

# L'actor sant

Inês Castel-Branco

L'actor torna a néixer —no només com a actor sinó com a home— i, amb ell, jo torno a néixer.

JERZY GROTOWSKI (1965)

«Grotowski és únic», escrivia Peter Brook en el prefaci de *Towards a Poor Theatre* (1968), perquè des de Stanislavski ningú no ha investigat «la naturalesa de l'actuació, els seus fenòmens, els seus significats, la naturalesa i la ciència dels seus processos mentals, psíquics i emocionals tan profundament i tan completament com Grotowski». Això ho deia a finals dels anys seixanta, quan el director polonès començava a ser conegut a Europa pels seus espectacles impactants, sagrats i blasfems a la vegada, que deixaven els espectadors submergits en un silenci profund, incapaços d'aplaudir. Es pot aplaudir una litúrgia, encara que sigui laica? Com reaccionar després d'haver estat testimoni de la crueltat en estat pur, el dolor, el sacrifici, el lliurament autèntic d'un actor?

Només una dècada (1959-1969) va dedicar Jerzy Grotowski, amb el seu Teatre Laboratori, a la producció d'espectacles. El 1969 manifesta els seus dubtes que es pugui viure un teatre *litúrgic* en la societat contemporània, desconixedora dels grans mites i rituals de la humanitat. El 1970 comunica que ja no necessita espectadors, que vol anar *més enllà* del teatre. Aquest procés de desteatralització, de fet, era conseqüència del que Grotowski havia anomenat *via negativa* a meitat dels anys seixanta. Adoptava aquesta expressió directament de l'univers religiós: el *sunyata* o via negativa era, segons Nagarjuna, la doctrina de la vacuïtat universal, el buidament d'un mateix, el rebuig de les fórmules vertaderes per aconseguir una actitud expectant i lliure.

La via negativa de Grotowski el porta a un *teatre pobre* en recursos materials, que renuncia en gran mesura a les mediacions escèniques: un teatre totalment centrat en l'essencial, que és el que succeeix *entre l'espectador i l'actor*. En contra de la *cleptomania artística* de les avantguardes, Grotowski se situa a la *rereguarda* teatral: rebutja les grans sales, les escenografies, els efectes de llum i de so, el teatre total que recorre a mecanismes importats d'altres àmbits artístics, i es dedica a redescobrir els *origens arcaics del teatre*, allà on les altres arts no poden entrar.

L'actor grotowskià és, doncs, el nucli del seu teatre. És tot el que queda en el camp de batalla després d'haver eliminat el que era secundari. L'actor experimenta intensament el camí que el porta a un estat desarmat de disponibilitat total, presència vigilant, vacuïtat passiva i alhora activa, lliure i indefensa, totalment receptiva al que pugui sorgir en cada instant —una passivitat molt semblant al principi del *wu-wei* o la no-acció del taoisme. El cos de l'actor deixa aleshores de ser vist com un organisme atlètic i es converteix en un canal per on circulen les forces i les energies. No es tracta ja de *fer*, sinó de resignar-se a *no fer*; o resistir-se a dirigir un procés estereotipat, i cultivar així una passivitat interna que el condueixi a un desbloqueig i li permeti trobar, a cada moment, les fonts internes de la donació i l'expressivitat (GROTOWSKI, 1965 : 11):

La nostra és una *via negativa*, no una col·lecció de tècniques sinó la destrucció d'obstacles. [...] El procés mateix, encara que depengui en part de la concentració, de la confiança, de l'actitud extrema i gairebé fins i tot de la desaparició de l'actor en la seva professió, no és voluntari. L'estat mental necessari és una disposició passiva per realitzar un paper actiu, estat en què no «*es vol fer alguna cosa*», sinó més aviat en què «*un es resigna a no fer-ho*».

Segons Grotowski, l'actor ha de ser *sant*, ha de realitzar un *sacrifici expiatori*. No es tracta de complaure l'espectador o *prostituir-se* davant seu, com ho fa l'actor cortesà, sinó de sacrificar tot el seu cos. Aquest recurs a una terminologia religiosa ens convida a comparar el teatre amb l'experiència sacrificial: l'actor ha d'ocupar el lloc de la víctima expiatòria que s'ofereix públicament pel bé de la comunitat. Ja Artaud el definia com una víctima que es crema a la foguera mentre realitza gestos desesperats enmig de les flames (ARTAUD, 1938 : 11). Grotowski remarca contínuament aquest caràcter exemplar de l'actor davant l'espectador: tots dos comparteixen una mateixa naturalesa humana; però l'actor, a diferència de l'espectador, ha estat iniciat anteriorment en l'exposició dels seus impulsos més íntims, en la transgressió dels mites. Cada posada en escena és una prova, una passió, una consumació del sacrifici (BARBA, 1964 : 28).

Que ningú no m'interpreti malament: parlo de «santedat» com a no creient. Si l'actor, en plantejar-se públicament com un desafiament, en desafia d'altres i mitjançant l'excés, la profanació i el sacrilegi injuriós es revela a ell mateix desfent-se de la seva màscara quotidiana, possibilita que l'espectador

dugui a terme un procés semblant d'autopenetració. Si no exhibeix el seu cos, i en canvi l'aniquila, el crema, l'allibera de qualsevol resistència que entorpeix els impulsos psíquics, aleshores no ven el seu cos sinó que el sacrifica. Repeteix l'expiació; s'apropa a la santedat.

Els estudiosos del sacrifici el defineixen com un banquet comú o sagramental, en què l'acte mateix de donar (o donar-se) permet crear vincles estrets amb els altres membres de la comunitat. Van der Leeuw defensa que el do és el que permet que «segueixi fluïnt el corrent de la vida» (VAN DER LEEUW, 1933 : 340). René Girard parla del *boc expiatori*: la comunitat és substituïda per la víctima propiciatòria, i és aquesta víctima, semblant a tots els altres membres de la comunitat i alhora diferent, la que garanteix la unanimitat, la transposició i immolació de la violència (GIRARD, 1972 : 109-111).

Podem dir que Grotowski té una concepció sacrificial del teatre. En el centre del seu teatre hi ha indubtablement l'actor. Ell és la víctima, el boc expiatori que assumeix figures arquetípiques de la societat per transgredir els mites i confrontar-los amb el temps present. Però aquesta víctima és destruïda? En un sacrifici, l'ofrena o part de l'ofrena ha de ser destrossada o aniquilada, per després tornar a néixer d'una manera nova, transformadora, regeneradora —aquesta és la idea bàsica dels sacrificis dels déus, dels quals el de Dionís n'és un exemple (MAUS & HUBERT, 1899). És cert que els personatges principals que apareixen en les obres del Teatre Laboratori (Kordian, Faust, el Príncep constant, l'Obscur...) coneixen de prop el dolor del rebuig i del martiri, però aquesta *mort* té lloc, principalment, dins l'ésser humà concret que és l'actor. Sense despullament interior, penetració psíquica i alliberament de les resistències corporals no hi ha una ofrena veritable per part seva. A cada instant li correspon revisar-se i cercar noves tècniques, ja que els mecanismes d'autorevelació no es poden fixar.

L'actor és la víctima humana que canalitza la violència, tot esperant que l'espectador —a Grotowski no li agrada parlar del públic com a massa anònima, sinó de l'espectador en singular— es purifiqui per mitjà de l'*acte total*. Havent estat iniciat ritualment, l'actor té la capacitat de penetrar més a fons en els mecanismes del dolor humà i alhora transgredir-los, superar-los. L'actor realitza un acte total que Grotowski compara amb l'acte sexual: es tracta d'arribar a un clímax que li confereix una mena d'harmonia interior i pau mental. A semblança dels místics, recorre al llenguatge de l'amor humà per evocar una experiència inefable: «Un ha d'oferir-se totalment, amb la més profunda intimitat, amb confiança, com quan un es lliura en l'amor.» (BARBA, 1964 : 32).

Ryszard Cieślak, l'actor polonès que va encarnar *El príncep constant* (1965), és qui va portar més lluny aquest procés psicofísic. Grotowski afirma que la seva relació amb ell «va arribar a una tal profunditat que sovint era difícil saber si es tractava de dos éssers humans que treballaven, o un doble ésser humà» (GROTOWSKI, 1992 : 14). Va ajudar-lo a viure el martiri del príncep inflexible, el sacrifici de l'actor que esdevé víctima. Per fer-ho, i sense que es tractés de construir un personatge, Cieślak va recórrer a diverses lectures, entre elles la del *Càntic espiritual* de Sant Joan de la Creu, i a la seva mateixa biografia: va descobrir associacions personals, concretament el record d'una experiència d'amor durant l'adolescència. Amb aquest record, portador d'una gran càrrega de sensualitat i alhora d'espiritualitat, de pregària profunda —una *pregària carnal*, dirà Grotowski—, Cieślak es va deixar transformar totalment. A les seves mans, Grotowski afirma que era com un animal salvatge que, en un determinat moment, va perdre la por i va poder confiar (GROTOWSKI, 1992 : 16):

Ell ha sabut trobar la connexió entre el do i el rigor. Quan ha tingut una partitura de l'obra, l'ha pogut tenir fins els detalls més minúsculs. [...] Era el do a alguna cosa que és bastant més alta, que ens sobrepassa, que està sota nosaltres, i també, es pot dir, era el do al seu treball, o era el do al nostre treball, el do a nosaltres dos. [...] És extremament rar estar en presència d'un actor que fa unir el do i el rigor.

Per Grotowski no es tracta que l'actor construeixi un personatge, que doni vida a un paper, sinó que es compromet amb tot el seu ésser, que esdevingui transparent, que exposi la seva humanitat. El paper és tan sols un trampolí, un instrument que permet una autopenetració dolorosa sense la qual no hi ha creació profunda, contacte amb els altres.

L'actor ha de crear una seqüència d'associacions i impulsos personals que, cada cop, generin unes mateixes (re)accions veritables: necessita una *partitura*. La partitura és com el llit d'un riu, diu Grotowski; és l'artificialitat que permet l'organicitat, la composició que permet els impulsos, l'estructura que permet l'espontaneïtat. Una estructura ben determinada allibera i possibilita el procés íntim de cada actor. Aleshores serveix per evitar la mecanicitat de la interpretació, ja que no s'hi codifiquen els resultats sinó les condicions que els originen (el *on*, el *què*). Quan l'actor és capaç de crear una seqüència d'associacions i impulsos personals, sap que cada cop hi pot tornar i tenir les mateixes (re)accions veritables. No es tracta, en definitiva, de reproduir efectes, sinó de connectar, cada cop, amb les experiències viscudes i entrar en contacte amb els altres (BABLET, 1967 : 181):

El teatre és una trobada. La partitura de l'actor consta dels elements del contacte humà: «donar i prendre». S'ha de prendre altra gent, confrontar-la amb un mateix, amb la pròpia experiència i els pensaments, i oferir una resposta. En aquestes trobades humanes, en certa mesura íntimes, existeix sempre aquest element de «donar i prendre». Per això repeteix, però sempre *hic et nunc*: vol dir que mai no es repeteix.

Stanislavski havia intuït aquest camí al final de la seva vida. S'havia plantejat les mateixes preguntes que Grotowski i, de fet, aquest el considerava el seu pare, un pare contra el qual havia hagut de rebellar-se per trobar el seu lloc. El *mètode de les accions físiques* de Stanislavski indagava profundament en la interioritat de l'actor —els seus processos psicològics i mentals— per crear el personatge. El director rus es preguntava *què deu sentir un actor* en una determinada circumstància, però Grotowski creu que s'ha de preguntar *què ha de fer un actor*. Perquè les emocions no depenen de la voluntat, mentre que les accions sí (GROTOWSKI, 1980; VASIL'EV, 1999 : 83). Tots dos defensaven un entrenament rigorós i intens de l'actor, una competència física que possibiliti l'eliminació dels obstacles i la donació d'un mateix. Només quan, després d'un gran esforç, l'actor trenca les resistències mentals, pot començar a actuar amb sinceritat. Grotowski critica tots aquells grups de teatre experimental dels seixanta que, en nom de l'espontaneïtat, adopten el camí més fàcil, el camí del diletantisme, prescindint de tot esforç.

Inicialment, durant els primers anys del Teatre Laboratori (1959-1962), Grotowski desenvolupa una *tècnica positiva*, en la qual els exercicis pretenen equipar l'actor amb habilitats creatives. Durant els anys següents es dona un canvi important que condueix a un gran despullament, i la tècnica passa a ser *negativa*: «L'actor no s'ha de preguntar ja: com he de fer això?, sinó saber el que no ha de fer, el que l'obstaculitza. S'ha d'adaptar personalment els exercicis per trobar una solució que elimini els obstacles, que en cada actor són diferents. Això és el que significa l'expressió *via negativa*: un procés d'eliminació» (Grotowski, 1967 : 94). L'entrenament compta amb moments inicials de silenci i amb múltiples exercicis físics —un treball amb els ressonadors,<sup>1</sup> la columna i la musculatura, les postures del hatha ioga o la dansa—, exer-

1. Els ressonadors són un dels grans descobriments tècnics de Grotowski, als quals atribueix la funció de comprimir la columna d'aire i amplificar així la conducció del so. Els defineix en diversos punts del cos, per la impressió que l'actor té d'activar-se físicament quan parla amb aquesta part concreta del cos (el cap, el pit, el nas, l'abdomen, etc.).

cicis plàstics —basats en diversos mètodes europeus, en associacions i impulsos emocionals—, i també exercicis amb les màscares facials, la veu, la respiració o l'obertura de la laringe.

Però la via negativa de l'actor no es podria portar a terme si no anés acompanyada per una actitud semblant per part del director. La relació de Jerzy Grotowski amb els actors és molt particular: darrere una aparent intolerància s'amaga, de fet, una immensa delicadesa. Grotowski vol vèncer tots els bloquejos dels actors, obrir-los els ressonadors, tornar-los a la llibertat. «Està bé. Si estàs fatigat, és perquè t'has donat veritablement. Un gran actor.», solia comentar als participants dels seus tallers.

La voluntat de Grotowski és que l'actor esdevingui un instrument, que es posi a les seves mans i accepti abandonar els clixés i les màscares superficials. Aleshores ell, amb una dedicació extrema, el portarà a superar els límits aparents del seu cos. L'interessa la humanitat de l'actor, la possibilitat d'una trobada autèntica amb ell, d'una comprensió mútua —i, per extensió, l'oportunitat també de comprendre's a ell mateix per mitjà d'un altre ésser humà. Grotowski no vol domesticar l'actor, ensenyar-li receptes o fer-li repetir gestos banals o metodològics. El que vol, en canvi, és col·laborar amb l'actor per poder gaudir d'un gest de revelació. Com diu Grotowski en un fragment molt especial, vol *tornar a néixer* amb l'actor (GROTOWSKI, 1965 : 20):

Hi ha quelcom d'incomparablement íntim i productiu en el treball que realitzo amb l'actor que se m'ha confiat. Ha de ser curós, confiat i lliure, perquè la nostra feina significa explorar les seves possibilitats al màxim; el seu creixement s'aconsegueix per observació, sorpresa i desig d'ajudar; el coneixement es projecta cap a ell, o millor, *es troba en ell*, i el nostre creixement comú es converteix en revelació. Aquesta no és la instrucció que s'ofereix a un alumne, sinó una obertura total cap a una altra persona en la qual el fenomen de «naixement doble o compartit» esdevé possible. L'actor torna a néixer —no solament com a actor sinó com a home— i, amb ell, jo torno a néixer. És una manera molt feixuga d'expressar-ho, però el que s'aconsegueix és la total acceptació d'un ésser humà per un altre.

Recordem que, segons la concepció de Grotowski, l'actor sant és la víctima que s'ofereix al públic en un acte total. En l'univers místic i religiós, tot sacrifici personal implica un renaixement, una conversió, un canvi de vida (l'anomenada *epistrophé* en grec, *metanoia* en llatí). En els sacrificis agraris o dels déus es dona la fragmentació de la víctima, necessària per originar la

prosperitat dels camps (MAUSS & HUBERT, 1899 : 116).<sup>2</sup> De les restes es reconstrueix la totalitat, essent la víctima la condició d'intercanvi —el *do ut des*— per aconseguir el favor diví. Grotowski sembla esmentar aquest principi de la regeneració sacrificial quan afirma que, tant l'actor com ell mateix (convertit en sacrificant?), neixen de nou, es transformen interiorment.

Grotowski defineix la relació entre l'actor i el director com un pèndol: el desafiament del director és un estímul per a l'actor, però el que fa aquest últim és també una resposta que interpella el director. Es tracta d'un intercanvi essencial en el procés creatiu, d'una obra comuna totalment subjectiva i pragmàtica: «Entre l'actor i jo s'acomplia una mena de drama íntim. Cercàvem el que és sinceritat i des-cobriments i que no requereix que ens parlem. En el fons això és possible només en presència de l'altre. Per mi es va fer possible en presència de l'actor com a home.» (GROTOWSKI, 1980 : 23).

*Apocalypsis cum figuris* (1969) obliga Grotowski a canviar la manera de treballar amb els actors. La instrucció passa a ser substituïda per l'expectació, com descriu Flaszen algun temps més tard: «Ell estava assegut silenciosament, esperant, hora darrere hora. Es tractava d'un gran canvi, perquè prèviament era realment un dictador. En aquest moment no existeix més teatre, perquè el teatre d'alguna manera necessita dictadura, manipulació.» (FORSYTHE, 1978 : 91). De fet, Grotowski s'havia anat allunyant progressivament de la imatge típica d'un director, d'una companyia de teatre, d'una obra dramàtica. El seu autoritarisme inicial havia donat lloc a un silenci expectant davant l'actor, en una actitud semblant a la dels mestres orientals. L'actor s'havia convertit en actuant, l'espectador en testimoni, el director en *teacher of performer*.

## Referències bibliogràfiques

- ARTAUD, Antonin (1938): «Prefacio: El teatro y la cultura», a *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001, pp. 9-16, (1a. ed. francesa: 1938).
- BABLET, Denis (1967); «La técnica del actor», entrevista realitzada a Grotowski, a GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 2002, pp. 174-184, (1a. ed. anglesa: 1968).
- BARBA, Eugenio, (1964) «El nuevo testamento del teatro», entrevista realitzada a Grotowski, a GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 2002, pp. 21-48, (1a. ed. anglesa: 1968).

2. També en els Evangelis Jesucrist diu a Nicodem que necessita «néixer de nou» o «néixer de dalt», segons les traduccions del grec (Jn 3,1-8).

- FORSYTHE, Eric (1978): «Conversations with Ludwik Flaszen», citat per KUMIEGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1987.
- GIRARD, René (1972): «IV. La génesis de los mitos y de los rituales», a *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 97-126, (1a ed. francesa: 1972).
- GROTOWSKI, Jerzy (1965): «Hacia un teatro pobre», a *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 2002, pp. 9-20, (1a. ed. anglesa: 1968).
- (1967): «El entrenamiento del actor (1959-1962)», a *Hacia un teatro pobre*, Mèxic DF: Siglo Veintiuno, 2002, pp. 94-138, (1a. ed. anglesa: 1968).
- (1980): «Respuesta a Stanislavski» a *Máscara*, núm. 11-12, Mèxic: Ed. Escenología, 1993, pp. 18-26.
- (1990): «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (trobada *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XII/1990), a AUTORS DIVERSOS, *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, obra col·lectiva realitzada sota la direcció de Georges Banu, Arles: Actes Sud, 1992, pp. 13-21.
- MAUSS, Marcel i HUBERT, Henri (1899): «V. El sacrifici del déu», a *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Barcelona: Icaria, 1995, pp. 113-128, (1a ed. francesa: 1899).
- VAN DER LEEUW, Gerardus (1933): «50. Sacrificio», a *Fenomenología de la religión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 335-236, (1a. ed. alemanya: 1933).
- VASIL'EV, Anatolij (1999): «Cronaca del quattordici», a *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, 3), a cura d'Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 75-96.

