tanto: el Gran Inquisidor y ese sacerdote.

Después de las vacaciones, sin decir nada a los actores ni a los actores en prácticas que participaban en nuestro trabajo por aquel entonces, preparamos con este sacerdote ortodoxo que había aparecido en el trabajo sobre *Samuel Zborowski* —con Antek Jahołkowski— una especie de provocación. Es decir, preparamos un encuentro durante el cual el sacerdote debía señalar a Cristo, por que al fin y al cabo el Inquisidor

habla con Cristo. Abrí ese camino para el actor sin ni siquiera decirle que se dirigía hacia «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski.

Hay una escena parecida en *Apocalypsis*; en realidad son dos escenas. De hecho, una de ellas es el inicio del espectáculo: el fragmento donde Simón Pedro dice, como lanzando un desafío, «¡Levántate! ¡Oh, Salvador!» mientras va girando por la sala. Se encuentra con Lázaro y lo señala, pero se trata sólo de una broma. Su víctima real es el Inocente, una especie de *yurodivi*. Así que empieza a hablar a este último: «Naciste en Nazaret...», etcétera. Se trata simplemente de una especie de juego en una fiesta, que tiene lugar en la actualidad. Empiezan a reír. Hay también otra escena en *Apocalypsis* cuando todos rodean al Inocente con velas en las manos, cantando «¡Gloria al Grande y Justo!». Le cantan bellamente para que se lo crea. También ellos quieren creérselo. Y cuando esto ocurre empiezan a balarle como ovejas; le balan como quien acosa a alguien, lo destrozan, lo aniquilan con sus balidos. ¿Cómo nacieron estas dos escenas? Nacieron durante aquella única improvisación que dio inicio a la corriente de trabajo que nos llevó a *Apocalypsis*.

Y sucedió así: un día, durante los ensayos de *Samuel*, pasaba algo entre nosotros, bueno... digamos que no había el mejor entendimiento. Nada malo, aparentemente; sin embargo, había algo. Probablemente las raíces de esto arraigaban hondo, en la semana previa. Pensé para mis adentros: «¿Qué pasaría si lo sacáramos todo fuera de la sala, toda esta escenografía preparada para *Samuel*?» Así que lo cogimos todo y lo llevamos fuera. Cogí a Jahołkowski aparte y le pregunté: «Oye, ¿por qué caminas así y los miras como si fueras una especie de sacerdote ortodoxo?» Porque realmente los miraba de esa manera. Terminé proponiéndole que celebrara una especie de banquete. ¿Cómo sucedió? Para nosotros dos fue como una treta, un juego, una broma, una curiosidad... El antojo de celebrar una especie de banquete, en este momento, aquí,

con la mesa preparada, las velas encima de la mesa. Acordamos con él que durante el banquete empezaría a hacer alusiones sobre si, en fin, teóricamente, alguien era el mejor actor: como hombre y como actor, es decir una especie de santo. Y así sucedió. Estaban todos acostumbrados a que cambiara el orden del trabajo. Nos sentamos, pues, a esa mesa. De todo esto, Antek sabía lo fundamental: debía encontrar este alguien que fuera el mejor. Estaba a punto de girarse hacia Cieślak, pero en cambio se giró hacia Cynkutis. Entonces quiso cambiar el objeto de sus burlas. Y así empezó. No decía nada particular. Sólo algunas palabras. Estaba organizando algo con el grupo. Puso en marcha una especie de procesión; empezó a organizar algo que tenía que ser algo más que una ceremonia. Como si se tratara de un sueño suyo... Naturalmente entonces yo no lo sabía. Yo estaba conmocionado. De repente empujó a Cynkutis al suelo y se giró hacia Cieślak. Cieślak es un gran actor pero no le gusta nada que los demás se lo reprochen. La situación se volvió bastante ambigua. Se calló y se agachó. Fue en ese mismo momento cuando a Jahołkowski se le ocurrió aquel texto extraordinario que mantuvimos en el espectáculo: «Naciste en Nazaret, eres el Salvador, moriste en la cruz por ellos, ¡y ellos no te reconocieron!» Fue también entonces cuando Rena Mirecka entonó aquel canto: «¡Gloria al Grande y Justo!» Cogió una vela encendida y empezó a caminar hacia Cieślak, y alguien más la siguió. Y así es cómo empezó. Y entonces aquel balido apareció por sí solo.

Mientras observaba comprendí que ahí estaba, ahí había empezado algo que tendríamos que hacer. No sabía aún lo que era. Sabía sólo que no iba a ser *Samuel Zborowski*, iba a ser otra cosa.

Más tarde, todo este acontecimiento, despojado de los elementos del banquete, se depuró y encontró su sitio en *Apocalypsis*, dividido en dos partes y colocado en dos momentos distintos del espectáculo. Pero esta división era sólo una cuestión de montaje. Y tuvo lugar muchísimo más tarde,

después de cientos de ensayos. No obstante, fue entonces, en aquella improvisación, cuando nació *Apocalypsis cum figuris*.

La siguiente fase del trabajo empezó cuando propuse a Antek «El Gran Inquisidor» de Dostoyevski: dejémosles hablar juntos, con sus palabras, y dejémosle decir lo que querría decir a este, que es el mejor.

Tenía en mente también la escena de las brujas. Cuando me permití leer de nuevo «La leyenda del Gran Inquisidor», me di cuenta de que había una escena en la que Jesús resucita a una niña. Esto estaba conectado de algún modo con nuestra escena de las brujas. Así que trabajé sobre esto con una de las actrices. Ahora esta escena no existe en *Apocalypsis*, pero tenía sentido en el flujo de los acontecimientos durante nuestro trabajo. Fue alrededor de esta misma escena cuando retomamos el trabajo.

Durante aquel periodo aparecieron muchas cosas vivas y, pese a que mucho de este material no fue incorporado en *Apocalypsis*, había en él una especie de irradiación muy perceptible.

Así pues, de mi encuentro con el sacerdote ortodoxo —con el actor que, interpretando inicialmente el papel de Samuel-Abogado, dio vida al sacerdote—, se abrió una perspectiva natural, una base posible. No todavía hacia «El Gran Inquisidor». Por el momento sólo la del sacerdote, un provocador encarándose a Cristo. Al mismo tiempo, se abría una posibilidad para Cieślak como Cristo.

Llegó un momento en el que nos olvidamos de la vieja escenografía de *Samuel Zborowski*, y después incluso nos olvidamos completamente del guión de *Samuel*. Pero noté que al mismo tiempo alguna cosa se estaba frenando, que había una cierta desorientación. Tanto en los actores como en mí. Algo entre nosotros empezó a encallarse. Por otro lado estaba emergiendo ya una nueva tierra. Pero no alrededor del tema del Inquisidor, sino alrededor del tema de Cristo.

Entonces empecé a preguntarme: ¿Por

qué no hacer los Evangelios? Había tenido un proyecto similar en el pasado. Se suponía que ese debía ser el punto final de un cierto periodo de nuestro trabajo, el cierre de ciertos motivos que habían nacido casi del todo, pero todavía no completamente. Empecé a preguntarme: ¿Por qué aplazarlo?

Empezamos, pues, a leer los Evangelios. Pedí a cada uno que leyera aquellos pasajes clave que para él estuvieran vivos en relación con su vida, no en el sentido de recuerdos concretos, y tampoco convirtiéndolos en una especie de cuento mitológico. Y así comenzamos la investigación. Pedí a los actores que hicieran lo imposible, que, por ejemplo, sin ninguna preparación, crearan *études* sobre escenas tan complejas como la de la piscina de Betsaida con el agua curativa. Y sólo que hubiera ahí una sola semilla, intentaba darle un aliento, intentaba ayudar a aquello que empezaba a vivir; buscaba la manera de eliminar lo que estaba muerto desde el principio, de encontrar alguna posibilidad. Creo que en ese momento todo el grupo estaba ya sintiendo que algo especial estaba pasando. Algunos colegas me ayudaron mucho. Creo que, con plena conciencia, no preguntaron nada. Veían que algo excepcional estaba pasando, algo que simplemente pedía hacerse sin premeditación. Probablemente todos sentimos entonces que no debíamos pensar demasiado en el futuro, que no era necesario pensar en la realización del espectáculo. En todo caso, mis colaboradores más importantes trabajaron así en ese momento.

Cuando era necesario usar objetos, tomábamos lo que teníamos a mano en el teatro. Pero lo realmente esencial sucedía en el trabajo individual. En cuanto a los *études*, los más importantes eran los que estaban preparados, no premeditados en los detalles, pero, no obstante, preparados. Como acabo de decir, lo más importante, sin embargo, pasó en el trabajo individual. De esto no se puede hablar. Me resulta imposible hablarlo, por ejemplo, de mi trabajo con Jaholkowski sobre el texto de «La leyenda del Gran Inquisidor», que continuamos aún

cuando yo ya sabía que se iba a tratar de los *Evangelios*. Pero fue precisamente ese trabajo –en conexión con el trabajo sobre los Evangelios– lo que había empezado a dar vida: era mi deber continuarlo. Otra cuestión de este mismo género, imposible de articular, fue la investigación con Cieślak sobre Cristo. En un determinado momento, bastante tarde por cierto, lo paramos, lo cerramos, para introducirnos en ello de manera diferente, para más tarde volver a ello en la forma previa pero ya con una perspectiva diferente. En realidad, unas pocas horas de trabajo individual entre él y yo sembraron la semilla de la existencia de Ścierański como Juan. Todo estaba pasando en planos diversos, relacionado con distintas derrotas y diferentes fuentes de radiación.

Pero para entonces ya era esencial. Ya entonces estaba dentro del ámbito de aquella frase de Teófilo de Antioquía: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

En esa misma época, visité un monasterio donde asistí a unos cantos gregorianos. Allí tenían unos bancos muy particulares. Cuando regresé, pedí al taller que hicieran unos parecidos y encargué varios de ellos para nuestro teatro. Después de eliminar los otros objetos de la sala, empezamos a crear escenas utilizando los bancos. Esto dio a nuestras acciones una cierta estructura, pero también provocaba mucho caos y ruido. Hacíamos acrobacias encima de los bancos. Todos estos episodios de los Evangelios ahora ya no están. Había textos como el Cántico de San Francisco y pasajes de las cartas de San Pablo. También hicimos vestuarios improvisados, pero esas escenas, a excepción de la de María y Judas caminando hacia el sepulcro, ya no existen.

Maja Komorowska, quien más tarde dejó el grupo y por tanto no participó en el estreno, contribuyó de manera sustancial a la escena de las mujeres que caminan hacia el sepulcro. Inicialmente trabajaba con Rena, y el «camino» era un camino de tierra de mi pueblo, Nienadówka, de la época de mi niñez. Las campesinas se lavaban los pies e iban a la iglesia.

Hicimos dos montajes totalmente diferentes de todo el conjunto. Ambos eran bastante lógicos. Era ya razonablemente posible estrenar. Sin embargo, veía todavía muchas cosas falsas, trucos, y no sólo en las acrobacias con los bancos. Era como si tocáramos aquella semilla en el trabajo individual, pero se perdiera en alguna parte durante el montaje.

Tras dos montajes diferentes, sin llegar al estreno, volvimos a empezar casi de cero. Durante casi un mes entero discutimos sobre nuestras asociaciones en relación con algunas escenas –para algunos de mis colegas aquellas eran las más resplandecientes–, discutimos sobre lo que de alguna manera nos llevaba a cada uno, sobre la cuestión del espacio. Habíamos trabajado siempre de manera práctica, sin hablar durante los ensayos y entonces, de repente, estuvimos un mes entero de pura charla. Era como buscar asociaciones personales, según las cuales todo ocurriría hoy en día, en Polonia, dentro del contexto de nuestras vidas.

Fue entonces cuando Ścierański aportó al trabajo muchas asociaciones cruciales. Se podría decir que esa fase de nuestro trabajo fue un análisis –no sólo intelectual, sino más bien asociativo, pero consciente. Cada uno de nosotros tenía en sí mismo una determinación. Yo también lo estaba descubriendo en mí mismo, paso a paso. Pero no quise violentar mi conciencia con el fin de descubrir inmediatamente de qué se trataba. Lo importante es que estuviera ahí. Para ese entonces había tenido que rechazar hacer el espectáculo al menos tres veces. Habíamos hecho ya dos ensayos generales sin estreno. Me decía: no, no, estos son caminos conocidos, trucos, y aquello que más resplandece desaparece en el montaje. Pensaba: existe una necesidad, en ellos y en mí; no importa si todavía no la capto plenamente, no es correcto hacerlo a toda costa. Quizás no haremos nada en absoluto. Sin embargo en cuanto al tiempo que disponíamos y a la programación del teatro, etc., había una gran presión para que estrenáramos. Y, pese a todo, durante casi un mes sólo

hablamos, porque así lo dictaba el orden natural de las cosas. Sólo eso contaba.

En un determinado momento sentí que nuestro trabajo estaba entre lo contemporáneo y lo que hay en el apocalipsis. En el apocalipsis de nuestra época, el apocalipsis de una resaca. Pero estaba también entre los Evangelios y «La leyenda del Gran Inquisidor», entre el Cristo histórico, que sabe quién es, y el Cristo que no sabe que es Él, y a quien quizás sólo le ha sido dado ese nombre, y que quizás no sea Él; ¿entre Judas, aquel que quizás sólo se llama Judas, y Simón Pedro, que podría convertirse en el verdadero Judas? Pero es muy importante subrayar aquí que hacia el final de ese periodo de trabajo lo que se convirtió en el eje fue el redescubrimiento del terreno de la vida cotidiana. Me atrevo a decir «vida cotidiana, contemporaneidad», pese a que estos términos están devaluados. De lo que se trata no es de lo legendario, lo mítico, lo consagrado, lo formado, sino de lo que es real en presencia de la vida. En aquel periodo aparecieron recuerdos muy sinceros, de lo que se podría llamar las vidas cotidianas y reales de mis colegas y la mía; recuerdos que fueron muy útiles.

Utilizábamos aún los objetos, los bancos, pero un día descubrí que la ausencia de bancos era más interesante. La ausencia de todo. Así pues, nos quedamos con una sala vacía, sin bancos. ¿Qué es esta sala? ¿Quizás esta gente bebió un poco y ahora hace todo esto, que ya no es simplemente una broma, un juego, provocaciones entre conocidos, sino que se convierte gradualmente en algo real? ¿Dónde debíamos colocar los focos? Los pusimos en diversos sitios, donde no dieran la impresión de luces de teatro. ¿Cómo debíamos disponer los bancos de los espectadores de modo que, al mismo tiempo, quedaran anulados? Después nos situábamos en diferentes puntos para observarnos entre nosotros y apreciar cuando alguno de nosotros estaba demasiado presente, cuando quedaba demasiado apartado y de que manera la luz afectaba en todo esto. Hubo momentos en los que,

para alguno de nosotros, la sala se convirtió, por ejemplo, en un salón de baile. Para mí, era el ático de *El proceso* de Kafka, donde Joseph K. busca a Lanz, el carpintero. Un día resultó evidente que habíamos encontrado el espacio.

También se descubrió toda esa base de vida real, normal y corriente, esa tierra de la vida cotidiana y de la contemporaneidad, esa presencia de la vida corporal.

Quedaban aún por encontrar varias cosas. En algunos casos nos enfrentamos a grandes dificultades. Por ejemplo, el tema de la ropa, que discutí con Waldemar Krygier. Le mostré fotografías de grupos de personas de clase baja que había conocido por casualidad y juntos buscamos lo que podría haber sido la ropa de alguien a quien llamaran Simón Pedro. También buscamos la ropa del Inocente, que ya no era Cristo. Fue así cómo el Inocente llegó a ir vestido como un hombre ciego: con pantalones y zapatos como si lo hubiera vestido su familia, incluso gafas oscuras, un bastón blanco y el abrigo que llevaba entonces. Pero un ensayo fue suficiente para descartar todo eso porque, claramente, él no es ciego. Se mantuvo el bastón. Siguió siendo el Inocente, sin lugar a dudas, sólo con el abrigo. Un ensayo fue suficiente para crear la posibilidad de descubrir en el vestuario que se había preparado lo que había estado buscando durante semanas en mis discusiones con el escenógrafo. El impulso sin pretensiones del actor dictó inmediatamente lo que simplemente había que eliminar. Enseguida los nombres de los personajes aparecieron también, pero no los papeles en el sentido tradicional. Estos nombres: Lázaro, Juan, Judas, etcétera. Sin embargo, no eran los personajes históricos. En aquel periodo, había todavía dos María Magdalenas, pero después del segundo estreno y de que se reestructurara todo, sólo se mantuvo una.

Empezamos a buscar los textos indispensables. Por ejemplo, el texto de la primera improvisación del sacerdote ortodoxo se conservó, pero en lugar del texto utilizado por el Inocente en los ensayos, encontramos

fragmentos de poemas de T. S. Eliot. Pedí a Cynkutis que buscara en el Libro de Job pasajes que estuvieran vivos para él y que al mismo tiempo mantuvieran la relación con Lázaro, con el cadáver viviente. Pedí a Molik que encontrara en los Evangelios parábolas que se pudieran cortar, mutilar, dejarlas inacabadas, para que sonaran como denuncias, provocaciones. Pedí a Ścierański que buscara en el material de imágenes del Apocalipsis de Juan, no porque él fuera Juan, sino porque todo lo que había aportado como material de la vida era muy «visionario» y por consiguiente «ebrio» y muy corpóreo, y algo de este tipo se encuentra sólo en el Apocalipsis. Además, le gustaba ese texto, así que buscó ahí. Y yo busqué con ellos. Ahora los textos eran necesarios.

Hubo un momento, durante ese mes de análisis, en el cual ya supe que el título debía ser *Apocalypsis cum figuris*. Fue una asociación muy personal. Cualquiera que haya leído *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, podrá entenderlo. Más tarde encontré los grabados de Durero, de los cuales Mann sacó el título para la composición de Leverkühn, y que me dieron la oportunidad de aproximarme a la construcción de algunas «figuraciones». Encontré también algunos textos del Apocalipsis, textos de la resaca y la vida cotidiana, que podíamos utilizar con esas figuraciones. Pero durante los ensayos esto demostró ser un completo fracaso y se abandonó inmediatamente. Pensé: dejémoslo sin la conexión con Durero, casi sin conexión con los textos apocalípticos. Después de todo, este es el apocalipsis de la vida, de lo trivial, por así decirlo. De esta manera, todo pendía de un hilo, todo estaba abierto, se seguía buscando. Hasta el momento en el que, hacia el final del espectáculo, Simón Pedro, ahora el real, habla verdaderamente con Jesús.

En ese periodo trabajé con plena consciencia porque, por un lado, podía sentir claramente aquella semilla viva y, por el otro, podía sentir una perspectiva diferente, autónoma, que nos conducía y a la que no

podíamos traicionar. Además, estaba continuamente presente aquel elemento esencial del trabajo, aquel «Muéstrame tu Hombre», en el cual era evidente que algo nos estaba esperando a lo largo de aquel camino. Por lo tanto pude trabajar con plena conciencia, sin temor a destruir algo. Ahora podía hacer un montaje bien trabajado, eliminar textos de manera lógica, volver a algunas escenas que habían sido dejadas de lado, cortar otras y construir, construir... pero en realidad, de hecho, se trataba de reconstruir, volver a los motivos.

Pero incluso entonces hubo periodos de desesperación, cuando cosas que habían aparecido previamente ahora empezaban a funcionar sólo formalmente. No podía hacerlas revivir. Yo mismo me decía entonces: no puedo. Una vez, por ejemplo, le pedí a Cieślak que guiara un ensayo técnico de ciertas escenas (un trabajo sobre la precisión). Contestó que ya no podía trabajar más, que ya no quedaban más posibilidades. Esto me irritó mucho. Le dije que o no acabaríamos nunca el trabajo o mis colegas tendrían que asumir el peso, la otra cara de lo que llamábamos «coensayos». Cieślak trabajó durante varias semanas. Entonces volví. Pude ya, entonces, restablecer la conexión con ese algo misterioso contenido en la frase «Muéstrame tu Hombre». Era evidente entonces que aquello estaba vivo otra vez, es decir, que no escondía nuestra vida, nuestra existencia, nuestro ser, nuestras experiencias.

En el curso de todo este trabajo aparecieron muchos obstáculos objetivos. Queríamos ofrecer un preestreno antes de marcharnos de gira, para tener un *fait accompli*. Lo hicimos. Después nos fuimos y cuando volvimos surgió el problema de tener una única María Magdalena. Se hizo evidente entonces la necesidad de reestructurarlo todo una vez más. En realidad había dos posibilidades: o simplemente sustituir a la actriz para preservar la estructura existente —pero esto hubiera sido rescatar algo para desmoronarse inmediatamente— o seguir buscando otra coherencia que ya exis-

tía en el corazón del trabajo y que probablemente no habíamos alcanzado aún. Existía todavía otro problema: ¿cómo redescubrir las perspectivas de aquellos roles que no habían aparecido plenamente en el primer estreno? Todo esto provocó muchos cambios y permitió avanzar en muchas cosas, también a nivel dramático.

Presentamos una especie de «ensayos abiertos» o «espectáculos a puerta cerrada». No se trataba todavía del verdadero espectáculo. A nuestro alrededor surgían los problemas del teatro, problemas sin fin. El espectáculo entró en un estado de nerviosismo, con demasiado ruido y gesticulación. Supe entonces que mis colegas debían simplemente, poco a poco, arriesgarse, actuar sin presión, y que en ese momento no se podría conseguir nada sin tranquilidad. Al mismo tiempo tuve la sensación de que simplemente estaban cansados de mí, así que me retiré. Durante un mes entero no vi el espectáculo (que era aún «a puerta cerrada»), no trabajé con los actores. Debo decir que durante todo ese tiempo me quedé en casa, solo, día y noche. Después volví. Entonces observé que ahora se atrevían, aunque todavía con nerviosismo. Pero estaba empezando a vivir, como un organismo.

En ese momento el problema fundamental para todos nosotros era olvidarnos del espectáculo oficial, de los roles; mantener todo esto sólo en cuanto a la organización de uno mismo, de la responsabilidad, y volver a aquel «Muéstrame tu Hombre». Y empezó entonces para este espectáculo un periodo difícil, pero interesante. Podría decirse: hacer la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. No ceder, no fingir, no engañar, no caer en los trucos psicológicos.

Tras mi regreso se llevó a cabo un ensayo decisivo que duró veinticuatro horas. Volvimos a toda una serie de «bosquejos» y motivos que se habían descartado. Es duro incluso imaginárselo. No es como en otros teatros donde algunos actúan en ciertas escenas mientras que los demás pueden descansar en los camerinos. Aquí esto es im-

posible. Fue realmente un trabajo común durante veinticuatro horas. Así que, tras mi retiro y tras este segundo estreno interno (¡veinticuatro horas! ¡sólo para nosotros!), el trabajo se regeneró.

Cuando una cosa de veinticuatro horas se condensa en otra de una hora, da la impresión de una forma muy nítida. Por supuesto, se trata de un problema muy difícil, porque durante una operación de este tipo a menudo algo muere. Se tiene que hacer gradualmente, despacio, en fragmentos pequeños, después desplazar cosas, encontrar nuevas conexiones con la fuente y continuar, poco a poco. Es un trabajo muy laborioso. Durante el mismo, lo más importante es que no se pierda la vida. En esos momentos envidiaba a los directores de cine; tienen la película, pueden cortar. Pero aquí se trata de tejido vivo.

El periodo que siguió fue quizás el más interesante. Para los actores el sentido de estos encuentros era no esconderse, no evitar. Estos ensayos fueron incluso más esenciales que todo el trabajo previo. Para todo el grupo fue un periodo durante el que tocamos algo esencial: la conciencia de que en este espectáculo no existía ninguna posibilidad de esconderse, de engañar, ni siquiera inconscientemente –de que, en otras palabras, nadie podía limitarse simplemente a no molestar. En cada uno de nuestros espectáculos anteriores existía aún esa posibilidad, aunque en un grado mucho menor que en otros teatros, pero todavía existía: en algunos de los roles, en algunas escenas que funcionaban en la estructura como una especie de pantalla premeditada. Pero aquí no es posible. En este espectáculo también hay impulsos fijados y sus desarrollos. Nada, aparte de la honestidad de cada uno, individualmente, podría salvarlo. Desde este punto de vista, *Apocalypsis* es el más difícil de nuestros espectáculos. Es el más desarmado e indefenso, y por este motivo, el más esencial en su totalidad. Siempre al borde del precipicio, siempre preparado para caer, siempre exigiendo honestidad a cada uno. Pero si tan sólo uno de ellos re-

húsa la honestidad, aunque sea por un momento, todo se derrumba.

¿Qué es la expresión? La expresión es el momento en que abres un camino a través de lo desconocido y llegas a conocer. Cuando sigues haciendo lo que ya conoces del todo empieza a estar muerto. Pero cuando se está en el proceso de conocer, cuando se está en el camino hacia el conocimiento, entonces se tiene expresión. La expresión es una recompensa, un regalo de la naturaleza por el trabajo de llegar a conocer. Por ejemplo, hay un fragmento de tu papel que ya conoces, entonces necesitas observarlo para ver dónde queda todavía algún misterio. Los espectadores ya están allí y aparentemente la obra está acabada. Sin embargo, debes buscar para continuar conociendo más allá, porque de lo contrario morirá. Esta es la primera cuestión importante. Si el actor alcanza una culminación, la matará si intenta practicarla. Se debería hacer sólo el ascenso. ¿Y la culminación? Es lo desconocido. Una será parecida a la otra, porque el ascenso es similar.

Si existe algo que se considera ya cercano al ideal –nos ha ocurrido alguna vez– quiere decir que es el momento de dejar el espectáculo. Quiere decir que es perfecto, que está muerto. Todo ha pasado ya a ser conocido. Un espectáculo no puede ser un ideal. Debería ser una búsqueda, un camino hacia el conocimiento. Si ya no hay misterio en ello, si no queda nada por conocer, debe ser abandonado.

He mencionado la renuncia que dictó este trabajo. Incluso en mi interior, dicha renuncia no era consciente. Ni siquiera yo era consciente de ella. Un día, durante la gira después del primer estreno, uno de mis colegas dijo algo positivo sobre mi trabajo, y yo le contesté: «Me sentí perdido tantas veces durante ese tiempo.» Entonces él dijo: «Todo lo que vi, en todo momento, fue la renuncia a fingir.» Renuncia. Creo que éste fue el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum figuris*. La fuente de este trabajo fue la creación de los actores. Pienso que en ninguno de nuestros espectácu-

los la creación del actor había sido tan evidente.

Fueron tres años de lucha. Si durante el trabajo nacía algún conflicto entre el proceso creativo de cualquiera de mis colegas y el orden del conjunto, la estructura, o el orden del montaje, daba siempre la prioridad al proceso. Nunca corté lo que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto. Buscamos obstinadamente a través de «bosquejos», improvisaciones, *études*. De esta manera todo apareció únicamente durante el trabajo, incluso aquello que se puede llamar narración, que por cierto aquí es bastante limitado.

Lo que emergió de todo esto fue una especie de representación de la humanidad, como si estas seis personas representaran el género humano.

Este espectáculo es profundamente contemporáneo pese a que los textos pertenecen a la Biblia, Dostoyevski, Eliot y Weil. En el impacto con el material del espectáculo los textos resuenan con ecos drásticos. Esta situación tiene algo de provocación hacia los temas bíblicos eternos, hacia la historia sagrada, que es la trama narrativa. Pero nosotros simplemente hicimos una extrapolación de nuestras vidas sobre esta tradición, que es como la condensación de la historia de todo el género humano, y es por eso por lo que encajó tan bien. Después de todo, nuestra trama en este contexto resulta totalmente contemporánea, es simplemente la historia de una broma estúpida. Este ensamblaje de un pequeño y miserable apocalipsis es patético, insignificante. Ese idiota ahí. Y, aún así, existe de hecho una referencia a algo más.

¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, fue el espectáculo más personal.

No son necesarias más explicaciones.

Versión polaca del texto a cargo de Leszek Kolankiewicz, basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados tras el estreno de Apocalypsis cum figuris, en 1969, hacia la época del décimo aniversario

sario del nacimiento del Teatro Laboratorio. Publicado por primera vez en italiano, traducido por Carla Pollastrelli, en el programa de la temporada 1984/85 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Italia. Traducción de la versión inglesa de Kris Salata, publicada en la revista TDR el verano de 2008, por Anna Caixach.

© Copyright (1984), On the Genesis of Apocalypsis, Jerzy Grotowski. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

