

# Memòria d'aprenentatge.

## Per tornar a parlar de Jerzy Grotowski

Enric Majó

*Fragments d'aquest text han estat publicats a les revistes Entreacte i Serra d'Or, i va ser llegit sencer a l'Institut del Teatre en motiu de les jornades sobre Grotowski. El que aquí publiquem està revisat i ampliat per l'autor.*

1967. Cicle de Teatre Llatí (el nostre Festival de Tardor) *Antígona*, del Living Theatre de Julian Beck i Judith Malina, aterra a l'escenari del Teatre Romea de Barcelona i produeix un trasbals inusitat que fa trontollar esquesmes i teories fins aleshores inqüestionables.

*L'Arte Povera*: ens arriba aquesta qualificació apareguda a Torí com un nou «isme» en el món de la plàstica. L'art fet amb objectes de rebuig enfront de la «noblesa» de l'art tradicional.

Al maig de 1968 a París s'aixequen els empedrats dels carrers amb la il·lusió de convertir-los en platges.

*Primer acto* i potser *Yorik*, publicacions mensuals de teatre dirigides per José Monleón i Gonzalo Pérez de Olaguer respectivament, van començar a parlar d'un polonès que tenia un nou concepte del fet teatral: Jerzy Grotowski.

Les imatges del Living Theatre, *l'Arte Povera*, el Maig del 68 parisenc i les fotos d'*El príncep constant* de Grotowski vistes amb la informació i els coneixements que teníem en aquell moment podien semblar d'un mateix moviment. Més endavant faré alguna reflexió sobre aquest punt.

Curs 1968-69. Ricard Salvat proporciona beques a tres dels seus alumnes, Lala Gomà, Maite Lorés i Pere Planella, per anar a Nancy a conèixer noves tècniques teatrals.

Curs 1969-70. Ricard Salvat, director de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, inclou com a professors els tres becaris retornats de Nancy. És allà on vaig prendre contacte físic amb allò que podríem anomenar «mètode Grotowski» a través de Pere Planella; Lala Gomà i Maite Lorés eren les altres professores que impartien les classes d'aquest mètode, però amb qui vaig tenir menys contacte acadèmic.

Allò que vàrem treballar durant aquells mesos bàsicament era el desbloqueig físic i oral; el físic, mitjançant exercicis més o menys gimnàstics que ens

portaven a l'alliberació dels límits i les resistències del cos; l'oral era fent recerca de noves ressonàncies i entonacions. S'ha de dir que els coneixements d'en Planella eren més del primer grup, per tant l'evolució del treball corporal va ser més destacable en aquest camp. En el meu cas, que ja havia tastat la duresa dels exercicis físics amb la dansa clàssica, vaig comprendre aviat la diferència entre una duresa i l'altra: la organicitat. En un moment determinat, «la gimnàstica» desapareixia dels exercicis i donava pas a una recerca individual i interioritzada de la capacitat expressiva del propi cos. Fruit d'aquells mesos de classes d'exercicis físics, en Planella va plantejar una nova fita: fer un espectacle. La proposta era el mite d'Èdip, la direcció de l'escola ho va acceptar i un petit nucli de l'alumnat vàrem ser els escollits per a aquell treball: Noli Rego, Maria Jesús Lleonard, Maite Puig, Morgan, Pep Ballester, David Bremón i jo mateix... I aquí començà un procés iniciàtic individual més o menys compartit amb algun dels altres elegits per a aquella recerca. La joventut del líder, coetània amb la del grup, feia que la immersió fos compartida i només de tant en tant conduïda. En aquest procés de coneixement i creixement personal, es va despenjar del grup en Morgan, i va emprendre una brillant i tràgicament curta carrera de fotògraf. Lectures de textos de Grotowski, el teatre pobre com a concepte, l'actor sant, etc., etc., les fèiem individualment i per voluntat pròpia (s'ha de tenir en compte que en aquell moment encara no s'havien traduït el textos de Grotowski, només alguns fragments apareguts en revistes). Les hores diàries de trobada del grup essencialment eren per treballar i desenvolupar la capacitat orgànica del cos; l'oral, més en segon terme, era conduïda per Ricard Macias.

El «nostre» *Èdip* partia del text de Sòfocles *Èdip rei* traduït per Carles Riba.

Per als assaigs disposàvem de l'espai de la Cúpula (la mítica Cúpula del Colisseu on seria representat finalment) durant tot l'horari d'obertura de l'escola (de 17 a 22 h. més o menys).

Molt aviat vaig comprendre la dimensió de la creació a què ens estàvem abocant amb aquell projecte; molt aviat, també, vaig deixar totes les activitats professionals i lúdiques per concentrar-me exclusivament en el nostre *Èdip*. La direcció de l'escola em va permetre ocupar la Cúpula tot sol els matins per preparar l'assaig amb el grup a la tarda; el cos, la veu, la memorització de textos, tot això ho feia sol cada matí. Allà vaig aprendre una nova manera de memoritzar, sol però a l'ombra de Grotowski-Planella. El text era memoritzat amb una exactitud escrupolosa, verbalitzat amb precisió, comprès amb exactitud, i quan començava a fluir, el precipitava, el xiuxiuava, el cridava, el deformava fins que quedava absorbit i mecanitzat pel cos i el cer-

vell. (D'aquesta manera d'enfrontar-me al text, en parlaré més endavant.) Els monòlegs fidelment traduïts per Riba eren deformats i transformats en entonacions més o menys musicals inintel·ligibles, absolutament abstractes. Així, l'argument de la peça es transformava en pretext. El rebuig de l'anècdota ens portava a l'estilització del recorregut intern i extern, els signes creats per nosaltres ens obligaven a una concentració i a una organicitat impossibles de sostreure-s'hi. Simplicitat i puresa orgàniques. Simple organicitat del moviment i de la veu; aquesta interpretació era el que ens diferenciava d'altres propostes, fins i tot tan admirables com l'*Antígona* del Living Theatre.

La primera mostra va ser en una de les naus de San Telmo, al Festival Cero de Donostia, representant l'Escola Adrià Gual i absolutament convençuts de ser els posseïdors inqüestionables de la veritat grotowskiana més absoluta.

L'endemà, a la mateixa nau, dins el mateix festival, es va presentar l'espectacle *Segismundo* del grup madrileny Bululú. Com es pot deduir, el tema plantejat era *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Els actors, autèntics atletes, sotmesos i també posseïdors de la veritat grotowskiana més absoluta.

Els dos espectacles, anomenats grotowskians i presentats al mateix lloc amb vint-i-quatre hores de diferència, no tenien res a veure l'un amb l'altre. Res a veure en cap sentit. Impossibile d'establir-hi connexions. I tots ens crèiem grotowskians.

Em permeto apuntar aquí una breu nota apareguda a *Primer acto* el juliol de 1970 en motiu d'un número dedicat a Grotowski: «...digamos que, en todo caso, el *Èdip* de la Escuela Adrià Gual, dirigido por el jovencísimo Pere Planella, es el espectáculo español que parece haberse movido más documentalmente en la órbita de Grotowski» / (...diguem que, en tot cas, l'*Èdip* de l'Escola Adrià gual, dirigit pel joveníssim Pere Planella, és l'espectacle espanyol que sembla que s'ha mogut més documentalment en l'òrbita de Grotowski).

Després el vàrem presentar a la Cúpula del Colisseu de Barcelona, a Girona i a Olot, i obríem un debat en finalitzar cada representació amb el públic assistent. Debat que va posar en evidència el moment històricocultural en què es trobava el país: una part es preguntava com l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, introductora de les teories i tècniques brechtianes, es podia permetre presentar un espectacle tan allunyat dels seus fonaments? La ideologia de l'Escola renunciava a allò que representava Bertolt Brecht? L'Escola abandonava l'ortodòxia per l'heterodòxia? Com ens atrevíem a utilitzar el text diàfan del sublim i intocable Carles Riba per convertir-lo en un garbuix abstracte? Una altra part del públic, menys dogmàtica, va mostrar la seva curiositat

discretament. També vàrem tenir algun reconeixement per la innovació i la ruptura que representàvem, tant per part d'un sector d'aquell públic com de la premsa. Ricard Salvat, com a director de l'Escola, ens va acompanyar a totes les representacions i debats donant suport a la nostra joventut i inexperiència en el diàleg dels fòrums.

Després del curt periple del nostre *Èdip* vàrem saber que a finals de la primavera Jerzy Grotowski aniria a Madrid per decidir l'espai on presentar *Apocalipsis cum figuris* al següent festival de tardor d'aquella ciutat, convidat pel que era en aquells moments Director General del Ministerio de Información y Turismo (crec que era Mario Antolín). En Planella i jo ens llançàrem a la carretera fent autoestop per aprofitar l'oportunitat de conèixer personalment el mestre i la Maite Lorés se'ns va unir a Madrid. El varen passejar per la ciutat i rodalies voltat i protegit per la parafernàlia ministerial espanyola i un comissari polític del seu país. No hi havia manera d'acostar-s'hi. Crec que es va trobar amb una ensarronada que no s'esperava: al Teatro Español li tenien preparada a l'escenari una taula recoberta de vellut verd o vermell i un got d'aigua perquè fes una conferència, amb una traductora que desconeixia al personatge i fins i tot el teatre i el seu argot; la platea, gairebé plena del personal del teatre més ranci de la penúltima etapa franquista. Sorprès, però amablement, va parlar uns vint minuts i en donar per acabat l'acte va obrir a la sala un torn de preguntes... que es va allargar més de dues hores. Al final, aclaparat per tantes i tan diverses interpretacions que es feien de les seves paraules, contradictòries algunes, dogmàtiques d'altres, més grotoswkianes que ell mateix d'altres (hi va haver conversions sobtades) i desinformades moltes altres, va prohibir que es publicués res d'aquell acte sense la seva autorització.

Buscant una escaleta per acostar-nos al mestre, esbrinàrem l'hora i el vol que agafaria l'endemà cap a l'Índia; la Maite, en Pere i jo el vàrem trobar i vàrem ser nosaltres els qui el vàrem acomiadar d'Espanya a Barajas. Ens va agradar pensar que darrera d'aquelles ulleres fosques impenetrables, tant característiques d'ell en aquells anys, hi havia una mirada de complicitat i de frustració per la distància imposada. Va ser l'únic moment d'intimitat, entre ell, nosaltres i el comissari polític que imprescindiblement l'acompanyava a tothora. Una encaixada de mans dels tres únics que havíem anat a acomiadar-lo i res més. Que jo sàpiga, no va tornar més per la península.

Mai es van dur a terme aquelles representacions de l'*Apocalipsis* a Madrid, però l'ona expansiva grotowskiana ja estava en marxa, malgrat el propi Grotowski: era el ressò que anunciava el que jo anomeno 'tsunami Grotowski' que va recórrer els confins del planeta. A Nova York, Roma, Buenos

Aires, San Francisco, Belgrad o Mèxic vaig trobar grups grotowskians dirigits per algú que assegurava ser el deixeble escollit pel mestre. En aquest sentit, el de la possessió que es va fer del nom Grotowski, vaig escriure un article per a la revista *Entreacte* de la AADPC en motiu de la celebració de l'any Grotowski, que irònicament vaig titular «Jerzy Grotowski, c'est moi». En una part d'aquest article apuntava el desconcert que em va provocar aquell espectacle de Grotowski al qual vaig assistir: *Apocalipsis cum figuris*. Es presentava al festival de tardor de París de 1973 a la sala inferior de la Sainte Chapelle. Gràcies a la intercepció de Núria Espert vaig ser un dels poquíssims i seleccionats espectadors. Molta estona abans de l'hora anunciada vaig arribar al punt exterior de l'entrada; altres persones ja hi eren abans que jo. La forma reverencial de fer l'espera i el xiuxiueig en què es parlava evidenciava que tots formàvem part de l'univers dels iniciats per la mà, propera o llunyana, del mestre Grotowski. Ja a l'interior de la Sainte Chapelle, el silenci era total, asseguts al pedrís que volta la capella, amb una manta de campanya militar individual per protegir-nos de la humitat i el fred, recollits per la foscor de la mínima il·luminació i l'hora crepuscular (les tenebres ocultaven els famosos daurats i turqueses d'aquelles voltes gòtiques) que retornava aquell espai a l'Edat Mitjana original per a la percepció de la cinquantena de persones que esperàvem expectants. A l'hora precisa va començar *Apocalipsis cum figuris*; es va encendre un reflector esbiaixat ran de terra, l'únic feix de llum intens que creuava la Sainte Chapelle, alguns actors entraren amb espelmes... Sí, allò era Grotowski en estat pur. Però... a partir d'aquí ni un crit, ni cap gestualitat atribuïble al mestre... era molt més simple, res del previsible es produïa malgrat reconèixer els actors tantes vegades admirats a les fotografies que m'havien passat per les mans. Era molt més pobre que el teatre pobre imaginat per mi a les lectures del *Teatre pobre*, molt més simple. No hi havia exhibició, ni visceralitat i l'organicitat era tan interioritzada que es feia de difícil percepció. Semblava que l'espectre de Stanislawski planés per damunt de tot, simplificant o potser anul·lant tots els conceptes grotowskians tantes vegades estudiats. Desconcertant. Desconcertat vaig sortir d'aquell acte únic; també decebut. No era l'únic desconcertat entre tots el grotowskians d'aquella nit. Com era possible que el «Meu-Grotowski» no es mostrés en aquell Grotowski? Per després de la representació, amics comuns havien preparat un sopar amb Ryszard Cieslak, actor-icona des d'*El príncep constant* i un dels actants d'aquella nit; el sopar es va acabar molt més prompte del que ningú tenia previst, tal era el desconcert i la tensió grotowskians entre l'actor i els cinc espectadors integrants d'aquella taula.

He dit abans que faria algun apunt sobre la manera de memoritzar i in-

terioritzar el text que vaig aprendre preparant els assaigs de l'*Èdip* amb en Planella, sobre com ho he utilitzat en alguna ocasió i com he tingut present Grotowski quan m'ha calgut: en posaré tres exemples.

1. El text és com una partitura musical.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico em va trucar proposant-me participar en la producció d'*El desdén con el desdén*, d'Agustín Moreto, dirigit per Gerardo Malla. Vaig notar que tenien un cert neguit, que tot seguit em varen confirmar: feia un mes que havien començat els assaigs i ja havien passat dos actors per fer el protagonista que em proposaven a mi, i es retiraven perquè no se'n sortien. Amb un cert grau d'inconsciència i d'aventura m'hi vaig desplaçar. Els primers dies van ser de presentació i tanteig entre la companyia i jo... i el que era més conflictiu, el text i jo: els monòlegs d'aquell personatge queien l'un darrere l'altre sense compassió. La mirada dels meus companys parlava amb més claredat que les seves paraules: un altre que ens dirà adéu, semblava que es comentessin. Vaig demanar una reunió amb producció, direcció de l'espectacle i direcció de la companyia: els vaig fer una proposta agosarada: «Necessito una setmana per conuiuere amb el text, el text i jo sols. Els asseguro que la propera setmana em podré integrar a la companyia i al ritme d'assaigs que vostès marquin. Si això no dóna resultat m'hauran donat el mateix temps que als dos actors que m'han precedit i han fracassat, ni un dia més.» Sorpresos, i per necessitat, varen acceptar la proposta. A l'hotel on m'hostatjava em varen facilitar i buidar un dels espaiosos salons de convencions només per a mi. Aigua, cafè de tant en tant, el text i jo. El text, com sempre, oposava resistències només vençudes per tenacitat. Després de comprès, memoritzat, verbalitzat, xiuxiuejat, cridat, cantat, corregut... cap per amunt, cap per avall... després de tant joc i tant esforç, la partitura del text queda cisellada a l'interior i les paraules surten dúctils i obedients l'una darrera l'altra. Vaig utilitzar una part de la tècnica grotowskiana per posarla en la veu d'un dramaturg del segle XVII i en mans d'un director del segle XX. Me'n vaig sortir i el director va poder fer-me caminar pels camins per ell triats sense dificultat.

2. El text com a partitura oberta a interpretacions contradictòries.

*La muerte y la doncella*, d'Ariel Dorfman, dirigit per Omar Grasso. L'argument de la peça, a grans trets, és: una dona que ha patit tortura i violació per motius polítics, al cap d'uns anys creu reconèixer per la veu el seu boxí

en un convidat que l'atzar ha portat a casa seva. Ella el segresta i li exigeix la confessió de les vexacions sofertes a canvi de no venjar-se'n i matar-lo. Finalment, el «torturador» ho confessa en un precís i meditat monòleg. Després, la vida i la peça segueixen. El meu compromís era el rol del Torturador. Hi havia dues possibilitats d'enfocar el personatge, era realment el torturador, o no ho era: vàrem decidir treballar-lo des de la innocència. (L'autor va voler que aquesta decisió fos nostra.) El text, i especialment el monòleg de la confessió per salvar la pell, me'l vaig preparar amb la tècnica apuntada anteriorment: comprensió, memorització, verbalització, deformació etc., etc., i així vaig presentar la proposta al director, vàrem fer les esmenes que ell va creure convenient i així el vàrem estrenar: un home innocent era arrossegat a confessar fets terribles per salvar-se. L'obra va durar mesos en cartell. Però a mesura que fèiem les representacions hi havia alguna peça que no m'encaixava. En una de les trobades amb el director, li vaig plantejar el meu conflicte (conflicte que havíem debatut fins a l'infinit en els assaigs). Creia que l'únic moment que el «torturador» era sincer era en el monòleg de la confessió; per tant, creia que era culpable. Ho faré breu: no em va donar la raó (passa sovint que els directors ens neguin la raó als actors), però em va fer la juguesca de fer la prova de passar de la innocència a la culpabilitat el dia que jo volgués, jo li vaig doblar la juguesca proposant-li que assistís l'endemà a la següent representació i allà, amb la sala plena de públic, l'hi demostraria. Per què ho podia fer? Quina base tècnica sostenia el canvi? Com era tan agosarat? Estava segur que el text après amb aquell mètode li podia donar el contingut que necessités, encara que fos contradictori a allò preparat i acordat anteriorment. I així va ser.

### 3. La interpretació: cos i veu a disposició d'un estil determinat.

Text, *A la jungla de les ciutats*, de Bertolt Brecht, director Ricard Salvat. Una de les obres de joventut de l'autor, més misterioses i menys dogmàtiques. Personatge a interpretar, Shlink. Després de la immersió i comprensió del text, el director ens va conduir a un món expressionista tant per la plàstica de l'espectacle com per a la interpretació, allunyant-nos de les convencions naturalistes i de les enteses com a distanciades o brechtianes. Malgrat que les accions a resoldre fossin més o menys quotidianes, la dicció, el fraseig i el gest havien de moure's en un codi expressionista. El conflicte era el camí per arribar a l'exteriorització del personatge orgànicament; que la deformació estilística no convertís la interpretació en una simple pantomima més o menys exagerada. Per orientar el camí, Salvat ens proposà revisar el cine expressio-

nista alemany dels anys vint i les oxigenades *femme fatale* del Hollywood en blanc i negre (Salvat era riquíssim en cites en tots els camps de la cultura). A l'equip de direcció s'hi sumà la coreògrafa i ballarina Marta Carrasco per coreografiar i complementar tècnicament la proposta del director al nombrós grup actoral, heterogeni en edat, estils i coneixements. Els assaigs eren de tarda, de 16 a 20h. al Teatre del Sol de Terrassa. Diàriament els començàvem dedicant una hora al desbloqueig del cos, conduït per la Carrasco amb exercicis de diferents tècniques de dansa contemporània, després una «italiana» de l'escena a treballar i tot seguit, amb els estímuls estilístics del director, endinsar-nos a l'escena en concret. Al Shlink que jo havia d'interpretar, a la complexitat psicològica per la davallada moral i vital del personatge, s'hi sumava una creixent deformitat física; per resoldre aquesta deformitat, l'estilista de l'equip va proposar una pròtesi convencional. Veient el gruix i la complexitat del personatge, vaig demanar a Salvat un espai per treballar jo sol cada matí a més de l'horari establert amb la resta de la companyia, per preparar els assaigs conjunts. Salvat me'l proporcionà dins l'estructura del mateix teatre. Vaig començar per recuperar exercicis físics «grotowskians» a partir de les lumbaris com a disciplina matinal quotidiana en aquella sala; també la veu havia de superar el sentit i les inflexions naturalistes que a la majoria de treballs se'ns demana als actors: les entonacions orals com a alliberació del «sentit comú» n'eren el camí. Per arribar a la deformitat física imprescindible per a Shlink era necessari netejar-se de convencions i traves de la ment i del cos: aquelles sessions varen ser la base per fer el teixit amb què sostenir allò que el director em proposava. Des d'aquí he de reconèixer i agrair la llibertat i el respecte que varen mostrar al meu procés la Marta Carrasco i en Ricard Salvat; en tot moment es varen interessar per la meua evolució i varen donar-me llibertat total per fer propostes estrictes a la creació del meu personatge; naturalment, la decisió total era d'en Salvat, a la qual jo naturalment em sotmetia i sotmetia el meu treball. Si el meu Shlink es va poder moure sense fissures i amb organicitat (l'alliberació de la pròtesi ortopèdica proposada als inicis només n'era un símbol) dins l'estil expressionista, deformat i revisat per Salvat, va ser per la recuperació que vaig poder fer d'exercicis «grotowskians», aparentment tan allunyats d'allò que l'ortodòxia brechtiana demana.

A l'inici he dit que Grotowski, el seu teatre, es podia confondre amb altres moviments, tècniques i «ismes» apareguts al final dels 60', però allò que molt breument vull deixar clar és la diferència entre ell i els seus coetanis: Els carrers de París convertits en platges només van ser un miratge del 68, l'*Arte Povera* i el Living Theatre van donar voltes, movent-se en cercles concèntrics



i en el millor dels casos en espiral, però sempre sobre si mateix... I Grotowski, en canvi, malgrat produir desconcert en algun cas (com he apuntat que em va passar a mi en aquella desafortunada representació) mai va deixar d'investigar i d'evolucionar amb la generositat de reconèixer els seus orígens i el mestratge stanislavskians sempre que va caldre. En aquest sentit, la lectura de *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* de Thomas Richards i visionar *Action*, de Grotowski i Richards, poden clarificar encara més el seu procés vital i creador.

*Barcelona, tardor del 2009*

