

ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

ESTUDI

Martí Fons Sastre * *L'actor com a imitador/simulador: performance i neurociència cognitiva*

DOSSIER: GROTOWSKI

Anna Caixach * *Trencant el silenci* | Jerzy Grotowski * *Discurs de comiat als alumnes* ↔ *Resposta a Stanislavski* ↔ *Sobre la gènesi d'Apocalypsis* | Inés Castel-Branco * *L'actor sant* | Kris Salata * *Vers l'actor no-(re)presentatiu. De Grotowski a Richards* | Anna Caixach * *La tècnica orgànica de l'actor. Un camí cap a l'invisible*

DOSSIER SCANNER

Mercè Saumell * *Temptatives per als historiadors i teòrics de les arts escèniques: com repensar-les i reescriure-les*

TEXTOS

Francesc Massip * *Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals* | Josep Pere Peyró * *La tanca*

QUADERN DE DANSA

Carles Puértolas * *És bona la salut dels nostres ballarins?* | Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís, Josefina Castro, Carles Puértolas * *Transtorns alimentaris en estudiants de ballet: problemes i factors de risc* | Alicia Costa Izurdiaga * *Alimentació i despesa energètica del ballarins* | Joan Carles Fernández * *Ús de la mecànica respiratòria com a mitjà per millorar la mobilitat del tronc i del raquis* | Montse Sanahuja Maymó * *Alguns aspectes psicològics en els professionals de la dansa*

TEMPORADA

Eduard Molner * *Segona meitat de la temporada 2008/2009*

OPINIÓ

Enric Majó * *Memòria d'aprenentatge. Per tornar a parlar de Jerzy Grotowski*





Estudis Escènics

36



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

36

Hivern de 2009

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Joan Casas i Àlex Broch

Coordinació: Lluís Hansen

Coordinació del Quadern de Dansa: Jordi Fàbrega

Producció: Anna Pedreira

Traduccions i correccions: Nàdia Casellas, Marta Fontanals, Jordi Jané-Lligé, Mariana Miracle, Rosina Nogales, Robert Taylor i Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Sílvia Ferrando, Enric Nolla, Pere Riera, Mercè Saumell, Marília Samper i Victoria Szpunberg i Helena Tornero.

Amb la col·laboració de Teresa González Borrajo del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).

Consell Assessor: Rossend Arqués (UAB), Manuel Aznar (UAB), Carles Batlle (IT), Jaume Mascaró Pons (UB), Antoni Ramon (UPC) i Jordi Sala Lleal (UdG).

Subscripció i informació:

Anna Pedreira

Tel.: 93 227 39 20 / 93 227 39 00 – ext. 316

estudisescenics@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics

Institut del Teatre

Plaça Margarita Xirgu, s/n

08004 Barcelona

© DELS AUTORS

Primera edició: març de 2010

Maquetació: Josep Molí

Impressió: Gràfiques Viking SA

Dipòsit legal: B. 54835-2007

ISSN: 0212-3819

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades en els articles signats.



Sumari

EDITORIAL

- 7 *Joan Casas*
Cap al futur

ESTUDI

- 11 *Martí Fons Sastre*
L'actor com a imitador/simulador: performance
i neurociència cognitiva

DOSSIER: GROTOWSKI

- 39 *Anna Caixach*
Trencant el silenci
- 42 *Jerzy Grotowski*
Discurs de comiat als alumnes
- 64 *Jerzy Grotowski*
Resposta a Stanislavski
- 79 *Jerzy Grotowski*
Sobre la gènesi d'*Apocalypsis*
- 95 *Inês Castel-Branco*
L'actor sant
- 103 *Kris Salata*
Vers l'actor no-(re)presentatiu. De Grotowski
a Richards
- 130 *Anna Caixach*
La tècnica orgànica de l'actor. Un camí cap
a l'invisible

DOSSIER SCANNER

- 151 *Mercè Saumell*
Temptatives per als historiadors i teòrics de les arts
escèniques: com repensar-les i reescriure-les

TEXTOS

- 161 *Francesc Massip*
Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües
abissals
- 171 *Josep Pere Peyró*
La tanca

QUADERN DE DANSA

- 199 *Carles Puértolas*
Introducció: És bona la salut dels nostres ballarins?
- 200 *Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís, Josefina Castro*
i Carles Puértolas
Transtorns alimentaris en estudiants de ballet:
problemes i factors de risc
- 220 *Alicia Costa Izurdiaga*
Alimentació i despesa energètica dels ballarins
- 231 *Joan Carles Fernández*
Ús de la mecànica respiratòria com a mitjà
per millorar la mobilitat del tronc i del raquis
- 240 *Montse Sanahuja Maymó*
Alguns aspectes psicològics en els professionals
de la dansa

TEMPORADA

- 241 *Eduard Molner*
Segona meitat de la temporada 2008/2009

OPINIÓ

- 267 *Enric Majó*
Memòria d'aprenentatge. Per tornar a parlar de
Jerzy Grotowski
- 279 Ressenyes
- 285 Col·laboradors d'aquest número
- 289 VERSIÓN EN CASTELLANO
- 468 ABSTRACTS IN ENGLISH

Cap al futur

Joan Casas

Amb aquest número s'acaba la meva etapa com a director de la revista, una responsabilitat que deixo a les mans de l'Àlex Broch. Un cop complert el compromís que havia adquirit personalment amb el malaguanyat Jaume Melendres, de redissenyar i ressuscitar la revista «Estudis Escènics», ara cal posar l'accent en la seva distribució, en l'optimització dels processos de treball que la fan possible i en el bon funcionament de les instàncies col·legiades que n'asseguren la qualitat dels continguts. El nou equip estic segur que sabrà fer-ho.

Com poden veure en el sumari, aquest número dedica una àmplia atenció a la figura de Jerzy Grotowski quan es compleixen els deu anys de la seva desaparició. La revista s'afegeix a les activitats d'un any dedicat a la memòria del singular investigador polonès amb un dossier elaborat per l'Anna Caiach, graduada de l'Institut del Teatre, i la mateixa persona que ha estat la coordinadora de les celebracions de l'any Grotowski a Barcelona. Recuperarem així les fites d'aquell singular camí de cerca que, passant a través del teatre, va buscar més enllà el misteri de la presència física del performer. I podrem afegir a la lectura, en un altre replec de la revista, la memòria personal de l'Enric Majó, que gairebé es pot dir que va entrar al món del teatre per aquesta porta tan singular.

De la resta d'elements que componen aquest número subratllarem el fragment que publiquem de la tesi del doctor Martí Fons Sastre, professor de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears, que obre unes interessantíssimes perspectives de futur en vincular l'activitat de l'actor amb les possibilitats d'estudi de les ciències neurocognitives. La publicació del text d'en Josep Pere Peyró i de l'article d'en Francesc Massip que l'acompanya, obren l'interès de la revista per aquells elements de la dramaturgia contemporània catalana que, per les raons que sigui, no han gaudit de l'escreix de visibilitat que dona navegar per les aigües del corrent principal. Continuem publicant materials de les jornades sobre recerca i creació, amb la intervenció de la doctora Mercè Saumell, publiquem un *Quadern de Dansa* que enceta el tema de la salut dels ballarins i, amb la seva mirada sobre la segona meitat de la temporada teatral 2008-2009, completem la col·laboració crítica de l'Eduard Molner.

Bona lectura i bon estudi.



L'actor com a imitador / simulador: performance i neurociència cognitiva

Martí Fons Sastre

1. L'actor vist des de les aportacions de la neurociència cognitiva

En els últims deu anys, els avenços i descobriments des de l'extens àmbit de les neurociències estan proporcionant noves aportacions sobre l'estudi del cervell i la ment humana i el funcionament de l'ésser humà en general que suposen, com destaquen alguns autors, una autèntica «revolució cognitiva». L'activitat mental, també coneguda com a cognició, es presenta com la interpretació interna o la transformació de la informació emmagatzemada en la ment humana. La cognició ocorre quan s'obtenen implicacions o associacions a partir de l'observació d'un fet o un esdeveniment.

La neurociència cognitiva, en la seva primera època dels anys seixanta i setanta, té com a model el funcionament de l'ordinador o el computador. Des d'aquesta òptica, el concepte de «cervell» es relacionaria amb el de hardware dels ordinadors, i el de «ment» amb el de software (els seus programes); tot i que la distinció decisiva no es faria entre software i hardware, sinó més aviat entre els nivells d'anàlisi, els diversos graus d'abstracció que es poden emprar per descriure un objecte. En un nivell es pot descriure l'ordinador en termes del seu aspecte físic, mentre que en un altre nivell es pot descriure segons el que fa, en termes de funcions o processos. L'ordinador rep un input (entrada d'informació) en forma de símbols, converteix els esmentats símbols en un codi especial, emmagatzema aquesta informació i realitza operacions amb ella, i pot produir un resultat o output (sortida d'informació o resposta d'un sistema). Les activitats mentals, des de la neurociència cognitiva, se solen descriure en termes de processament d'informació.

Les investigacions sobre els processos cognitius de l'ésser humà són avui en dia un apassionant camí a recórrer, ramificat en diferents direccions científiques. Edward E. Smith, de la Universitat de Columbia, i Stephen M. Kosslyn, de la Universitat de Harvard, classifiquen els estudis dels processos cognitius i les seves bases neurals en els següents camps d'estudi o activitats mentals (SMITH & KOSSLIN, 2008):

- La percepció.
- L'emoció.
- La representació de la memòria.
- La memòria operativa.
- La codificació de la informació en la memòria.
- L'atenció.
- Els processos executius.
- La presa de decisions, resolució de problemes i raonament.
- El llenguatge.
- La cognició motriu i la simulació mental.

Cadascun d'aquests apartats per ell mateix representa una extensa línia d'investigació amb múltiples ramificacions.

Òbviament, totes les activitats de l'ésser humà es veuen afectades pels esmentats processos mentals i, entre elles, l'activitat artística no podia ser menys. Les denominades arts temporals com la dansa, el teatre i la música, principalment les dues primeres, s'han vist influïdes en els seus plantejaments arran dels descobriments en la branca de la cognició motriu i la simulació mental. Com que la dansa i el teatre són les arts del moviment i de l'acció, això implica necessàriament l'ús de la part motriu del nostre cos-ment com a material primordial.¹

Si el ballarí és l'artista del moviment, aleshores l'actor i, per extensió, el performer, és l'«home de l'acció». L'element material de l'actor, tal com expressaven els directors-pedagogs com Stanislavski, Meyerhold, Grotowski o Barba, és el seu cos, o cos-veu, i l'element formal és l'acció. I la pròpia acció, segons els mateixos pedagogs, ens conduiria a l'emoció i la construcció del *bios* escènic de l'actor, d'allà la seva importància capital en la dramaturgia de l'intèrpret.

Dels processos cognitius enunciats anteriorment respecte al treball de l'actor, en podem concretar dos que han evolucionat notablement: l'emoció i la cognició motriu o simulació mental —amb la trampa encoberta que les activitats de percepció, atenció, memòria o presa de decisions estan immerses dins seu. En conseqüència, aquest estudi ara s'ocuparà de l'actor com a imi-

1. Respecte a la dansa i el moviment coreogràfic ja es poden trobar treballs d'investigació des del camp de la neurociència cognitiva com és el cas del realitzat pel coreògraf i investigador Ivar Hagedoorn sobre la improvisació en la dansa (HAGEDOORN, 2003 : 221-227). També podem destacar altres articles sobre el tema com el de Brown, Martínez & Parsons (2006 : 1157-1167), entre d'altres.

tador i/o simulador relacionant la pràctica interpretativa amb els avenços que ens pot aportar la cognició motriu i les seves interconnexions amb el món emocional.

2. La cognició motriu i els artistes de l'acció

Aristòtil, en la seva *Poètica*, va presentar l'home com un ésser imitatiu. La *mimesi* com a element sustentant de la representació escènica occidental proposa el que Shakespeare va definir perfectament en el seu *Hamlet*: l'actuació havia de ser «el mirall de la naturalesa». L'actor és també un ésser imitatiu/imitador, però no hem de confondre aquests termes dins la seva gramàtica. L'actor fa *mimesi de la praxi*, és a dir, no solament copia la naturalesa sinó que la *recrea*, la refà, com a segona naturalesa. Per a això, sosté la seva interpretació en les accions tant físiques com vocals, tal com destacaven els investigadors o teoricipràctics com Eugenio Barba. Com va definir Jerzy Grotowski, l'acció no és el moviment com tampoc no és el gest, ja que l'acció neix de l'impuls i de la intenció per aconseguir un objectiu.

Des dels avenços científics en els estudis de la neurociència cognitiva podem dir que el director polonès tenia raó.

Els científics de l'estudi de la cognició motriu humana consideren que hi ha una continuïtat entre la planificació de l'acció i l'acció pròpiament dita, ja que les nostres accions no són només reflexos, resultat d'un estímul extern, sinó que més aviat són manifestacions visibles d'una sèrie de processos mentals que planifiquen i guien les esmentades accions. Des de l'òptica de la neurociència cognitiva: «es considera que un *moviment* és un desplaçament voluntari d'una part del cos en un espai físic, mentre que una *acció* és una sèrie de moviments que es realitzen per assolir un objectiu» (SMITH & KOOSLYN, 2008 : 477).

Aquesta definició dóna la raó a «la conquesta de l'acció» per part de l'actor del segle xx, des del «mètode de les accions físiques» de Stanislavski fins a Grotowski o Barba. Les accions com a tals tenen objectiu i, en conseqüència, intencions. Aquestes, segons el director polonès Grotowski, estarien lligades als impulsos com la tensió adequada per fer alguna cosa: «En/tensió: intenció. No hi ha intenció si no hi ha pròpiament mobilització muscular. Això també forma part de la intenció. La intenció existeix fins i tot a nivell muscular del cos i està lligada a un objectiu fora de nosaltres» (RICHARDS, 2005 : 161).

L'objectiu o el superobjectiu és un dels elements destacats tant per Konstantin Stanislavski com pels seus deixebles. Un cas interessant és el de Mi-

chael Chejov que proposa el següent per trobar l'objectiu: primer l'actor necessita la imaginació per trobar-lo, això significa que «l'actor veu mentalment actuar el seu personatge i, mentre l'observa, s'esforça per endevinar quin pot ser el seu objectiu» (CHEJOV, 1999 : 208-209). És a dir, mitjançant imatges, segons Chejov «viscudes de la seva imaginació de forma activa» (209). Posteriorment, una vegada fixat, ha d'estendre l'objectiu a tot el cos, com en el cas del gest psicològic (GP), així tot el seu ésser està replet «d'un determinat contingut de voluntat (...) l'impuls que li servirà de guia i inspiració» (211).

Com veiem, tant des de la pràctica escènica com des de la ciència, les accions es planifiquen amb referència a un objectiu específic. La cognició motriu inclou tots els processos mentals involucrats en la planificació, preparació, i producció de les nostres pròpies accions, així com els processos mentals involucrats en l'anticipació, predicció i interpretació de les accions alienes.

La naturalesa de la cognició motriu respon al cicle de percepció i acció (SMITH & KOSSLYN, 2008 : 477). En aquest es transformen les pautes percebudes en models coordinats de moviments, basats en un sofisticat conjunt de processos neurals. Podem percebre les nostres accions i moviments però a més podem planificar els nostres moviments subsegüents. Segons els neurocientífics, la percepció i l'acció estan mútuament entrelaçades i són interdependents. Planifiquem de manera que puguem assolir el nostre objectiu. Aquests plans mentals dissenyats per aconseguir un objectiu mitjançant l'acció són les intencions (HAGGARD, 2003 : 290-295).

La cognició motriu es basa en sistemes utilitzats per controlar el moviment. Per al processament motor, al cervell es distingeixen diferents àrees que donen lloc a processos mentals diferents. S'han estudiat des de l'àmbit científic les següents: l'àrea motriu primària (M1), l'àrea premotriu (APM), i l'àrea motriu suplementària (AMS). L'àrea M1 respon a les neurones que controlen els moviments subtils i envien fibres des del cervell als propis músculs. L'APM es relaciona amb la posada a punt de programes per a seqüències específiques d'accions, prepara una acció determinada i envia senyals aferents a M1. L'AMS es relaciona amb la posada al punt i execució de plans d'acció. Es considera que aquestes àrees formen una jerarquia, amb M1 en el nivell més alt i AMS en el nivell més baix. Les troballes científiques mostren la producció motriu com un tot —premoviment i moviment—, hi ha un nombre de nivells de processament, en varia el processament neural si es formula un pla anticipat o si es respon a un senyal extern.² També s'han de tenir en compte

2. Per a més informació sobre els avenços científics concrets d'aquestes àrees vegeu SMITH & KOSSLYN, 2008 : 478-480.

les dues vies vasomotrius, dorsals i ventrals, relacionades amb els processos de percepció-acció investigats per Melvyn Goodale i David Milner (GOODALE & MILNER, 1992 : 20-25).

En resum, la cognició motriu es basa en un sistema amb molts processos diferents que actuen simultàniament i aquests processos ocorren en diferents regions cerebrals que donen suport a diferents xarxes neurals.

Al que ja s'ha dit, hi hem d'afegir que la cognició motriu centra la seva investigació en dos processos molt vinculats al treball de l'actor/performer: la imitació i la simulació. Tornant al nostre punt d'origen, de l'ésser humà com a imitador, hem de distingir entre el *mimetisme* i la *imitació*.³ Per a això, els psicòlegs Edward Smith i Stephen Kosslyn proposen la definició següent que ens sembla esclaridora: el *mimetisme* és la tendència a adoptar conductes o actituds d'altres en forma no intencionada o inconscient, mentre que la *imitació* és la capacitat d'entendre la intenció d'una acció observada i després reproduir-la. La segona opció ens sembla la més interessant respecte al funcionament de l'actor/performer, ja que suposa un aprenentatge a través de l'acció percebuda per poder fer-la o refer, però no com a mera còpia automàtica, com hem assenyalat al principi d'aquest apartat. Com és possible això? Com sabem quins moviments aconseguiran un determinat objectiu? Per buscar la resposta a això és rellevant el descobriment per part de l'equip de Giacomo Rizzolatti a la Universitat de Parma de les anomenades *neurones mirall* o *neurones especulars*.

3. Les neurones especulars

El director d'escena britànic Peter Brook, en conèixer el descobriment de les *neurones mirall*, va declarar que les neurociències començaven a comprendre el que el teatre sempre havia sabut. Per al director d'escena, el treball de l'actor seria inútil si aquest no pogués superar les barreres lingüístiques o culturals i compartir els sons i moviments del seu cos amb els espectadors, integrant-los en un esdeveniment en el qual actor-espectador contribueixen a crear: «Sobre aquest acte de compartir, el teatre hauria construït la seva pròpia realitat, mentre que les neurones mirall, amb la seva capacitat d'activar-se quan realitzem una acció en primera persona o la veiem realitzada

3. Cal recordar, relacionat amb la imitació, els estudis sobre el modelat i l'aprenentatge vicari i social d'Albert Bandura (BANDURA, 1982) o conjuntament amb Richards H. Walters (BANDURA & WALTERS, 1987).

per d'altres, hi haurien deixat una base biològica» (RIZZOLATTI & CORRADO, 1002 : 11).

El 1996, l'equip de Giacomo Rizzolatti de la Universitat de Parma (Itàlia), estava estudiant l'escorça premotora ventral dels micos, l'àrea F5, associada als moviments de la mà i la boca, per esbrinar de quina manera els patrons d'activació neuronal codificaven les instruccions per a la realització de certes accions. En el transcurs d'aquesta investigació van observar l'excitació d'un conjunt de neurones mentre empenien accions motrius específiques. La major part de les neurones ubicades a la zona F5 no codificaven moviments individuals, sinó més aviat actes motors, és a dir, moviments coordinats per a una finalitat específica. Els registres electrofisiològics van demostrar que neurones específiques de l'escorça premotriu ventral dels micos es disparaven quan s'executaven moviments de mans i boca, és a dir, actes motors específics. Però encara hi havia més: van descobrir que la majoria d'aquestes neurones no només s'activaven quan es realitzava l'acció, sinó també quan veien a l'altre ésser realitzar una acció similar (RIZZOLATTI, & CORRADO, 2006 : 11). Les neurones que es comportaven d'aquesta manera van rebre el nom de neurones especulars o mirall.

El pas següent es va basar en un supòsit teòric: si les neurones mirall participaven en la comprensió d'un acte, s'haurien d'activar també quan el mico no veia l'acció per ell mateix però comptava amb indicis per crear una representació mental de la mateixa. Més de la meitat de neurones mirall de F5 es van excitar també quan el mico només podia imaginar el que succeïa. Els resultats, segons Rizzolatti (RIZZOLATTI, FOGASSI & GALLESE, 2007 : 16), «confirmaven que l'activitat de les neurones mirall reforçaven la comprensió de les accions motrius: sempre que es pugui interpretar una acció per mitjans no visuals, com la representació sonora o mental, les neurones mirall continuaran excitant-se per assenyalar el significat de l'acció».

Després dels descobriments en els micos van buscar en el sistema neuronal humà. A partir de diferents tècniques, com els estudis d'electrofisiologia de *brain imaging*, els resultats confirmaven la hipòtesi que un mecanisme especular operava també en el cervell humà. Es van trobar sòlids indicis que a l'hemisferi esquerre dels humans funciona també un sistema de neurones mirall. En l'home, igual com en el mico, la visió d'actes realitzats per d'altres determinava en l'observador una immediata implicació de les zones motrius dedicades a l'organització i la execució d'aquests actes, permetent desxifrar el significat dels actes motors observats i comprendre'ls en termes d'acció, comprensió pel que sembla desproveïda de tota meditació reflexiva o conceptual, basant-se únicament en el coneixement motor.

A partir dels resultats dels estudis de Giacomo Rizzolatti i el seu equip, s'exposa el següent respecte a les neurones especulars (RIZZOLATTI, FOGASSI & GALLESE, 2007 : 16):

- El cervell humà i el del mico compten amb grups de neurones que responen quan un individu realitza certs actes i quan observa que d'altres executen els mateixos moviments.
- Aquestes «neurones miralls» aporten una experiència interna directa i, per tant, una comprensió dels actes, intencions i emocions d'una altra persona.
- Les neurones mirall poden sustentar també la capacitat d'imitar accions alienes i, per tant, l'aprenentatge. El mecanisme especular serviria de pont entre dos cervells per a la seva comunicació i connexió en múltiples nivells.

Per a Rizzolatti, el sistema motor s'organitza en cadenes neuronals, cadascuna de les quals codifica la intenció específica de l'acte. El descobriment de les neurones especulars fa ressaltar encara més els micos i els humans com a espècies socials, ja que l'esmentat mecanisme fixa les accions motrius i facilita la interpretació directa i immediata de les conductes alienes sense necessitat de processos cognitius més complexos.

Si podem comprendre les intencions alienes, també ens podem posar «al lloc de l'altre», és el famós «com si» fonamental en el fet teatral des de l'època d'Aristòtil, el procés d'identificació de l'espectador amb les accions que veu representades davant seu, segons la teoria exposada per Rizzolatti i el seu equip, és neurobiològicament possible.

El camp obert del descobriment de les neurones mirall és, ara com ara, un camp per explorar per part dels neuròlegs ple d'hipòtesis, però els avenços aconseguits permeten poder aplicar-los a l'estudi de determinats fenòmens artístics, concretament al teatre i la dansa.

La recíproca comprensió d'accions i intencions ha portat els científics a relacionar-los amb els processos d'imitació, aprenentatge, comunicació, llenguatge o el món emocional. En el cas de la imitació, segons Rizzolatti, dista de trobar-se desenvolupada entre els primats no humans, però per als humans constitueix un instrument d'interès màxim per a l'aprenentatge i la transmissió de destreses, llengües i cultura. Un dels mecanismes d'aprenentatge de l'actor oriental és la imitació. Quina funció desenvoluparien les neurones mirall quan aprenem per imitació accions complexes i noves?, es pregunta el científic italià en els seus estudis. Durant llarg temps, els neurocientífics s'han

sentit desconcertats davant dels aspectes que comporten la imitació. La manera en la qual el cervell d'un individu accepta la informació visual i la interpreta per traduir-la en termes de moviment és un assumpte que afecta de ple el món dels ballarins, però també el dels actors, el material bàsic dels quals és l'acció, segons els reformadors de l'escena del segle xx.

Respecte als actors, recordem que mestres com Stella Adler,⁴ que va conèixer Stanislavski el 1934 durant la seva convalescència a París, i Anatoli Vassiliev,⁵ deutor dels treballs de María Ósipovna Knébel i Michael Chejov, apunten que podem parlar de tres tipus d'accions per part de l'actor:

- a) L'acció física, acció del cos.
- b) L'acció vocal o verbal, que afecta l'emissió de la veu.
- c) L'*inner action* o acció interna, que correspondria a processos mentals, però tenint en compte l'aspecte motor en els mateixos.

Aquesta última acció es relacionaria amb els processos de *visualització* tan destacats per María Ósipovna Knébel, deutora de l'Stanislavski del «mètode de les accions físiques». Aquest «subtext il·lustrat», com ho definia el mestre rus, serà treballat per Stella Adler a partir del que anomena «imatges dinàmiques». El concepte està molt relacionat, des del nostre punt de vista, amb les idees de Michael Chejov —que Stella Adler va conèixer personalment— sobre la visualització de les imatges com a element fonamental per a l'entrenament de l'actor, en concret, les imatges «viscudes en la imaginació de forma activa». Sobre aquestes *imatges dinàmiques* o *motrius* aprofundirem en punts posteriors.

Respecte a la relació del sistema especular i els ballarins, ja s'han realitzat experiments. És el cas de l'investigat per Beatriz Calvo-Merino (CALVO-MERINO [et al.], 2005 : 1243-1249) i els seus col·legues que han demostrat que la visió d'actes realitzats per d'altres comporta una activitat cerebral diferent segons les competències motrius específiques dels subjectes en qüestió. L'experiment se centrava en la projecció de determinats fragments de vídeos, on es veien passos de capoeira i dansa clàssica, davant de ballarins clàssics, ba-

4. ADLER, 1998; també podem estudiar el seu model pedagògic respecte a l'actor a ROTTÉ, 2000.

5. Una obra que recull totes les investigacions respecte a l'art de l'actor dutes a terme per Vassiliev és la publicació a partir de la tesi doctoral de la seva autora a LUPO, 2006. També destaquem la de Vassiliev mateix a VASSILIEV, 1999. No podem deixar de mencionar l'adaptació que ha fet Vassiliev de les obres de María Ósipovna Knébel (KNÉBEL, 2006).

llarins de capoeira i persones que mai no havien assistit a una classe de ball. L'observació dels vídeos de capoeira va mostrar que en els mestres d'aquest art es produïa una activació del sistema de neurones mirall més alta que la dels altres individus. Quan es van passar els fragments de dansa clàssica va succeir el mateix en els ballarins formats en aquesta disciplina. Posteriorment, es van presentar als mestres de capoeira uns vídeos amb passos executats per homes i dones. Els resultats van mostrar que l'activació de les neurones mirall era major quan els passos observats eren executats per individus pertanyents al mateix sexe de l'observador, la qual cosa significava, segons Rizzolatti (2006 : 136-137), que no era l'experiència visual sinó la pràctica motriu la que modulava l'activació del sistema especular, corroborant el paper decisiu que exerceix el coneixement motor en la comprensió del significat de les accions alienes.

L'activitat de les anomenades neurones mirall seria un reflex de l'activitat mental relacionada amb el comportament social de les persones, és a dir, respondria a la capacitat que tenim per situar-nos al lloc de l'altre, en la ment aliena. La predicció de les intencions alienes es presenta en el marc de la interacció social com a eix fonamental. El grup de Rizzolatti va observar com aquests grups de neurones no solament s'interessaven en els moviments dels altres sinó també en les motivacions i intencions subjacents (2006 : 124-131). La prova d'això va ser un interessant experiment que mostrava que aquestes neurones s'activaven tenint en compte no solament el moviment sinó també el context en el qual es feia. Altres experiments recents mostren que en complir un any, els nens són capaços de predir certes intencions d'altres persones quan realitzen determinats moviments (MORGADO, 2007 : 42-43).

El descobriment de les neurones mirall serveix de pont per comprendre les accions i les intencions dels altres, però a més, també es té en compte respecte a la interpretació de les emocions alienes. És el que Rizzolatti i els seus col·legues anomenen «mecanismes d'empatia emocional». A partir de diferents experiments sembla que l'esmentada empatia estaria relacionada amb les neurones mirall localitzades no solament en àrees de planificació motriu sinó també en àrees relatives al processament de la informació dels sentiments. L'escorça somatosensorial i, particularment, l'ínsula, serien regions del cervell que s'activen quan sentim fàstic, però també s'activen quan veiem altres persones que l'estan sentint (RIZZOLATTI & CORRADO, 2006 : 167-184). Més encara, el neurocientífic Ralph Adolphs (2002 : 169-177)⁶ ha mos-

6. Del mateix autor en destaquem 2001: 231-239 i 2003 : 165-178.

trat que les persones amb lesions cerebrals a l'ínsula ni tenen sensacions de fàstic ni són capaces de detectar-les en les expressions facials dels altres. Per a Rizzolatti, la interpretació de la comprensió de les emocions proposada a partir d'una base neural comuna, no s'allunyaria gaire de les teories emocionals de cap altre neuròleg com és Antonio Damasio (RIZZOLATTI & CORRADO, 2006 : 167-184), que reconeixen l'ínsula com la regió més important del circuit «com si». La visió d'una cara fastiguejada o adolorida determinaria al cervell de l'observador una modificació en l'activació dels seus mapes corporals, de manera que aquest en percebria l'emoció aliena «com si» fos ell mateix que la sent.

Amb altres paraules, l'observació de cares alienes que expressen una emoció de fàstic determinaria una activació de les neurones mirall de l'escorça premotriu que enviaria una còpia del seu *pattern* d'activació a les zones somatosensorials i a l'ínsula. La resultant activació de les zones sensorials, anàloga a la que es donaria quan l'observador expressa espontàniament l'esmentada emoció, es trobaria a la base de la comprensió de les reaccions emotives dels altres. Rizzolatti (2006 : 184) conclou sobre això: «En qualsevol cas, podem afirmar que els esmentats mecanismes remetent a una matriu funcional comuna que és semblant a la que intervé en la percepció de les accions. Siguin quines siguin les zones corticals interessades (centres motors o visceromotors) i el tipus de ressonància induïda, el mecanisme de les neurones mirall encarna en el pla neural aquesta modalitat del comprendre que, abans de tota mediació conceptual i lingüística, presta forma a la nostra experiència dels altres».

Un altre dels camps a indagar a partir del descobriment neuronal és la seva possible relació amb el llenguatge ja que el sistema especular en l'espècie humana inclou l'àrea de Broca, centre cortical fonamental relacionat amb el llenguatge, una de les facultats distintives de l'home. Si la comunicació humana va començar amb gestos de cara i de mans, les neurones mirall haurien desenvolupat una funció important, segons Rizzolatti, en l'evolució del llenguatge. El científic italià defensa la hipòtesi que gradualment i per selecció natural hauria sorgit primerament la capacitat mimètica, i després s'hauria gestat una estructura de senyals manuals i de gesticulació codificada per, finalment, obrir pas al sistema de vocalització simbòlica com és el llenguatge humà. El llenguatge hauria evolucionat a partir d'un mecanisme no vinculat originalment a la comunicació sinó a la capacitat de reconèixer accions. És a dir, el llenguatge seria un subproducte de l'acció, implícit en la seva formació. Passaríem del signe manual al gest, i d'aquest a les vocalitzacions fonèmiques. Roger Bartra (2006 : 114-115) comenta la possibilitat, gens improbable se-

gons les hipòtesis establertes per Rizzolatti, que l'ésser humà descobrís un potencial nou en un moment de la seva evolució: davant d'un acte d'un altre individu podia pronunciar síl·labes associades al moviment que veia. L'esmentada hipòtesi constituiria un exemple de substitució sensorial i mostraria que l'acció i el llenguatge articulat tindrien un nexa comú.

El mecanisme especular incideix en dos problemes de comunicació importants com són la paritat i la comprensió directa. La paritat requereix que el missatge tingui el mateix significat per a l'emissor i el receptor. La comprensió directa implica que no es necessita acord previ per entendre's entre si, ja que aquest és inherent a l'organització neural d'ambdues persones.

4. Empatia emocional i la Teoria de la ment

L'evolució de la ment i el cervell no es va detenir en el desenvolupament de la consciència, també som autoconscients, és a dir, capaços d'adonar-nos que ens «adonem», de pensar que pensem. Una capacitat considerada per molts científics potser única en la nostra espècie. Puc pensar en la meua pròpia ment i en els meus propis sentiments, «puc sentir que sento», com declara el catedràtic Ignacio Morgado (2007 : 37).

La ment humana té la capacitat de representar-se a ella mateixa. Quan el desenvolupament del cervell va fer els éssers humans conscients de la seva pròpia existència i, en particular, de l'existència de la seva pròpia ment, també va fer possible el coneixement de les ments alienes. És a dir, jo puc conèixer com pensen els altres, tinc la capacitat de «mentaltitzar». És el que la psicòloga alemanya Uta Frith va anomenar la Teoria de la ment (*Theory of Mind* – ToM).⁷ Aquesta capacitat ens permet adonar-nos que les altres persones també tenen una ment i pensen, perceben el món, prenen decisions i actuen a partir dels seus pensaments, tal com ho fem nosaltres.

Aquesta facultat és important a l'hora de plantejar la cognició social com un element indispensable per a la comprensió de l'ésser humà. La capacitat d'entendre i representar ments alienes i d'interactuar-hi es presenta com un motor bàsic de l'evolució humana. Però a més, aquesta capacitat ens permet adonar-nos que les altres persones tenen sentiments i emocions com nosaltres, és la que ens permet parlar del concepte d'empatia emocional. Les neurones mirall, segons Giacomo Rizzolatti i els seus col·legues, jugarien un pa-

7. Dels múltiples estudis sobre la Teoria de la Ment (ToM), en destaquem el recull CARRUTHERS & SMITH, 1996.

per important en l'empatia emocional, com hem vist en el punt anterior. Això ens obre el camí de les denominades emocions socials.

Les emocions socials, segons els psicòlegs, són emocions complexes que es poden basar en expressió i contingut en emocions primàries o bàsiques, i són promotores de conductes d'interrelació d'individus, com ara la cooperació o la competència.

Per al neuròleg Antonio Damasio és evident que el cervell pot simular internament determinats estats corporals emocionals, el que provoca la transformació de «l'emoció simpatia en un sentiment d'empatia» (DAMASIO, 2005 : 114). El mecanisme on Damasio considera que es produeix aquest tipus de sentiment és denominat «bucle corporal com si». El seu funcionament implica una simulació cerebral interna que consisteix en una modificació dels mapes corporals actuals.

El resultat de la simulació d'estats corporals correspondria al circuit següent (DAMASIO, 2005 : 114-115): «el cervell crea de forma eventual un conjunt de mapes corporals que no correspon exactament a la realitat del moment del cos. El cervell utilitza els senyals procedents del cos com a argila per esculpir un estat corporal concret a les regions en les quals l'esmentat patró es pot construir, és a dir, aquelles que senten el cos. El que se sent llavors es basa en l'esmentada construcció “falsa”, no en l'estat corporal “real”».

Els estats de simulació suggereixen la producció per part del cos d'estats de «com si», i probablement les ordres per produir-los procedeixin de diverses escorces prefrontals i premotrius. L'existència d'aquests estats «com si» definits per Damasio, són extrapolables al marc del fet teatral on actor i espectador s'enfronten constantment a situacions de «com si».

I no només en la relació espectador-actor, sinó en el propi treball de l'actor —recordem la importància del «si màgic» exposada des de Stanislavski en la pedagogia de l'intèrpret. Els avenços des de les neurociències aquí exposats suposen una clara justificació neurobiològica, ara el famós plantejament o qüestionament de l'actor: «Què faria jo si estigués en la situació del personatge?», és possible plantejar-nos-el i recrear-lo físicament i cognitivament perquè té uns fonaments científics. Tenim, segons les neurociències, la facultat de «posar-nos al lloc de l'altre», visualitzar-lo i fer-ho.

5. Simulació mental i imatges motrius

Els estudis sobre la cognició motriu ens descobreixen que una de les maneres de com raonem és mitjançant la formació i transformació d'imatges mentals de possibles accions i mitjançant la «visualització» de les conseqüències de les esmentades accions. Això té sentit, segons els psicòlegs i neuròlegs, perquè les imatges i la percepció comparteixen la majoria dels mecanismes neurals. Així doncs, l'observació mental d'esdeveniments en acció mitjançant una imatge mental pot canviar la conducta tant com el fet d'observar la conducta de l'altre. S'ha demostrat des del camp de les neurociències que les *imatges motrius*, la simulació mental d'una acció sense arribar a realitzar-la físicament, tenen un efecte positiu en la realització de l'esmentada acció posteriorment (SMITH & KOSSLYN, 2008 : 480-481).

Per als investigadors Edwartd Smith i Stephen Kosslyn, no solament poden guiar les imatges mentals la nostra cognició motriu, sinó que la cognició motriu pot, al seu torn, afectar les nostres imatges mentals. Les imatges motrius impliquen processos relacionats amb la programació i la preparació de les accions actuals.

Recordem que el sistema motor té un paper decisiu quan percebem accions que podem produir, la qual cosa fa més fàcil la utilització de records d'accions observades prèviament per produir les nostres pròpies accions en el futur.

A partir dels temes tractats als apartats anteriors, que ens han permès establir unes bases neurals dels processos cognitius-motors, podem ara endinsar-nos en la simulació mental de les accions. Segons els avenços des de la neurociència cognitiva, els denominats programes motors permeten guiar els moviments de les imatges mentals, la qual cosa ens deixa «veure» les conseqüències de certes accions. Hi ha proves comportamentals i neurofisiològiques que les imatges motrius tenen efectes positius significatius en l'aprenentatge d'habilitats motrius, o el que és el mateix, en el control de seqüències complexes de moviment (SMITH & KOSSLYN).⁸ Les regions motrius al cervell s'activen no solament durant la realització real, sinó també durant la seva imaginació, però de manera menys forta.

S'ha investigat la idea que la simulació mental empra el mateix processament neural que l'experiència real, com es reflecteix en les funcions autòno-

8. *Ibidem*. Molts atletes creuen que repassant mentalment els seus moviments abans d'executar-los en el camp els ajuda a fer-ho millor; ara per ara, la investigació científica dóna suport a aquesta creença.

mes tals com la freqüència cardíaca i la respiració. Diferents experiments han conclòs que només imaginant l'acció s'han produït canvis en el ritme cardíac i en el ritme de la respiració dels individus que les han imaginat, això evidencia que la imaginació pot involucrar el sistema nerviós autònom (SMITH & KOSSLYN : 485-486).⁹ D'aquí el poderós efecte de les imatges motrius.

Els esmentats avenços sí que són importants de cara al procés creatiu de l'actor. La visualització es presenta com un exercici important en els diferents *trainings* de l'intèrpret. Stanislavski no oblida «el subtext il·lustrat» en els seus últims estudis sobre l'intèrpret que es combinen amb l'acció física com a motor. Hi ha una «acció interna». María Ósipovna Knébel, alumna de Stanislavski en els seus últims anys, comenta el següent respecte a la visualització per part de l'actor (KNÉBEL, 1998 : 74-75): «L'actor ha d'aprendre a visualitzar tots els esdeveniments de la vida passada del personatge sobre els quals parla a l'obra, perquè així, en parlar-ne, comunicui almenys una petita part del que sap sobre aquests esdeveniments. Quan en la vida recordem algun esdeveniment que ens ha impressionat, el reconstruïm mentalment, bé amb imatges, bé amb paraules, bé amb unes i amb altres simultàniament».

S'està parlant d'imatges d'esdeveniments, és a dir, d'imatges motrius, no d'imatges estàtiques. Més encara, el procés de la visualització s'exemplifica amb la següent escena de Romeu i Julieta, on Julieta, (KNÉBEL, 1998 : 76): «horroritzada, imagina el terrible quadre del seu despertar, fred, de nit, la pudent cripta on descansen diverses generacions dels seus avantpassats, el cadàver ensangonat de Tibald. [...] la seva fantasia dibuixa l'horrible quadre de la bogeria, però llavors en la seva imaginació apareix el que l'obliga a abandonar la por. Veu com Tibald s'aixeca de la seva tomba i corre a la recerca de Romeu; Romeu en perill! I, Julieta, en veure davant seu Romeu, beu sense vacillar el narcòtic».

De nou veiem plasmat un exercici de visualització d'imatges motrius o la simulació mental que ha de realitzar l'actor a partir de l'exercici.

En el cas de l'actor i pedagog Michael Chejov, la seva investigació sobre el procés creatiu de l'actor se centra principalment en la imaginació o visualització d'imatges en interacció directa amb el cos. Chejov proposa «imatges actives», imaginar esdeveniments en mobilitat i transformació, imaginar una concatenació d'esdeveniments o una història completa.¹⁰ Tot això redunda,

9. En aquestes pàgines es poden veure exemples o experiments que s'han portat a terme sobre la influència de les imatges motrius en l'activació fisiològica de l'ésser humà.

10. Vegeu capítol I de CHEJOV, 2002 : 63-81.

de nou, en la utilització per part de l'actor de la simulació mental i d'imatges motrius. També hem de recordar la importància de la visualització d'«imatges dinàmiques» per a Stella Adler i la seva relació amb l'*inner action*.

Els mecanismes de la simulació mental són utilitzats per la pedagogia de l'actor i la visualització d'imatges motrius hi apareix com un exercici reiterat. Des dels ulls dels avenços científics actuals podem observar-ne l'eficàcia i la relació amb l'acció que s'ha de realitzar posteriorment. Encara que cal assenyalar que segons els científics no totes les simulacions mentals es basen en la cognició motriu. S'han fet experiments d'imaginació mental motriu on no s'han activat les àrees motrius del cervell sinó altres àrees frontals i parietals. Les simulacions mentals també es poden basar en representacions perceptives (SMITH & KOSSLYN : 488-489). Malgrat això, hi ha considerables evidències que la cognició motriu pot guiar les simulacions mentals.

La simulació mental i la utilització de les imatges motrius es presenten com un dels exercicis més utilitzats en el procés intern de l'interpret, en la seva acció interna, ja que la simulació comporta la visualització d'accions. Com hem vist, la imaginació d'una acció concreta i precisa pot influir sobre el sistema nerviós autònom (SNA).

6. La performance com a categoria del pensament

Els enunciats exposats des de la neurociència cognitiva ja comencen a tenir la seva plasmació pràctica en el pensament teatral i performatiu. El 1995, l'investigador John Schranz va fundar a la Universitat de Malta amb el neuròleg cognitiu Richard Muscat i, el 1998, amb el científic cognitiu Glyn Goodall de la Universitat Victor Segalen, Bordeus 2, el programa d'investigació cognitiva denominat xHCA, o *Questioning Human Creativity as Acting* (SCHRANZ & GATT, 1999 : 18-23). Aquest programa es presentava de forma interdisciplinària proposant la interacció entre la investigació teatral del segle XX a través del treball creatiu de l'actor i els progressos des de la neurociència cognitiva. Aquest programa servia com a instrument de reflexió sobre determinats aspectes relacionats amb el treball del performer, des del treball sobre ell mateix fins a la seva relació amb l'acció dins l'estructura performativa. Aquesta investigació va derivar en la creació el 2007 del projecte E-MAPS, *European Masters in Performer Studies* (FALLETTI, 2004 : 1-6),¹¹

11. També es poden consultar documents i informacions sobre el màster a la seva pàgina web: projects.um.ed.mt/emaps.

coordinat des de Malta per Masqat i Schranz, i subvencionat per la Comissió Europea que integra cinc universitats europees: la Universitat de Malta; la Universitat de Roma La Sapienza; París XIII; Universitat de Montfort de Leicester a la Gran Bretanya; i l'Institute for Cultural Studies de Polònia amb l'objectiu comú de coordinar un màster europeu centrat en la interacció de les neurociències cognitives i els *Performer Studies*, que no solament se centren en l'actor sinó que també inclouen altres àmbits com l'esportiu o la dansa.

Respecte a l'actor, els esmentats estudis proposen la indagació en el seu programa motor que desenvolupa durant el training psicofísic i al qual se sotmet a l'hora d'afrontar la seva comesa. Les bases d'aquesta investigació que acaba de començar es troben en els estudis sobre els processos cognitius i les bases neurals dels mateixos, en concret, en la cognició motriu que hem explicat anteriorment.

John Schranz defineix la performance com una categoria del pensament (SCHRANZ, 2003 : 473-502). Per a l'investigador maltès, el performer/actor es defineix al llarg del segle XX per les paraules clau d'«acció física» (Stanislavski), «disseny de moviment» o «biomecànica» (Meyerhold), «eurítmica» (Jaques-Dalcroze), «mim corporal» (Decroux) o «Übermarionette» (Gordon Graig). Els mestres reformadors de l'art de l'actor reafirmarien la importància de l'estudi de l'*acció humana* com a eix primordial per a l'estudi de l'actor. L'acció esmentada es forma per un cicle conformat per:

Atenció-intenció-acció-reacció

L'actor com a «mestre de les accions físiques» construeix a partir d'elles la seva segona naturalesa. La programació, planificació i execució de les mateixes depèn de processos motors i premotors relacionats, com hem vist, amb la cognició motriu. Passar de l'atenció a la intenció i, posteriorment, a l'acció, suposa una «dansa» activada des del cos-ment. Els processos cognitius es posen en funcionament per a l'activació mental i corporal de l'ésser humà. En conseqüència, per a Schranz, el treball que realitza el performer/actor sí és una categoria del pensament, com la matemàtica mateixa, ja que implica tota una sèrie d'aquests processos mentals.

La performativitat estructurada a partir de cicles d'accions és una gramàtica de la mateixa acció anàloga a altres llenguatges com el llenguatge musical. Una gramàtica l'origen de la qual, segons Schranz, no s'aprèn sinó que hi hauria una predisposició innata que ho fa possible. El teatre recrea la vida a partir de la matèria primera de l'ésser humà, per això, l'art esmentat es definiria com a: «l'arte dell'organizzazione est-etica dell'Uomo» (SCHRANZ, 2003 : 491). És a dir, el teatre com a l'art de l'ésser humà.

En conseqüència, per a Schranz, el performer és una qüestió de consciència.

El performer treballa exclusivament sobre ell mateix amb l'intent constant de refer-se o redissenyar les seves accions a partir de la interacció del cos i de la ment, i amb això produiria l'activitat creativa. D'altra banda, l'estat del performer que treballa sobre ell mateix és mitjançant el seu ésser, construint accions significants de l'ésser humà que generen el que anomenem performance.

Dins la gramàtica de l'acció que desenvolupa l'actor/performer el primer pas se centra en l'*atenció*, entesa cognitivament com a procés pel qual podem escollir entre molts estímuls presents en el nostre entorn, el que comporta el processament d'uns mentre se n'inhibeixen d'altres. L'atenció és el mecanisme mitjançant el qual se selecciona la informació més important per processar-la més detingudament (SMITH & KOSSLYN : 147). L'atenció es relaciona directament amb el procés de percepció immers en el cicle de percepció-acció de la cognició motriu. La percepció, en aquest cas, es posa al servei de la planificació motriu i l'esmentada planificació ens permet assolir els nostres objectius.

Des del punt de vista cognitiu, el següent pas de la gramàtica de l'acció correspon a la *intenció*, que es defineix com els plans mentals dissenyats per aconseguir un objectiu. De la planificació es pot passar a l'execució (o no), és a dir, a l'*acció* en si mateixa o la seva realització. La fase esmentada donaria lloc a una *reacció* davant la resposta de l'esmentada acció, la qual cosa comportaria de nou processos d'intenció i acció consecutius.

Podem entendre tota la gramàtica de l'acció del performer en termes o processos cognitius que es posen en funcionament cerebralment. Per això, John Schranz defineix la performance com una categoria del pensament i al performer/actor com una qüestió de consciència o de processos mentals que activen el nostre cos.

7. L'actor com a imitador

Per al neurobiòleg Jean-Marie Pradier els primers actors havien de ser grans imitadors i sabien imitar millor que els altres determinades situacions o estats corporals (PRADIER, 1998). És cert que la capacitat d'imitar ha despertat interès en nombrosos investigadors, que primerament van pensar que aquesta capacitat era sofisticada i es desenvolupava tardanament. Els estudis realitzats durant les últimes tres dècades han posat en entredit aquest enfocament. S'ha demostrat que els bebès imiten accions de persones sense limi-

tar-se a moviments corporals sinó també incloent expressions facials, i es va arribat a argumentar que en els nens petits la imitació d'expressions facials emocionals creava un estat de sentiment intern en el nen que coincidia amb l'estat de sentiment de la seva parella.¹² Amb el descobriment recent de les neurones especulars podem donar respostes cada vegada més concretes que reafirmen aquest fet.

La imitació, a diferència del mimetisme, és la capacitat d'entendre la intenció d'una acció observada per després reproduir-la. Si el mimetisme, entès com a tendència a adoptar conductes o actituds d'altres de forma no intencionada, és present en la naturalesa, la imitació, segons els neuròlegs, es limita als éssers humans, reconeixent-la com a atribut immensament útil per a l'aprenentatge cultural.

L'actor imita quan pot «comprendre» l'acció que observa. Aquesta comprensió seria una comprensió motriu, d'acció. Recordem que el «text» de l'actor és la concatenació d'accions que conformen la seva partitura en forma de muntatge. Per tant, el mecanisme imitatiu influeix en el procés de recreació de l'intèrpret.

L'acció, a més, també es presenta com a naturalesa relacional, ja que és definida en relació amb un altre. Segons l'investigador Vittorio Gallese: «Action is relational, and the relation holds both between the agent and the object target of the action, as between the agent of the actions and his/her observer» (L'acció és relacional, i la relació es manté tant entre el subjecte i l'objectiu objecte de l'acció, com entre el subjecte de les accions i el seu observador) (AQUILINA).

L'activació de les neurones especulars no només es produeix quan es realitza l'acció sinó també quan la veiem realitzada pels altres, podem aleshores parlar d'empatia. Això suposa enormes conseqüències per a la relació actor-espectador i els processos d'identificació o empatia emocional de l'un amb l'altre. L'atracció de mirar un individu que fa alguna cosa vindria determinada per bases neurals comunes, encara que no podem oblidar que el procés de la representació escènica és molt més complex i que no solament podem basar-nos en aquest procés.

La comprensió de l'acció, tant per a l'observador com per al que la realitza, obre la possibilitat de parlar de la interacció social com a peça clau de

12. Aquests experiments amb nens de poca edat han estat portats a terme per investigadors com Andrew N. Melzoff conjuntament amb Michael K. Moore, plasmat en articles com MELZOFF & MOORE, 1977 : 75-78. Per a un coneixement més exhaustiu sobre aquest tema vegeu SMITH & KOOSLYN : 490-491.

l'ésser humà i també del fet escènic. En aquest acte, el cos del performer/actor suposa el pont d'unió entre el que fa i el que observa. La presència de l'actor i la percepció de l'espectador són alhora dues accions per si mateixes. I, al mateix temps, en el seu procés creatiu el mateix actor també és percepció i acció.

La imitació no és simplement una resposta automàtica, sinó que inclou tenir un pla per observar i després reproduir els moviments observats i així aconseguir l'objectiu de l'acció. S'han fet estudis que donen suport a la tesi segons la qual observar una acció amb la intenció d'imitar-la activa regions neurals similars a les que s'utilitzen durant la reproducció real de l'acció. Més encara, en subjectes normals, aquests són millors imitant accions significatives que accions sense significat, i s'activen diferents regions del cervell segons el tipus d'acció (SMITH & KOOSLYN : 492-493). Això vol dir que, en la memòria operativa dels subjectes, es van mantenir més accions amb significat que sense.

L'actor representa accions, unes darrere d'altres; durant l'actuació conforma la seva partitura. Els processos d'observació, imitació, simulació i aprenentatge (moltes vegades a partir de models a imitar) es posen en funcionament per a la seva recreació, que és una reutilització de manera creativa de tot el material que té, ja que els processos esmentats són les deus de les quals beu per a la seva composició artística.

8. La Teoria de la ment (ToM) aplicada al performer: les hipòtesis de William Beeman

La Teoria de la ment (ToM) referida a l'habilitat humana de comprendre, o creure que comprenem, els sentiments, accions i motivacions dels altres, relacionant-ho amb els processos d'empatia i emfatitzant la dimensió d'interrelació social de l'ésser humà, ha estat tinguda en compte pels investigadors teatrals per a l'estudi dels espectacles vius. Si entenem en termes amplis que les *performings arts* es basen en el fet de mirar i fer, com dues accions que es posen en funcionament en un temps i lloc determinats, els descobriments de bases neurals comunes provoca un nou enfocament molt interessant que obliga a un replantejament del fet per ell mateix i dels agents que el duen a terme.

El professor d'antropologia del departament de *Theatre, Speech and Dance* de la Universitat de Brown (Rhode Island-EUA), William Beeman, ha establert a partir dels supòsits desenvolupats per la ToM una sèrie de *Perfor-*

mance Hypothesis (BEEMAN, 2006 : 104-136) que suposen una nova orientació de la funció del performer/actor en l'acte performatiu. L'investigador proposa vuit conceptes bàsics a l'hora de parlar de la performance i del performer, com a persona o conjunt de persones que actuen col·lectivament, incloent en el concepte una orquestra o un grup de dansa i no només els integrants d'una companyia teatral en relació amb una audiència, col·lectiva o individual. Entre el performer i l'audiència es produeix una interacció dinàmica.

Per a Beeman la performance té les característiques següents:

- Ha de canviar cognitivament l'estat dels participants.
- És l'exhibició i representació de diferents comportaments humans davant d'una audiència.
- És interactiva i imprevisible en els resultats.
- Es forma dins d'estructures cognitives i socials ¹³ que tenen límits identificables.
- Produeix un comportament de col·laboració.
- Suposa un valor evolutiu per a l'ésser humà.
- La major efectivitat es produeix quan entre performers i audiència s'aconsegueix un «flux»¹⁴ orgànic.
- Dins de la performance alguns performers són més efectius que altres (BEEMAN, 107-114).

Aquests vuit conceptes definidors del fet performatiu es relacionen amb les aportacions sobre la naturalesa i la funció de l'emoció investigada per Joseph LeDoux, sobre el cervell emocional, o Antonio Damasio i Ralph Adolph sobre els marcadors somàtics i la naturalesa emocional, que tractarem en l'apartat següent. Però, a més, William Beeman se centra en la influència de les aportacions de la Teoria de la ment (ToM) per a la comprensió de la performance i el performer com a procés eminentment social.

Beeman presenta com a precedent d'aquesta teorització els estudis de Ge-

13. Beeman s'interessa pels treballs d'Erving Goffman sobre l'«actuació en la vida quotidiana» o la construcció de l'«actor social», conformant estructures d'actuació social, com es posa de manifest en les obres del sociòleg de l'escola de Chicago com *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) o *Frame Analysis* (1974), descrites en apartats anteriors d'aquest estudi.

14. Per a aquest punt William Beeman recull la noció de «flux» del psicòleg polonès Mihaly Csikszentmihalyi desenvolupada en les seves obres *Beyond Boredom and Anxiety* (1975) i *Flow* (1994).

orge Herbert Mead (1982), que ja entenia la noció de «ment» en funció de la interacció social, i defensava una teoria social de la ment. La formulació de Mead, des d'una visió que entrecrua el conductisme (emergent a l'època en què va escriure el llibre) amb la psicologia social, s'endinsa en la significació conductista de les actituds i dels gestos. L'acció és concebuda com a conducta construïda pels individus, entenent els gestos com a «aquesta part de l'acte individual davant el qual es produeix l'adaptació per part d'altres individus en el procés social de la conducta» (MEAD : 88). Mead arriba a plantejar la noció de *gest vocal* com a «símbol significant» que produeix el mateix efecte sobre l'individu que el fa com sobre l'individu a qui està dirigit o que explícitament reacciona davant d'ell. Aquest gest seria un estímul per a certa classe de reacció. Per a Mead, el gest, en general, tindria com a funció «possibilitar l'adaptació entre individus involucrats en qualsevol acte social donat, amb referència a l'objecte o objectes amb els quals l'acte esmentat està relacionat» (MEAD : 89). La idea de *gest vocal* es podria relacionar amb els treballs de John Austin i John Searle sobre la paraula com a acció i amb la noció d'«acció verbal» desenvolupada des de la pràctica escènica des de Stanislavski a Barba.

La teorització de George H. Mead és plantejada com a antecedent per William Beeman respecte a la ToM. A partir de les propostes que estableix aquesta teoria, Beeman formula les hipòtesis següents sobre la performance i el performer entroncant així amb els vuit punts tractats anteriorment (BEEMAN : 124-130):

- La performance facilita la transformació d'individus en entorns protegits.
- La performance és delectable i lúdica de forma inherent tant per al performer que la fa com per a l'audiència que la veu i en comparteix l'experiència.

La primera hipòtesi emfatitza la condició transformadora de la representació escènica. Per a Beeman, la performance és una de les activitats més sofisticades culturals amb punts de contacte amb el ritual. El seu poder es manifesta a partir de la resposta afectiva que es produeix de forma més o menys homogènia, i mitjançant la conducta expressiva dels seus participants. Això es relaciona directament amb la dimensió social del fet escènic i la comprensió dels altres permet predir com pensen, com reaccionarien davant d'una determinada situació o quins estats mentals poden tenir, tal com versa la Teoria de la ment (ToM).

Respecte a la segona hipòtesi, es planteja la dimensió lúdica de la representació escènica. Però també la performance com a font de plaer tant per part de l'audiència com per part dels actors. L'actor ha de gaudir a cadascuna de les representacions i aquest sentiment agradable es comunica a l'espectador, que també ha de sentir plaer en veure el fet representat, sigui del gènere dramàtic que sigui, tragèdia, comèdia o drama.

De nou, William Beeman veu un circuit emocional dins del fet escènic que es pot explicar o relacionar amb l'empatia emocional. La representació per ella mateixa presentaria una *dobla emocionalitat* o *dobla context emocional* (BEEMAN : 129) entre actor-espectador. D'una banda, l'emoció d'interès o sorpresa davant del fet que s'esdevé, i un segon nivell emotiu relacionat amb la identificació amb les emocions que s'expressen per part dels actors i actrius durant la representació.

Les hipòtesis de William Beeman subratllen tant l'aspecte transformador com l'aspecte lúdic i agradable de la performance. Certament, aquestes hipòtesis són aplicables a l'actor, ja que defineixen la importància de les esmentades funcions en el seu procés de creació.

9. L'enfocament neurocognitiu social respecte a l'estudi del performer/actor

La neurociència cognitiva social comprèn l'estudi dels diferents fenòmens de la naturalesa des de la interacció entre tres nivells d'anàlisi:¹⁵

- El *nivell social*, que concerneix els factors motivacionals i socials que influeixen en el comportament i l'experiència.
- El *nivell cognitiu*, que correspon als processos de processament d'informació que donen lloc al nivell social del fenomen en qüestió.
- El *nivell neural*, que correspon als mecanismes cerebrals que posen en funcionament els processos cognitius.

15. Respecte als treballs que estan realitzant, ara per ara, tant John Schranz com Richard Muscat sobre l'enfocament neurocognitiu i les arts escèniques, no tenim gaires publicacions al respecte i les que hi ha no han sortit encara del context de la Universitat de Malta. En destaquem les següents: SCHRANZ 2004 i SCHRANZ 1990. A la pàgina web de l'E-MAPS podem trobar diferents escrits i documents de John Schranz. En destaquem principalment dues on es resumeixen les seves investigacions: *Corporal Improvisation (Visible...Verbal) and Brain Lateralisation* (2005); i *How Long (Wide, Tall, Thick, Short, High, Low, Deep) are your Feelings?* (2006).

Aquests tres nivells, com hem vist, poden i han de ser aplicats als mecanismes que es posen en funcionament en parlar del treball del performer/actor.

Respecte al seu procés de creació, veiem com la performance, en general, i la representació teatral, en particular, és una activitat artística on obra i artista van units, és a dir, l'actor és *objecte i subjecte de la seva pròpia obra artística*. Si entenem que l'element material de la seva obra és el seu cos i l'element formal de la mateixa l'acció, reconegut tant per teòrics com pràctics de l'escena, podem concretar que *l'acte creatiu de l'actor és sempre actiu*, és a dir, es crea en acció.

En conseqüència, *el procés creatiu de l'actor es defineix com un procés dinàmic*, tant físic com cognitiu o, si es vol, psicofísic. Això posa de manifest la importància del sistema motor de l'interpret relacionat amb els processos cognitius que s'activa per a la realització de l'acció, tant de programació o planificació motriu com d'execució de la mateixa.

Els tres nivells estudiats des de la perspectiva de la neurociència cognitiva social aplicada al treball del performer s'entrellacen englobant-se uns amb els altres. Els descobriments de les neurones especulars, els processos de simulació mental, la importància de les imatges motrius o la Teoria de la ment (ToM), inclouen i activen els tres nivells de manera transversal, i no solament són importants des del punt de vista neural i cognitiu, sinó també tenen conseqüències de tipus social que afecten, en el nostre cas, el món de l'actor, com són: la imitació (la *mimesis*); la comunicació; la presa de decisions; la construcció d'estratègies; els mecanismes d'empatia emocional; la simulació o el procés d'aprenentatge en acció.

Els esmentats avenços científics emfatitzen clarament que el procés creatiu de l'actor, a part de ser un procés dinàmic, també és un *procés eminentment social*.

Referències bibliogràfiques

- ADLER, Stella (1988): *The Technique of Acting*. Nova York: Bantam Books, 1990.
- ADOLPHS, Ralph (2001): «The neurobiology of social cognition», *Current Opinion in Neurobiology*, núm. 11, pp. 231-239.
- (2002): «Neural systems for recognizing emotion», *Current Opinion in Neurobiology*, núm. 12, pp. 169-177.
- (2003): «Cognitive neuroscience of human social behaviour», *Nature Reviews Neuroscience*, núm. 4, pp. 165-178.

- AQUILINA, Stefan: «Mirror Neuron on the Wall, Who's Most Active of Us All?», *1st Annual Conference Papers*. [http:// www. projects.um.ed.mt/Emaus](http://www.projects.um.ed.mt/Emaus)
- BANDURA, Albert (1982): *Teoría del aprendizaje social*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BANDURA, Albert; WALTERS, Richards H. (1987): *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Madrid: Alianza (8a edició).
- BARTRA, Roger (2006): *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. València: Pre-Textos.
- BEEMAN, William O. (2006): «The Performance Hypothesis», *L'Ethnographie. Créations Pratiques Publiques. Revue de la Société d'Ethnographie de Paris*, núm.3, L'Entretemps, pp. 104-136.
- BROWN, Steven; MARTÍNEZ, Michael J.; PARSONS, Lawrence M. (2006): «The Neural Basis of Human Dance», *Cerebral Cortex*, núm.16, agost, pp. 1157-1167.
- CALVO-MERINO, Beatriz [et. al.] (2005): «Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers», *Cerebral Cortex*, vol. 15, núm.8, pp. 1243-1249.
- CARRUTHERS, Peter; SMITH, Peter K. (1996): *Theories of Theories of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHEJOV, Michael (1999): *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- DAMASIO, Antonio (2005): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- FALLETTI, Clelia (2004): «Neuroscienze cognitive e teatro. Un master europeo di studi sull'attore», *Biblioteca Teatrale*, núm. 71-72, Bulzoni Editore, juliol-desembre, pp. 1-6.
- GOODALE, Melvyn; MILNER, David (1992): «Separate Visual Pathways for Perception and Action», *Trends in Neuroscience*, núm.15, pp. 20-25.
- HAGGARD, Paul (2003): «Conscious Intention and Motor Cognition», *Trends in Cognitive Sciences*, núm. 9, pp. 290-295.
- HAGENDOORN, Ivar (2003): «Cognitive Dance Improvisation: How Study of the Motor System can Inspire Dance (and Vice Versa) », *Leonardo*, vol. 36, núm. 3, pp. 221-227.
- KNÉBEL, María O. (1998): *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.
- (2006): *L'analyse-action* (Adaptation Anatoli Vassiliev). École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, París: Actes Sud-Papiers, Apprendre 23.

- LUPO, Stéphanie (2006): *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*. Vic la Gardiole: L'Entretemps Éditions.
- MEAD, George H. (1982): *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona: Paidós Studio, Básica.
- MELZOFF, Andrew N.; MOORE, Michael K. (1977): «Imitation of facial and manual gestures by human neonates», *Science*, pp. 75-78.
- MORGADO, Ignacio (2007): *Emociones e inteligencia social. Las claves para una alianza entre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Ariel.
- PRADIER, Jean-Marie (1998): *Fànic, fàllic, fàtic. Vers una teoria neurocultural dels espectacles vius*. València: Acadèmia dels nocturns, Escenes, Universitat de València.
- RICHARDS, Thomas (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- RIZZOLATTI, Giacomo; CORRADO, Sinigaglia (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós, Transiciones.
- RIZZOLATTI, Giacomo; FOGASSI, Leonardo; GALLESE, Vittorio (2007): «Neuronas espejos», *Investigación y ciencia*, núm. 364, gener, pp. 14-17.
- ROTTÉ, Joanna (2000): *Acting with Adler*. Nova York: Limelight Editions.
- SCHRANZ, John (2003): «Alla ricerca dell'uomo non progettato», *Teatro e Storia*, núm. 25, pp. 473-502.
- SCHRANZ, John (2004): *The Performer as Act of Faith*, Malta: GHE.
- SCHRANZ, John; GATT, Albert (1999): «Neuroscience, the Bodymind and the Actor. Reflections on Consciousness, Learning, Memory and the Actor in the Post-Grotowski Era», *Xjenza. Journal of the Malta*, vol. 4, núm. 2, desembre, pp. 18-23.
- SMITH, Edward E.; KOSSLYN, Stephen M. (2008): *Los procesos cognitivos. Modelos y bases neurales*. Madrid: Pearson, Prentice Hall.
- VASSILIEV, Anatoli (1999): *Sept ou huit leçons de théâtre*. París: Académie Expérimentale des Théâtres.





**Dossier:
Grotowski**

Trencant el silenci

Anna Caixach

«El treball de Grotowski és únic, el que ha deixat és un tresor, i com qual-sevol tresor ha de ser estimat, respectat i tractat amb gran, gran cura.» Amb aquestes paraules inaugurava Peter Brook, el mes de gener a Polònia, el declarat per la UNESCO «2009 Any de Grotowski». Aquestes mateixes paraules, a mitjan de la primavera, van aparèixer impreses en el nostre programa sobre l'Any Grotowski a Barcelona, i ara les voldria recordar una vegada més, per introduir aquest dossier dedicat a Jerzy Grotowski (1933-1999) i, alhora, per concloure aquest any de commemoració del gran mestre.

¿Quin és el “tresor” que ens ha deixat Grotowski? D'una banda, els seus textos (i gravacions), és a dir, les seves paraules. En la seva majoria provenen de conferències o entrevistes. Aquests textos, més tard, són revisats i elaborats per l'autor, ampliat, escurçats, de vegades passats alguns anys, donant lloc —entre altres possibles versions ja publicades— a les versions finals, definitives i acceptades. Cal tenir en compte que es tracta d'un llenguatge oral, molt personal i, sobretot, pràctic, útil i pragmàtic. Un llenguatge que no vol convertir-se en dogma, simplement es tracta de paraules necessàries, fruit d'una experiència, fruit d'una trobada. D'altra banda, ens ha deixat també una recerca pràctica. El treball de Grotowski pertany a una tradició, una recerca tan antiga com l'home mateix, l'artesanía de la vida a través de l'art. L'investigador polonès, compromès amb la seva tasca vital i conscient que una recerca no es limita a una sola vida, dedica els tretze últims anys de la seva existència a transmetre, en el sentit tradicional de la paraula, el seu coneixement pràctic a qui considera “l'home de recerca” que estava buscant, el seu col·laborador essencial, Thomas Richards. D'aquesta manera, l'herència passa a mans de Richards que continua la recerca després de Grotowski, mantenint viva aquesta cosa preciosa que ha de continuar creixent, o, si no, corre el risc de morir.

Aquest tresor és un llegat viu, en constant evolució. Un camí de descoberta. No és un mètode, una recepta, un concepte, una idea... Un no pot acostar-s'hi i apropiar-se'n. No és un tresor que es pot robar, no és un tresor en aquest sentit. Tot i que, malauradament, sempre hi haurà lladres de tresors. És alguna cosa més subtil. Com un secret que cal descobrir, o potser, que cal recordar. Com aquella perla de la qual parla Rumi:

...algú va a la platja i no veu més que aigua turbulenta, cocodrils i peixos, diu: «¿On són les perles? Potser les perles no existeixen.» ¿Com es pot arribar a la perla simplement mirant el mar? Encara que aquesta persona pogués buidar el mar amb una copa cent mil vegades, mai trobaria la perla. S'ha de ser bus per descobrir les perles; i un bus qualsevol no les trobarà, cal que sigui àgil i afortunat a la vegada.

Antigament, es deia que l'art contenia una perla de coneixement en el seu interior. Era el propòsit de l'art en l'antiguitat preservar i transmetre aquest tresor. Aquests ensenyaments ocults a ulls de molts i que es reservaven per a aquells que en sentien una necessitat real, es van transmetre d'una època a la següent, de pares a fills, de mestres a deixebles, revelades —només després d'haver superat proves concretes— a aquells que les cercaven, i preservades gràcies a la transmissió oral en la cadena d'aquells qui rebien el coneixement. Grotowski també ha ocupat el seu lloc en aquesta cadena. Grotowski va ser “àgil i afortunat”. Coneixia molt bé l'aspecte esotèric del coneixement arrelat en les tradicions antigues i sentia realment la necessitat de descobrir el secret amagat, tant a partir de la transmissió directa de mà de persones de coneixement, com del contingut codificat en l'interior dels llibres. Sentia una veritable fascinació per alliberar les claus internes dels textos, en els quals, segons ell, s'amagava un coneixement pràctic codificat. Alguns llibres van ser grans descobriments per al cercador.

Els tres textos de Grotowski que formen part d'aquest dossier, textos clau sobre el treball de l'actor, tenen el seu origen, com ja hem avançat, en el llenguatge parlat. Són les transcripcions de conferències (elaborades i revisades per l'autor i considerades definitives), fruit de trobades que van tenir lloc a final dels anys seixanta, un moment crucial en la vida de l'investigador polonès. L'any 1969 va marcar el final d'un període, el teatral, i l'inici del que es coneixerà com a Parateatre; anelles d'una llarga cadena, la de les arts performatives, a l'altre extrem de la qual trobem la culminació de la recerca grotowskiana, l'Art com a Vehicle. L'any 1969 va marcar també un cataclisme i un posterior renaixement personal. Aquests textos reflecteixen aquell moment de canvi, de qüestionament, de risc, ¿de cerca de l'impossible? Però, sobretot, són el reflex d'una necessitat vital, d'una recerca —artística, però no solament— que prové del més profund de l'ésser humà.

En les paraules de Grotowski ens descobrim nosaltres mateixos, en el sentit d'una possible comprensió que va més enllà de les paraules, d'una acceptació i d'un descobriment d'un mateix a través de les paraules de l'autor. El text és com un oceà de descobertes que emergeixen a través de les diverses

lectures, a mesura que, més enllà de la lectura intel·lectual, s'entreu la possibilitat d'una «lectura orgànica». Paraules que «toquen» i «obren espais» en un mateix; que van directes al centre del cos. Realment poden originar un procés físic. Un tresor que cadascun ha de retrobar dins seu...

Des de 1970, any de la publicació en castellà (edició mexicana) del llibre *Hacia un teatro pobre*, dos anys més tard de la primera edició (en anglès), són molt pocs els textos de Grotowski que podem trobar en llengua castellana i, sorprenentment, cap en llengua catalana. Curiosament no hi haurà una primera edició espanyola d'aquest llibre fins al 1999, i una segona el 2009. Finalment es trenca ara aquest silenci de gairebé quaranta anys. A les portes de la publicació del primer llibre de textos de Grotowski traduïts al català (Fragenta 2009), que veurà la llum al mateix temps que aquest volum, aquests tres textos són un primer pas per submergir-nos en aquell mar ple de possibilitats. Sense oblidar, però, les paraules de Rumi:

L'abast d'una ensenyança espiritual depèn de la capacitat d'aquell que la rep: aquest només troba en ella el que en ella és capaç de descobrir.

Acompanyen els textos de Grotowski d'aquest dossier tres estudis que reflexionen sobre el treball de l'actor amb Grotowski en l'àmbit de l'Art com a Presentació i en el de l'Art com a Vehicle, que aporten llum al complex procés que portarà l'actor (aquell que representa) a esdevenir l'actuant (aquell que porta a terme l'acció). Agraïxo profundament aquesta aportació essencial i imprescindible d'Inês Castel-Branco i Kris Salata.

Agraïm sincerament a Thomas Richards i Mario Biagini, hereus de Grotowski, la cessió dels drets d'aquests textos i la confiança que ens han demostrat. Gràcies també a Francesc Torrent Gironella per la seva revisió de les traduccions dels textos de Grotowski.

Novembre 2009



Discurs de comiat als alumnes

Jerzy Grotowski

Una pregunta emergeix davant nostre: ¿Creieu que l'entrenament prepara el camí a la creació? ¿Creieu que l'entrenament pot trobar el seu acompliment en la creació? En la meua opinió, aquesta és una qüestió decisiva. Crec que si ens dispersem com conills en mil direccions i ens fiquem en mil temes, no trobarem cap solució. No podem evitar constantment assumir el problema clau.

Si creiem que no s'hauria d'avaluar ni analitzar el treball dels altres, llavors no hi ha discussió possible. Potser algú pugui pensar que només jo tingui el dret d'analitzar. Això significaria que algú en té el monopoli. En primer lloc, mai ningú no en té el monopoli. En segon lloc, fins i tot si en algun període hi ha algú que exerceix una mena de monopoli, no l'exerceix en un altre període... I si algú pensa que el treball dels altres no hauria de ser avaluat perquè un seminari com aquest hauria de quedar-se sense conclusió, això seria certament agradable per als participants, però aleshores seríem tan sols com nens que han jugat una estona i ara pensen que el treball ja està acabat.

Així que, malgrat tot, insisteixo que cadascú està obligat a ser un «usurpador» i a reaccionar davant el que veu. Pel simple fet d'estar vius ens hem sentit interessats o avorrits, hem sentit atracció o repulsió. I fins a cert punt podem dir-ne el perquè. O bé cap de nosaltres té dret a parlar d'això i aleshores tot això no té cap sentit, o cadascun de nosaltres té el mateix dret que tinc jo i en certa manera està obligat a exercir aquest dret. No vull dir que tot el que s'hagi de fer sigui atacar, que allò que s'ha de dir hagi de ser desagradable exclusivament. Malgrat el fet que jo mateix sigui descortès... Bé, si tenim certes necessitats, si busquem allò que és tangible, si realment no som només uns bocins de mantega, podem dir: això em repugna, allò m'atrau.

Tots sabem que aquí no hem arribat a resultats finals, a productes. Malgrat això, podríem dir on hem percebut una llavor, uns impulsos, un enriquiment. O bé dir que no hi havia vida, cap sòl fèrtil. No es tracta de «ser fidel a un mètode». El problema és saber si la llavor de la veritat, la llavor d'un teatre de la veritat, era allà. Aquesta és l'única qüestió. Perquè un «mètode» per ell mateix no té cap valor.

La senyoreta X ha fet una pregunta curiosa i interessant: «¿El que hem vist té cap connexió amb el treball del senyor Grotowski?» Aquesta pregunta

ha copsat la meva atenció. Tanmateix, aquesta qüestió no és important aquí. El que és important és: ¿on es troba la llavor? Només després podrem preguntar-nos si l'esterilitat o la fertilitat va estar causada per allò que heu anomenat el «mètode Grotowski». El que em desconcerta en aquesta segona qüestió, però, és que jo no crec que tingui tal «mètode»...

En primer lloc, no hi ha cap «mètode Grotowski». En segon lloc, aquí ningú no ha treballat «en l'esperit» del meu treball. ¿Té cap importància que ningú no hagi treballat «en el meu esperit»? No. Sovint tinc més respecte per a aquells que no treballen «en el meu esperit». De fet, treballar en el meu esperit significa treballar en l'esperit d'un mateix. Ningú no pot treballar de la mateixa manera que jo, perquè cadascú és diferent. La senyoreta Y ha mencionat alguna cosa amb la qual jo intento contaminar la gent des del principi, per dir-ho així. Aquesta és l'única cosa en la qual es podria veure un «mètode»: treballar sense mentir, sense imitar el treball, sense amagar-se, sense una sortida fàcil; dirigir-se vers l'actor, dirigir-se cap a ell plenament, amb tot el teu ésser; avançar fins que t'oblidis de tu mateix, esperar el mateix per part d'ell i trobar-te amb ell. ¿Ha succeït aquí alguna cosa així? Aquest és un problema important per mi. Ho analitzaré.

¿Per què la nostra discussió ha estat tan lamentable? S'ha parlat molt sobre teologia, arguments dogmàtics i entrenament. També han aparegut alguns elements sobre conceptes filosòfics. He escoltat també alguna cosa sobre temes misteriosos i obscurs. Heu mostrat poc coratge per dir simplement el que havíeu sentit. Han sorgit algunes veus, certament, però el to general era: ¿Com evitar una confrontació amb els fets? ¿Com evitar un enfrontament entre idees i fets, aspiracions i fets, teoria i fets? ¿I què és el respecte? Sé prou bé que hi ha certs estereotips de respecte, que comunament signifiquen dirigir-se a tothom pel seu nom, ser *charmant*, deixar anar paraules boniques, menjar tots junts a taula, dir per què estem tristos (perquè, per exemple, «el meu pare ha mort» o «tinc problemes amb la meva parella»), escoltar tot això amb gran interès, escoltar quan algú et parla de les seves malalties o del seu treball. Tot això crea una atmosfera. Quan hi ha hipocresia, sempre es crea una atmosfera. Quan algú parla d'atmosfera, sense cap dubte, sempre hi ha hipocresia. Aquesta aigua tèbia en la qual ens submergim... «Estimat John», «estimat Francis», «que amables som», «que agradables», «no hi ha distància entre nosaltres»... El meu concepte de respecte és totalment diferent.

Durant aquest seminari, el meu respecte pels altres és el contingut de la llibreta on cada dia he anat escrivint els meus pensaments. Els he anotat sense la intenció de dir-vos-ho tot. He utilitzat un llenguatge molt personal, sense amagar el que pensava realment. Ara he decidit que us llegiré aquestes

anotacions pàgina per pàgina. No retocaré res. Us vull donar una prova del meu respecte. El respecte rau en el coratge de la sinceritat. Puc estar equivoccat en l'àmbit de la veritat, però tinc l'obligació de ser sincer.

No serà agradable. Però seré sincer.

Crec que el noranta per cent de vosaltres hi estarà en contra. S'hi pot estar en contra de maneres diferents —no afrontant els fets, per exemple. També s'hi pot estar en contra si es troba un contraargument en els fets. Calculo que un deu per cent de vosaltres estarà en contra de la segona manera. Llavors estaria parlant a un vint per cent de vosaltres. Potser estic exagerant. Però també podria ser que aquests números fossin més petits. Espero que es tracti d'una cinquena part dels participants del seminari.

Serà un monòleg. No perquè no vulgui respondre les vostres preguntes. No perquè no vulgui sentir veus contràries. No vull parlar des del punt de vista de cap «mètode». No vull parlar des del punt de vista de la meva «manera de treballar». Només vull llegir els meus pensaments tal com els vaig anotar. D'acord amb el que vaig sentir. Sobre tot allò que, en el vostre treball, em va fer pensar en la nostra professió.

No seré sistemàtic. Ja n'hi ha hagut prou, de discursos sistemàtics. De seguida es comença a tractar-los com una mena de doctrina. Seran notes.

Crec que m'estaré aquí entre vosaltres com un fantasma. Com algú aparentment present, però que ja no hi és present. Serà una mena d'elogi en el propi funeral d'un mateix. Serà una manera de dir-vos adéu. Començo.

Algú va dir que s'ha utilitzat aquí la «relaxació, en el sentit de meditació». Això no té cap sentit. És com dir: «Faig gimnàstica, en el sentit d'escric tractats». O bé heu utilitzat les paraules equivocades, o en lloc de relaxar-vos feu una altra cosa, o en lloc de meditar feu una altra cosa. Al cap i a la fi, les paraules tenen un camp definit de significats. La paraula “relaxació” no té una llarga tradició, però la paraula “meditació” sí (en llatí *meditatio*).

Us demano que no em doneu respostes enigmàtiques sinó concretes. Tot aquest temps heu estat donant voltes entorn de grans temes misteriosos... Ningú no ha dit si alguna cosa era o no necessària, fèrtil; si l'entrenament era entrenament o bé una paròdia de l'entrenament; si els espectacles eren espectacles o paròdies d'espectacles. M'agradaria saber què en penseu de tot això.

Quan parreu d'una cosa tan concreta com la relaxació, almenys sigueu precisos. Perquè quan sento que aquest grup o aquell altre practica relaxació dos o tres hores al dia —«relaxació, en el sentit de meditació», tal com s'ha dit— em fa la sensació que sóc en una casa de bojós.

En algunes ocasions he parlat sobre el Tibet, l'Índia, Pèrsia, i de «mètodes

misteriosos». Potser se'm podria acusar de tenir un cert interès per l'Est. No tan sols amb relació als meus viatges, sinó també respecte als elements del ioga en els exercicis. Proposo que, sense desconnectar-nos de les cultures dels altres, cerquem les nostres pròpies solucions. Perquè si cerqueu respostes sobre què és essencial en un altre lloc (però no per a vosaltres) caureu en la il·lusió. Es tractarà sempre de la recerca d'una coartada. Podeu estudiar mètodes llunyans, si teniu un coneixement adequat sobre el tema podeu agafar-ne elements per donar-los un sentit apropiat en el vostre propi context, però no podeu jugar a cercar «solucions miraculoses». Torno a dir: tots aquests «països misteriosos» són un mirall en el qual podem trobar un reflex de les nostres pròpies fonts, mentre que la temptació dels «miracles» és una cosa que, en certa manera, ens enverina.

No som prou honrats per seguir el camí per nosaltres mateixos. Busquem un refugi, una gàbia, un amagatall. És per això que en els exercicis, per exemple, caiem en el caos o en la gimnàstica. Depèn de la nostra tradició, o més exactament, del seu costat dèbil. Així que, o bé hi ha només espontaneïtat i aleshores apareix el magma, o hi ha solament habilitat i llavors comença l'automatisme. He de dir que no em sento responsable d'això, no vaig ser jo qui va inspirar la gent a buscar un refugi. Així que fent servir els mateixos detalls, algunes persones s'amaguen en el magma i altres en la domesticació. Perquè és fàcil.

Es poden trobar molts detalls diferents en els exercicis. Però es necessiten anys d'investigació per seleccionar-ne i organitzar-ne la sèrie adequada. Per trobar-hi un cicle coherent. I llavors no s'hauria de parar aquí. S'hauria d'ampliar també aquesta investigació a l'àmbit de la consistència del cicle. No es tracta que els detalls hagin de ser els millors sinó que aquesta coherència sigui eficaç. Em vénen al cap molts altres detalls diferents dels que utilitzem nosaltres i que probablement tampoc no siguin els millors. El que és important és que la seva seqüència no sigui accidental. Allò essencial és la investigació en el camp que es delimita amb tot això, el camp de la conjunció de la precisió i l'espontaneïtat.

Una altra cosa, no entenc per què en els vostres exercicis l'instructor fa parar els actors i interfereix en el que estan fent precisament en el moment en què comença a ser veritable. Alguna cosa emergeix, un girant o una desviació, i llavors surt la veu del domador. Això no s'ha de fer mai. El director o l'instructor tenen el deure de saber quan s'ha d'intervenir. Si l'actor va per un camí erroni des del principi, aleshores és possible parar-lo al principi. Però quan ja està de camí cap a un punt culminant, el director no té cap dret a interrompre'l. Ha d'esperar fins que l'actor acabi, esperar la culminació, i no

més després pot dir «stop». Hi ha un cert pacte de cavallers entre l'actor i el director. Quan en un assaig, l'actor està en acció i el director li dona algunes indicacions, l'actor no hauria de perdre el fil del seu treball, no hauria de passar a un mode privat. Hauria de mantenir-se en el procés i escoltar al mateix temps. És per això que el director hauria de dir una frase, màxim dues, només unes paraules, per no interrompre l'actor. Llavors l'actor hauria de continuar immediatament. Perquè si en aquest moment l'actor abandona la seva connexió amb el treball, si abandona el seu procés completament, si es torna «privat», si respon «sí, tens raó», o pregunta «què has dit?», aleshores tot el treball realitzat fins a aquest punt es perd. Si el director comença a xerrar, a parlar massa, pot parar el procés de l'actor. S'hauria de dir només allò necessari. No fer-ne una descripció o una instrucció, sinó una crida, un estímul; només això. El director no hauria d'idear res per a l'actor. Tot el seu sentit comú hauria de dir-li que donés a l'actor la possibilitat de crear, i també els estímuls adequats. A més, el director no hauria de tolerar mai una situació en la qual algú només imiti el treball, ni per part de l'actor, ni per part d'ell mateix. El mateix es pot aplicar als exercicis. Hi ha alguna cosa que podem anomenar «el tacte del director». Si l'instructor comença ell mateix a treballar, si fa els exercicis junt amb els altres, llavors hauria de fer-los fins al final, especialment quan s'acosta una presentació. No té cap dret a demanar als altres: «ràpid, feu-ho, ràpid», des de fora, i després entrar-hi i treballar amb ells durant uns minuts per després tornar a fora i demanar altre cop: «feu-ho, no fingiu, feu-ho». Si l'instructor treballa de manera pràctica, hauria d'estar entre els actors. Hauria de treballar dur al seu costat, fins a suar, fins que estigui cansat. Si es queda fora tot el temps no hauria ni tan sols de parlar mentre ells estan treballant. Pot parlar quan hagin acabat. Crec que si el director pren part en els exercicis, llavors no hauria de treballar menys que els altres sinó més. Pot treballar individualment amb algú mentre els altres descansen i després amb algú altre mentre els altres descansen, etcètera.

Aquí hi ha una diferència entre el director i l'instructor. El director se'n queda fora i diu el que necessita dir un cop els exercicis hagin acabat, mentre que el paper de l'instructor podria ser agafat per un dels actors. Quan falta alguna cosa en l'exercici l'instructor pot interrompre després d'uns minuts. No obstant això, no hauria de deixar que el grup passés per tota l'estructura per dir-los després que ho han fet tot malament i demanar-los que comences sin de nou des del principi. Això seria com un càstig.

A més, no s'hauria de forçar cap ritme en aquells que estan treballant. L'instructor pot intentar fer-ho només si comença el treball ell mateix i intenta estimular algú. Llavors imposa, per dir-ho així, el ritme del propi treball

en l'actor, esperant una resposta en aquest mateix ritme. Però en general, el ritme en els exercicis hauria de fluir per ell mateix de cadascun dels actors. L'ordre dels detalls hauria d'aparèixer per si sol; els canvis de ritme; la manera de fer la transició d'un detall a l'altre. Tanmateix, l'instructor és el responsable de certs ritmes —quan és necessari dirigir els esforços. S'hauria de saber com crear una possibilitat perquè les persones treballessin de veritat i no fingissin treballar, però sense torturar-los. Si d'entrada algú fa alguna cosa amb gran intensitat, més tard hauria de ser capaç de trobar un altre ritme. Perquè si l'actor tan sols fingeix treballar, si vol evitar un esforç real, aleshores, sí, s'hauria de treballar intensament, fins i tot despietadament. Però si l'instructor demana treball autèntic i l'actor respon sense escatimar, és exactament en aquest moment quan l'instructor té l'obligació de buscar una direcció apropiada dels esforços.

Els exercicis no haurien de servir mai com una demostració del poder de l'instructor, ni tan sols involuntàriament. El director hauria de saber que la millor solució és la situació on ell mateix no fos necessari. Els millors directors de vegades van passar llargs períodes sense dir absolutament res durant els assaigs, perquè era del tot innecessari.

¿Què es pot explorar en profunditat mitjançant els exercicis? Amb exercicis desconnectats de l'acte creatiu... Es tracta sempre de la mateixa cosa: com «millorar».

Algú ha dit que durant el treball no hi havia temps per a la discussió. Oh, sí! Com jo ho veig: per obtenir tot el plaer de les aparences, encara necessiteu que se us concedeixi l'honor de participar en un intercanvi intel·lectual d'opinions, conceptes, etcètera. Stanislavski va analitzar aquest tipus de necessitat en l'actor. Durant els assaigs del *Tartuf*, el seu darrer espectacle, va dir: «He notat durant el segon o tercer assaig que l'actor que havia expressat el concepte més brillant després va ser el que estava més paralytitzat, era més estèril i més mandrós en el treball». ¿Per què? Perquè havia verbalitzat tot aquell concepte simplement per evitar el treball.

Quan vau tenir una discussió després dels primers dies de treball, com que ja era molt tard, molts de vosaltres estàveu estirats a terra. Em vaig adonar d'algunes coses. Semblàveu cansats. ¿De quina manera estàveu estirats...? Llegiré fil per randa les meves anotacions: «¿De quina manera estan estirats? Estan estirats per mostrar que estan relaxats. Tota la seva atenció està dirigida cap a ells mateixos, cap als propis melics. Es meravellen de la manca de contacte. "Interpreten" el contacte. No el tenen perquè són egoistes. Dirigeixen tota la seva atenció cap a ells mateixos. ¿En quines direccions estan estirats? Com si volguessin allunyar-se els uns dels altres. Estan estirats en posi-

ció fetal. Alguns estan estirats de manera diferent. Crec que només aquests estan realment cansats, i a més, tan sols aquests no em molesten quan estan estirats. Perquè estan estirats cap a mi, per escoltar. Tot i estar estirats, els sento».

Bastant sovint sento la paraula «obrir-se» utilitzada en discussions sobre la recerca de relacions entre persones. Aquesta paraula ens és prou familiar. En el treball també hi ha aquesta familiaritat, però no hi ha obertura. Perquè l'obertura comença amb la sinceritat.

La sinceritat és obertura. També en la vida ens obrim en alguns moments quan la situació és segura, quan estem amb algú altre. La recerca de la seguretat en el treball és molt difícil. La paradoxa rau en el fet que tota aquesta gesticulació externa que imita les relacions entre persones no crea sensació de seguretat. A més, la seguretat en ella mateixa no és la meta. Som com un arbre que hauria de donar fruit. Així que allò que importa és un tipus de trobada que doni fruit. A partir de la meva experiència sé que la seguretat es pot trobar quan sabem que tots els membres del grup són lleials entre ells en el treball, que ens podem sentir segurs en la sinceritat, que allò que ens pot fer semblar graciosos i que podria provocar xafardeig, no incitarà comentaris ni riures en privat. Aquesta lleialtat comença quan un respecta les regles elementals del treball en grup. Quan aquestes regles no existeixen no hi ha res més que tensió, perquè demanar simplement a algú que treballi quan a ell no li ve de gust és entès com un atac cap a aquesta persona. Però quan hi ha obligacions, aleshores, demanar a algú que treballi no serà vist immediatament com un atac, perquè hi ha un cert acord i obligacions per les dues bandes. Aquestes regles poden semblar severes, però no ho són, creen un acord. Un acord no resulta de la repressió, perquè la repressió no produeix una cosa com aquesta. És una opció mútua. Hi ha una decisió en això. Si no vols treballar pots marxar. Això és fonamental. En el grup ningú està empresonat; la porta està oberta per a tothom. Si els meus col·legues deixessin d'acceptar-me, seria jo qui la creuaria. De la mateixa manera que si alguns dels meus col·legues no fossin capaços d'acceptar-nos, als altres i a mi, deixarien el nostre grup. És natural. Aquí existeix la lliure elecció. Tanmateix, no pots escollir i després no acceptar les obligacions. Això seria deshonest.

M'agradaria tornar als «països dels miracles», dels quals s'ha parlat tant. Alguns textos hindús diuen que una de les coses més importants és establir un lloc. Hi diu: «s'ha de tenir una habitació». Si no disposes d'una habitació necessites tenir un lloc que no s'utilitzi per a cap altra cosa. Potser una cova o un lloc en el bosc que ofereixi una sensació d'aïllament. Sempre que vulguis treballar hi hauries d'anar. Has d'evitar qualsevol altra activitat en aquest

lloc. D'aquesta manera estalvies molta energia, ja que en un lloc així la nostra naturalesa provoca per ella mateixa la concentració necessària. Això em sembla comprensible, com també ho seria per Pavlov, es tracta simplement d'un reflex condicionat. Finalment he de dir que estic totalment d'acord amb allò que Stanislavski va dir sobre l'ús de l'espai. També acostumava a dir que ni tan sols un objecte de l'attrezzo hauria de ser per a ús personal. Per exemple, no s'hauria de beure cafè durant el descans amb la tassa que s'utilitza en el treball, perquè d'aquesta manera alguna cosa es perd. A l'època de Stanislavski els teatres eren pobres i els actors actuaven amb els seus propis vestits. Així que Stanislavski, que no era de cap manera un místic, va intentar trobar una manera de desar el vestuari. La descripció que va donar en la seva *Ètica* pot semblar curiosa, però des d'un punt de vista pràctic és particularment encertada. Quan deixes la teva jaqueta a l'armari per utilitzar-la només en el treball, adquirirà un valor diferent per a tu. Deixarà de ser la teva jaqueta privada. Al capdavant aquests són el tipus de detalls que constitueixen la nostra professió.

Algú ha fet una pregunta sobre la relació entre la vida en el teatre i fora del teatre. Aquesta pregunta suposa que el Living Theatre seria a prop de la manera en què jo veig aquestes qüestions, perquè els membres d'aquest grup viuen les seves vides en el teatre; no separen les seves vides privades del teatre. El Living Theatre n'és un cas excepcional. No se'ls pot acusar de no pagar pels seus ideals. Diuen que no s'hauria de posseir res i efectivament no posseeixen res; diuen que s'hauria de ser com un rodamón i efectivament són sempre a la carretera; diuen que s'hauria de fer la revolució de la mateixa manera que es fa l'amor, i actuen d'acord amb això. Les seves paraules i accions estan en harmonia i és per això que els respecto. No els considero els meus col·legues de professió, perquè la meva professió és el teatre i la "professió" del Living Theatre és deambular.

Quan dic «professió», ¿a què em refereixo? Per mi és una cambra nupcial, però també un lloc en la vida. ¿I la connexió entre la vida en el teatre i la vida fora d'ell? Alguns actors polonesos que no pertanyen al Teatre Laboratori, en particular aquells que no són els nostres amics, aquells que prefereixen un altre tipus de teatre, generalment diuen que el nostre Institut és una família o que és un monestir. Si preguntem per què és una família, la resposta habitual és: «Perquè sempre esteu junts, perquè sou tots amics». Si preguntem per què un monestir, la resposta habitual és: «Perquè us tanqueu en el vostre treball». Si continuéssim preguntant si això significa que no participem en la vida i els seus conflictes, la resposta seria que és més aviat el contrari, només que els nostres espectacles consumeixen tota la nostra atenció.

Tot això és fals. Per acostar-vos, necessiteu allunyar-vos. Per trobar-vos, heu d'estar a una certa distància. Quan vam mudar-nos a Wrocław, el municipi ens va oferir uns apartaments en el mateix edifici, però vaig demanar a l'alcalde apartaments en edificis diferents. No es pot estar junts tot el temps. D'aquesta manera es perd tota la sensibilitat. Els conflictes de veïns i els temes privats es comencen a barrejar amb el treball. És veritat, però, que ens visitem molt. Quan algú em convida puc visitar-lo i aleshores és una cita. Però ser sempre veïns i estar obligats a trobar-nos en el treball ens portaria a l'esterilitat. Ell truca a la meva porta, jo truco a la seva —sempre junts. Gairebé tothom en el nostre grup té una família, una muller, i fills. Tots tenim problemes, de vegades bastant difícils. Quan tinc problemes no busco simplement a qualsevol, a algú sense nom, sinó a un company, un company concret. Els assaigs són alguna cosa diferent. Stanislavski ja va parlar sobre això en la seva *Ètica*: «Quan véns al teatre estàs obligat a deixar les botes d'aigua de la teva vida privada a la porta». Perquè si algú que té problemes —i tots en tenim, i cada dia qualsevol pot tenir problemes difícils— arrossega tothom cap a aquesta cuina de la seva vida privada, no serà capaç d'alliberar-se dels seus problemes. Tan sols encomanarà als altres el seu nerviosisme. Això solament fomentarà el nerviosisme general. Però si passa el contrari, si véns al teatre, on t'esperen obligacions diferents, on ningú no et molestarà, on els altres seran solidaris amb tu, on esperes sinceritat de tu mateix, on véns a treballar, aleshores la teva ansietat desapareixerà. Potser tornarà després de l'assaig, però potser aquest assaig haurà donat fruit també en això: podries guanyar una perspectiva diferent, podries tornar amb un cor diferent. Donar tota la teva vida sencera allà on siguis, allà on siguis... Sóc aquí, a l'assaig, i aquí he de donar la meva vida. I ara sóc aquí, amb la meva família, i aquí he de donar la meva vida. Perquè si estic treballant però el meu cap és a casa, llavors tindrà lloc una confusió terrible. Si quan estic treballant em dono totalment, la meva quotidianitat se'n retira. I més tard seré capaç d'entendre, de redescobrir-ho d'una manera millor. Schiller va dir que allò que viu en l'art hauria de morir en la realitat. Tinc la meva pròpia interpretació d'aquestes paraules. Allò que es dóna en l'acte creatiu no pot ser insignificant, ordinari, quotidià. Per exemple, si treballes una escena d'amor en un *étude*, tota la teva experiència en l'amor hi apareixerà, tots aquells moments, els moments més importants de la teva vida. Però si, posem per cas, t'has enamorat fa dues setmanes i de seguida vols construir una escena basada en això, no serà creatiu. En primer lloc, degradaràs i deformaràs el teu amor; començaràs a «explotar-lo creativament». En segon lloc, crearàs una ambigüïtat en el teu treball perquè se suposa que estimes realment aquesta persona i encara vols

corroborar-ho en un *étude*. És una aposta perillosa. No em refereixo que no es tingui dret a revelar experiències vives només perquè encara estiguin passant. Us en posaré un exemple: imaginem que la fi del món arriba avui i estàs treballant en un espectacle sobre la fi del món. És el tema del teu espectacle. Però si la fi del món és una realitat per tu, no seràs capaç de fer aquest espectacle. No obstant, si la fi del món no ha arribat encara, aleshores podràs fer aquest espectacle si et dirigeixes vers les teves pròpies experiències.

Probablement, al punt de vista de Stanislavski sobre la relació entre la vida en el teatre i la vida privada, es pot exposar sempre l'argument contrari que en el teatre clàssic oriental els actors sempre estan voltats per les seves famílies i que durant els assaigs els acompanyen els seus fills i les seves gallines. És veritat. Una cosa semblant passa al circ. Aquestes són situacions especials, quan una companyia és una família. Tanmateix, no s'interpreta a una família, és una família. Aquells són fills de veritat, germans de veritat i germanes de veritat.

La vida ofereix fets impactants: la mort d'algú proper o un naixement. Aquests fets sacsegen tota la nostra existència. Aleshores indubtablement, si estem realment oberts, durant algun temps la màscara social es destrueix, se supera. És el mateix quan un estima. Després, però, altre cop es torna a la gesticulació. Bastant sovint els fets d'aquest estil es mostren mitjançant la gesticulació. No ho estic atacant, perquè sense la màscara social és impossible sobreviure. D'alguna manera és «natural». De totes maneres, vull dir que aquesta sinceritat —que crec que s'ha de buscar— obre les portes a les possibilitats humanes. Aquesta sinceritat és tan completa com els fets més impactants de la nostra vida. Perquè si no som res més que una màscara tot el temps, llavors ens torturarem i patirem fins al final, fins a la mort, fins a la bogeria. En aquests breus instants —sovint en les relacions més íntimes amb els altres, amb aquells escollits, i no sempre, i no amb tothom— en aquests moments excepcionals, trobem l'aire per viure. Gràcies a aquests moments de sinceritat, moments de totalitat, gràcies a les decisions a les quals ens mantenim fidels, la trajectòria de la nostra vida pot resultar íntegra i honesta. Si som capaços de trobar-ho en el treball, si som capaços de trobar-ho també quan estem sols o quan ens enfrontem a algú a la vida, fins i tot si podem simplement dir a algú el que pensem realment, això ens fa d'alguna manera millors.

Heu fet alguns *études* relacionats amb el tema de la gàbia. Em va fer la impressió d'una gran mentida, d'hipocresia per part dels actors. La gàbia està associada amb una situació d'empresonament, amb una situació d'experiència del mal. Així que observava com els actors cercaven l'expressió del sofri-

ment com a alguna cosa excepcional, extraordinària. Com si la vida no els hagués donat mai l'oportunitat d'experimentar el sofriment. Quan veig un actor que amb orgull cerca una expressió de tristesa en els seus ulls, humiliació, misèria, rebo una sensació completament diferent d'aquella que ell pugui esperar; rebo la sensació que desafortunadament la vida mai no li ho ha fet passar malament, i aleshores desitjo honestament que aquesta persona hagués viscut tal experiència, perquè el que està fent és el pallasso. És molt fàcil sentir-se complagut d'aquesta manera. Cerqueu un ambient de tristesa, dolor, depressió, reflexió sobre «el destí humà». En aquests casos sempre penso en la pobra verge exemplar que esperava cada dia que per fi algú vingués a violentar-la. És cert que ella li diria: «No, no vull, m'hi nego, mai», però en realitat, ho estaria desitjant. Al cap i a la fi, algú que estigués tancat realment en una gàbia buscaria maneres d'oblidar-ho. Vol adaptar-se, intenta descobrir com seria possible trobar la felicitat a la gàbia. Qui cerca tristesa a la gàbia està mentint. Algú està cantant amb cara de dolor, un altre té la cara totalment inexpressiva, un altre té problemes de respiració o tics nerviosos o ulls amb expressió afligida. Està clar que tot això és fals. És com si estiguéssiu intentant confirmar el vostre atractiu persuadint els altres del fet que esteu sofrint. Per descomptat, molts espectacles s'han fet d'aquesta manera. I el públic en surt complagut perquè és capaç de demostrar la seva noblesa alliberant la seva pietat davant d'aquestes situacions. No costa res als actors, no costa res als espectadors: un intercanvi de trampes psicològiques perquè a les seves vides no ha canviat res. Demà, com avui, tots ells faran les mateixes jugades brutes. Bé, però aquesta nit, han estat capaços de mostrar la seva noblesa.

En un dels anteriors seminaris va venir un noi jove que volia mostrar un monòleg ple de compassió per la gent negra. Aquest home tenia compassió, però això no va ajudar la gent negra. Fou realment una aportació barata per tenir la consciència neta. Es trobava entre gent que menjava molt bé, vestia molt bé, i que si es vestien de manera pobra era perquè volien vestir de manera pobra. I en aquesta situació, es va posar ell mateix en la posició d'un home martiritzat —sense cap vergonya, com una hiena, com un voltor. Era aquí, en aquesta sala. Tenia la veu tremolosa; estava molt satisfet d'ell mateix. Després vaig començar a treballar amb ell. Simplement el vaig forçar a un esforç real —ni tan sols sofriment— simplement un esforç real, una mica anàleg, però en una situació molt més còmoda. Va començar a lluitar. No amb el sofriment sinó simplement amb la fatiga. Només llavors el text que havia preparat va començar a tenir una diminuta llavor de veritat, perquè en la desgràcia es lluita contra la desgràcia. En una situació així ningú presu-

meix de la noblesa de la seva tristor. Potser ell no tenia cap manera d'ajudar aquella gent, però ¿per què calia ser com un voltor que s'afarta de la desgràcia dels altres? Més aviat hauria de mostrar un mínim de coratge i revelar allò que em toca directament: allò que m'humilia, allò que amago als altres. Aleshores, com a mínim no seria deshonrós...

Actualment ens desconnectem de les nostres pròpies arrels i busquem altres arrels que són il·lusòries, com totes aquestes coses il·lusòries que fem. Les arrels d'una cultura diferent són també il·lusòries: es prenen temes arcaics, clàssics. No vull dir que algú no se'ls pugui fer seus. Poden funcionar com un trampolí per trobar les pròpies arrels, però no poden omplir el nostre buit. Vaig escriure a les meves notes: «En això hi ha un intent de desconnectar-se de totes les arrels, però de fet és un intent de desconnectar-se de totes les obligacions. ¿Quin tipus d'ideal és aquest? Una cosa fàcil, una cosa acceptada en el propi entorn com a natural. És en aquestes situacions que es parla de “context social”, però no s'està pensant realment en la societat. Un pensa en el seu entorn».

Sobre el que va dir la senyoreta X —que era molt clar— no vaig entendre una cosa: ¿Per què l'elitisme i la creació han de ser mútuament exclusius? Certament, des del punt de vista social, es pot estar en contra de l'anomenada creació elitista, però ¿podem dir que, per exemple, els poemes de Rilke —que sens dubte són per a una elit— no són creació? Per altra banda, el Folies Bergère no és de cap manera un teatre d'elit, però seria una exageració dir que en allò hi hagi qualsevol tipus de creació. Per tant, no entenc realment la connexió entre elitisme i creació. Però crec que hi ha un problema de terminologia, perquè quan parlu de «subjectivisme» sembleu donar a entendre «elitisme». Però en realitat són dues coses diferents. Ni *La terra gastada* de T. S. Eliot ni *Ulisses* de Joyce són treballs purament subjectius, i és per això que la creació pot existir en ells. Si alguna cosa és únicament subjectiva exclou la possibilitat de creació, perquè no hi ha cap comunicació.

El fenomen de l'elitisme és molt complex. Com bé heu remarcat, depèn de l'època i de les circumstàncies. El que avui es considera un fenomen marginal atès el nombre de destinataris —lectors o telespectadors— demà serà entès per milions. El que avui és entès per milions, demà podria morir molt ràpidament com a fenomen artístic per començar a funcionar com la Coca-Cola. Hi ha també una possibilitat diferent i no tan simple. Per exemple, Joyce mateix, és encara accessible només per a un cercle bastant limitat, però ja que ell va forçar certes portes ara altres poden travessar-les fàcilment i ser entesos per molts altres. Sovint es dona el cas que fenòmens que considerem per a un àmbit limitat, de fet exerceixen una influència molt més àmplia del que pen-

sem. Però el contrari també és cert. Actualment molts artistes pensen que els seus treballs gaudeixen d'un ressò social il·limitat, que els seus treballs són «per a tot el món», però de fet ningú no hi està realment interessat...

M'agradaria tornar al problema del subjectivisme. És un problema molt delicat. Crec, per exemple, que és molt perillós actuar per al públic. Crec també que si en la creació de l'actor no hi ha una subjectivitat absoluta, llavors no és vital. Però si en la presència del públic, quan ja hi ha els espectadors, aquesta subjectivitat no es transforma en un fet objectiu, llavors no hi ha cap creació en absolut. No vull dir, repeteixo, que s'hauria d'actuar per al públic. La qüestió és que si no ens mentim a nosaltres mateixos, llavors serà objectiu. Però és un tema delicat. No per als espectadors sinó en la seva presència. No sense subjectivitat sinó objectivament com un fet humà. La qüestió és simplement de si hem treballat veritablement o tan sols ens hem mentit a nosaltres mateixos.

Quan s'actua *enfront* de l'espectador s'accepta l'espectador com a part orgànica. Quan un actor vol actuar *per a* l'espectador, espera rialles i aplaudiments; aleshores falseja el procés, ja no lluita per descobrir alguna cosa en ell mateix, sinó que només lluita per ser acceptat. En tota creació —com també en el treball de l'actor— el mitjà és la pròpia vida. Així que no es pot crear en nom d'un altre. Només s'hi pot exposar la pròpia vida i és per això que la creació tan sols pot ser subjectiva. Però algú també pot creure molt fortament en la seva pròpia sinceritat i estar-se enganyant. Quan els espectadors arriben, el centre de l'actuació es torna objectiu, és difícil enganyar-se. Amb la presència dels espectadors allò que és la vostra vida comença a funcionar en qualitat d'alguna cosa objectiva. ¿Quin és aquest fet objectiu? La qüestió no és si a l'espectador li agrada. Es tracta que això li toqui. Molt sovint els espectadors reaccionen en contra de grans creacions. Però això significa que no són indiferents. És el que jo anomeno un fet objectiu: que el que es va crear enfront de l'espectador no era qualsevol cosa sense sentit. Que es va crear veritablement com un fet de vida. A l'espectador li pot agradar o pot estar-hi en contra. Però ja s'ha convertit en un fet. En aquest sentit, la creació no existeix sense objectivitat. És molt important no confondre dues coses: actuar *enfront* i actuar *per a* l'espectador. L'espectador pot acceptar una cosa no perquè sigui un treball artístic, sinó per altres raons, com en el cas del Folies Bergère on les ballarines són acceptades no perquè el que fan reveli la vida sinó només perquè és, com ells diuen, «interessant». Al capdavall, també pot passar que els espectadors aplaudeixin alguna cosa ximple i sense interès que no revela res en la gent, que no revela res sobre la vida, que simplement repeteix certs estereotips. És com les postres en un restaurant, com preparar el

teu apartament per a una única cita amb una noia. Com alguna cosa trivial, divertida. Avui aplaudim, demà oblidem. No és un fet objectiu; ningú hi pensarà demà. No entra en la vida de ningú. No és cap acte de vida.

Per descomptat, hi ha grans treballs no creats per (o per a) una elit, com certes estructures totèmiques, per exemple. Però aleshores fem-nos aquesta pregunta: ¿Actualment és possible crear sense una elit o no per a una elit, sense prendre en consideració que els temps han canviat? Llavors sorgeix la pregunta següent: ¿Quina és aquesta elit? Si esteu pensant en una elit financera o en una elit educada, llavors per descomptat cap d'elles és una elit capaç de crear. Si esteu pensant en una elit de persones amb més talent, aleshores penso que ja som a prop de la creació. Si a més us referiu a persones que posseeixin un alt nivell de tècnica creativa, llavors jo també prefereixo la creació a un alt nivell tècnic, simplement no m'agrada el diletantisme. Henri Rousseau no tenia educació però era un artista d'alt nivell tècnic. En general, però, considero la qüestió de la «creació elitista» il·lusòria.

¿Què significa creació per a una elit? ¿Quina elit? ¿Persones amb molts diners? Penso que crear per a ells no és un treball veritable. Amb poques excepcions, ells busquen en la vida altres coses més que no pas la percepció artística. ¿Potser aleshores per a persones amb una educació? ¿Per a aquells amb una llicenciatura o fins i tot un doctorat? Entre els espectadors del meu teatre he conegut treballadors que posseïen una gran sensibilitat i professors d'universitat més curts que el pom d'una porta. També he conegut professors amb una gran sensibilitat i persones sense educació més talosses que el pom d'una porta. ¿Per a quina elit? Potser «per a una elit» significa «no per a tothom»... Perquè, perdoneu-me, ¿per què hauria de crear per a tothom? ¿Per què altres artistes haurien d'estar obligats a crear per a mi? El que s'hi amaga al darrere és el postulat que tots hauríem de menjar la mateixa sopa. És una tirania: cada creació artística per a tot el món. Però això també significa que cadascú hauria d'estar a favor de qualsevol creació artística. Les persones són diferents. Tenen necessitats diferents. L'art hauria més aviat de cercar aquells que el necessiten. Si no és indispensable desapareixerà per ell mateix. Un treball artístic no ha de ser per a tothom. Ha de buscar aquells per als quals és indispensable. Cada persona del carrer hauria de ser capaç d'escollir el tipus de creació que necessiti. En aquest àmbit, imagino la democràcia en el sentit que cadascú pugui trobar el seu propi teatre, que cada teatre tingui els seus espectadors, que els teatres siguin tan variats com les persones. Ningú no hauria de veure's forçat a ser per a tothom, perquè llavors tot el que es fes seria produït amb doctrina. La vida és més rica; els seus camins són desconeguts. Avui un cert treball artístic pot ser una necessitat de cent persones,

demà de cent milions. És convenient dir que, tanmateix, no pot ser que un treball artístic no sigui per a ningú. Perquè existeixi, ha de ser necessari.

He d'afegir aquí que hi va haver èpoques en segles anteriors en les quals només una certa classe social es reservava per a ella mateixa el dret d'escollir. Però allò que en el passat era un privilegi només per a un cert grup, ara hauria de ser assequible per a tothom. Quan prives del dret d'escollir, limites els drets humans.

Algú va dir aquí que si en aquest període sencer de dues setmanes de treball hi hagués hagut almenys quelcom molt petit, diminut, que hagués demostrat ser fèrtil, llavors aquestes dues setmanes no s'haurien desaprofitat. No podeu creure que no hi hagués tal cosa. Bé, d'acord: podríem dir que hi va haver això completament petit, aquesta cosa diminuta; que podeu estar feliços perquè no heu desaprofitat el vostre temps, perquè vau fer aquesta cosa totalment petita, diminuta. ¿Però per què no hi vau fer alguna cosa gran? Aquesta xerrameca sobre aquesta minúscula cosa, aquest requerir de vosaltres només el mínim durant el curs de dues setmanes senceres, ¿no és això el que vaig anomenar «el camí cap al perfeccionisme»? Hi ha aquesta creença que farem alguna cosa molt, molt petita, pas a pas, i que potser algun dia donarà algun resultat.

Un de vosaltres va dir que un gos reaccionaria davant els actors que menteixen. No m'ho acabo de creure. Però el que realment em va interessar d'aquesta història sobre el gos és aquesta creença recurrent en uns mitjans que poden decidir per nosaltres. Si no Grotowski llavors potser un gos. Però ni Grotowski ni el gos no poden fer-ho. Ningú no pot garantir la sinceritat d'una altra persona.

Torno al problema de la LSD. És veritat que les drogues també d'alguna manera desemmascaren. Tanmateix, com ha estat observat, això no té res a veure amb la creació. Aquest és un punt important. Aquí es podria invocar l'humanisme. Però ¿què estem buscant en aquestes situacions? Com agafar alguna cosa per a un mateix i no donar res. Es podria anomenar llibertat. Segurament hi ha hagut persones que han utilitzat les drogues i tot i així han donat molt. El mateix amb els alcohòlics. Malgrat això, aquesta és una situació particular propera a una malaltia. Com l'epilèpsia de Dostoievski, com la bogeria de Van Gogh. Thomas Mann ho va analitzar i va observar dues coses: els dos creaven mentre lluitaven contra la seva malaltia —malgrat la seva malaltia— i així, gràcies a aquesta lluita la seva malaltia va poder començar a convertir-se en una gran experiència. Mann va dir que gràcies a aquest dos grans homes malalts que van pagar amb tota la seva vida, amb tots els seus grans patiments, nosaltres, els altres, podem explorar regions que

estan normalment prohibides. Sens dubte, hi ha milers d'epilèptics i només un Dostoievski. Per tant, només quan hi ha fruits tot això comença a tenir valor.

Hi va haver un actor a Polònia, abans de la segona guerra mundial, amb fama d'alcohòlic. Més tard molts actors polonesos van prendre això com a excusa per a ells mateixos: «Al capdavant, Jaracz també bevia». Però Jaracz lluitava contra això. Acostumava a demanar a Osterwa que el tanqués en una habitació amb barrots a les finestres. Per la nit, intentava escapar-se. Cridava la gent del carrer. Si l'alliberaven, com solia dir, «faría una gira per Polònia» —s'emborratxaria. A la seva tornada demanaria a Osterwa que el tanqués un altre cop. Hi havia quelcom d'heroic en aquesta lluita. Jaracz produïa fruits meravellosos. Una munió d'actors borratxos o amb ressaca no produeixen cap fruit als assaigs. Al capdavant, moltes coses funcionen com les drogues. Per exemple, el que anomeno il·lusions pot portar en última instància al suïcidi —l'home es mata ell mateix amb pobres substitutius. El que és perillós en les drogues és el mateix: un substitutiu pobre per a una gran experiència.

Avui dia en el teatre ens trobem amb temes sobre sexe. No crec que això sigui dolent. Tot al contrari, crec que és natural. No és possible cap veritat en el teatre sense tocar la intimitat externa de l'home. Però existeix també el problema de cridar el llop. Si feu el mateix durant els exercicis i improvisacions, si feu el mateix en els *études* acabats i en esquetxos no tan importants, si feu el mateix en els exercicis físics, plàstics i vocals —si busqueu a tot arreu temes de sexe, perquè els voleu demostrar, els voleu remarcar— llavors l'únic efecte serà una degradació horrorosa de tot aquest àmbit. Tot això es convertirà ràpidament en una convenció. D'aquesta manera bloquejareu la vostra sinceritat. I quan realment necessiteu ser del tot sincers —i si es vol ser completament sincer, s'ha de ser sincer en aquest àmbit també— llavors, quan us enfronteu amb un repte real, sereu com ovelles cridant el llop, però el llop ja no vindrà mai més perquè ja ho haureu degradat tot.

Pertot arreu veig encara un altre problema. És la necessitat de vendre immediatament allò que teniu. Em vaig quedar sorprès quan em vaig adonar que algunes persones que ens han visitat i s'han entrenat en certs tipus d'exercicis, ara que estan fent els seus espectacles, mostren els exercicis als espectadors com una obertura. Hi ha alguna cosa incòmoda quan un actor desitja convertir la seva higiene personal, el camp de la seva batalla personal, immediatament en una forma, per mostrar-ho als altres. I de tota manera, aleshores, aquests exercicis ja no tenen cap sentit; són estèrils i són morts. És desvergonyat. Per no dir que en molts casos aquests exercicis es realitzen de ma-

nera patètica. L'amenaça més gran és que tot ha de ser venut immediatament. Fins i tot si ho mirem no des d'una certa perspectiva moral sinó en termes d'eficàcia, si volem ser llestos com una serp i astuts com una guineu, hauríem de saber que vendre-ho tot és el millor camí per perdre'ns a nosaltres mateixos.

El gran espectacle dels noms. En el cas d'artistes joves és d'alguna manera justificable perquè generalment hi ha en això una certa realitat humana. Al principi quan els coneixes, si han superat la falsedat i la inèrcia en el seu treball, es poden veure les seves cares com il·luminades. Quan te'ls trobes dos o tres anys més tard, pots veure que les seves cares estan apagades. ¿Què els ha passat? Sé què ha passat. Un fenomen artístic comença a funcionar amb força, atrau l'atenció de la gent. Al principi és autèntic. Hi ha una forta ressonància del treball. Alguna cosa com un remolí es comença a formar. Però «el món» també necessita un èxit. Està esperant. I llavors els mitjans massius de comunicació entren en joc, començant per la premsa, després la televisió, etcètera. El treball esdevé reconegut, més del que caldria. Ja no és la ressonància del treball, sinó la ressonància de la ressonància... He llegit descripcions de les meves produccions escrites per persones d'Uruguai o de l'Índia que mai han vist el meu treball. És com si dos miralls estiguessin encarats i fan la impressió d'un impacte enorme, però es tracta només d'una il·lusió. Una altra característica important dels mitjans de comunicació és el fet que sempre esperen nous èxits. Primer es crea un ídol i després es destrueix perquè cal crear-ne un de nou.

Crec que el nostre treball, com una mena d'ídol, serà abatut en tan sols pocs mesos. Si no aquest any, el següent, perquè el món espera un nou èxit. Es necessita un nou profeta dels mitjans de comunicació. S'asseurà aquí i serà el centre d'atenció.

Normalment en aquests moments la persona que es troba en el centre d'atenció comença a témer pel seu tron. Pensa en com mantenir l'atenció envers ell mateix, com atraure més premsa i televisió, com crear una nova sensació, com ser més modern que l'actualitat. En aquell instant comença a fer alguna cosa que no prové d'una necessitat real. És tan sols un pallaso ballant per als mitjans. Tota aquesta gesticulació només per mantenir el seu lloc. Aquest és el començament de l'enverinament d'un mateix, de la mort d'allò que està viu en nosaltres. Potser és la manera de guanyar un o dos anys de fama il·lusòria. Malgrat tot, al final se'ns llençarà a la cuneta: acabats, sense dignitat, sense sinceritat. Assassinats. Convertits en un «cadàver» ple d'enveja del nou ídol, un «cadàver» ple de mala fe i necessitat de venjança. És llavors quan els nostres rostres s'apaguen i perden la seva llum.

En el cas de l'actor, comença amb una falta de concentració en el treball. Per poder mantenir la seva posició privilegiada l'actor ha de fer mil coses: actua en el teatre, actua en qualsevol altre lloc, té una trobada amb el públic durant la qual actua sense haver-se preparat, treballa en un programa de televisió, té un paper en una pel·lícula. Atrau l'atenció. L'actor pot funcionar d'aquesta manera fins i tot més temps que el director. Però sap prou bé que ja està mort. Aleshores comença a sentir-se infeliç. Tot això comença d'aquesta pseudonecessitat de vendre-ho tot.

¿És possible no vendre? Es pot anar a contracorrent; es pot deixar de suplicar el «favor» de la premsa. Això és bastant possible. ¿Se'ns atacarà? Bé, sí. El nostre ídol serà abatut. Simplement un any o dos abans... Aquesta és l'única diferència. I això és fins i tot millor que si l'ídol no hagués estat abatut. Perquè si en el més profund nostre sabem que no hi ha en nosaltres la llavor de la veritat, no serem feliços. La raó de la nostra desgràcia es troba en nosaltres mateixos. Som nosaltres els que ens torturem. Comença amb un desig d'èxit ràpid. Comença amb el treball per a l'èxit, per causar una sensació. Comença quan venem tot allò que hem aconseguit, tot de cop. I llavors ens preguntem per què estem tan nerviosos. En donem la culpa a les gran ciutats. Però si les grans ciutats tenen aquesta influència sobre nosaltres és perquè vivim en grans ciutats. La primera cosa òbvia en aquest cas és que podem deixar la gran ciutat. Ningú no està obligat a treballar a París, pots treballar al camp, pots treballar en una ciutat petita. No és veritat que no hi puguis fer teatre. Pots. Al capdavall, jo no treballo en les condicions de la metròpoli polonesa i no necessito portar la corona de Varsòvia al cap. ¿Per què Wrocław hauria de ser pitjor? M'agrada aquesta ciutat. Allà se'm necessita. ¿Per què he d'anar a la capital? ¿Per què he d'anar a Nova York si no m'agrada? Per descomptat, si m'agradés Varsòvia com a ciutat per viure-hi, hi viuria. Si m'agradés Nova York, hi viuria. Però llavors no tindria cap dret a dir que l'ambient de Nova York m'està matant. Si Nova York és insuportable, llavors vés a San Francisco. Potser és possible treballar a Nova York amb tot aquell soroll, etc., i no sentir-se afectat per la seva influència. Però si aquesta influència comença amb la por al silenci, a la tranquil·litat... «Ei! Avui algú ha escrit un article desagradable sobre mi, he de respondre'l a la televisió», etc. «Sense èxit ens enfonsarem fins al fons», i així successivament. Certament, les qüestions econòmiques existeixen, però no crec que siguin un factor decisiu. No crec que tota aquesta publicitat sobre un mateix sigui necessària per guanyar diners. Sí, és necessària, però només per guanyar més diners. ¿Però què és el que estàs buscant realment? Perquè podria ser que estiguessis buscant diners i res més. Has de saber què vols. Si no són diners,

llavors tens molta més llibertat, per exemple, respecte als mitjans. No m'oposo a alguna estratègia en aquest tema. Sens dubte aquest tipus de pressió existeix. D'acord. Requereix de nosaltres un cert tipus d'agilitat. Però, només, sempre que no toqui el treball. Podem realitzar tot aquest moviment al voltant del treball, però no s'hi haurien de barrejar mai les prioritats. Quan comencem a barrejar l'estratègia amb el treball, és l'inici de l'esterilitat. Ho veig pertot arreu.

Per totes bandes observo també una altra cosa. És una manera peculiar de construir una tècnica. Us donaré un exemple. Una persona va treballar amb nosaltres durant un temps i li vam ensenyar els exercicis plàstics. Va tornar a casa i va continuar fent-los. Ara insisteix que ha elaborat la seva pròpia manera de fer-los. Nosaltres tan sols podem respectar-ho. No obstant, quan el vaig visitar vaig veure quina era la novetat del seu enfocament. Totes les parts fàcils s'havien mantingut i totes les parts difícils s'havien descartat o modificat per fer-les fàcils. Aquí tenim ja una doble il·lusió: en primer lloc, que ell hagi elaborat la seva pròpia versió creativa dels exercicis; i en segon lloc, que no s'hagi exercitat res en absolut. De fet, el propòsit darrere d'aquest tipus d'activitat és sentir-se bé. En aquest cas, podem dir que sentir-se bé està per davant del treball mateix. El procés ja és estèril i ni tan sols ha començat. No hi ha cap procés en absolut.

Avui dia podem veure pertot arreu una tendència a desconnectar-nos de la tradició, però de cap manera de les seves debilitats. Podem observar per totes bandes temptatives de creació sense arrels, sense cap connexió amb el passat, de crear «de nou». He repetit sovint que s'ha de ser independent, però sempre hi ha un problema: ¿És una autonomia real o només un substitutiu de l'autonomia? Per exemple, si en comptes de l'espontaneïtat humana —que com que prové de la naturalesa de l'actor— veig gimnàstica a la qual (ho sento si utilitzo malament el terme) podríem anomenar «gimnàstica sueca», al cap i a la fi no hi ha res de nou en això, és solament «inèrcia sueca». En teoria es tractava d'una qüestió d'autonomia; a la pràctica és diletantisme. Heu de saber què esteu fent. En aquest cas, els detalls dels exercicis, que vam inventar nosaltres, no són importants. Es poden crear exercicis sobre altres detalls. Però els detalls han de ser-hi i han de ser precisos. Així que, o bé els busqueu per vosaltres mateixos —però des del principi— o utilitzeu els nostres. Però llavors no experimenteu abans de poder executar-los realment. Feu això primer i després creeu-ne la vostra pròpia versió. Al capdavant, en aquest àmbit es requereix certa competència. Si caieu en el magma, en el caos general, en la por, o en la doma, llavors es tracta d'una clara falta de competència. No hauríeu de barrejar-hi: alguna cosa dels físics, alguna dels plàstics, algu-

na dels exercicis de veu, i no fer-hi res propi. No hauríeu de combinar-ho tot com una mena de sopa i, a sobre, sentir-vos bé considerant-vos inventors.

No estem desconnectats del que ens envolta, del nostre país, de la nostra tradició. Tot això conté totes les fonts de força. Però si ens «quedem» tan sols amb aquestes fonts podríem buscar substitutius pobres en lloc de fets. La raó per la qual algú busca la il·lusió és sempre personal, no nacional (potser amb rares excepcions). Tanmateix, la manera en què aquests substitutius es porten a terme és generalment «nacional», per dir-ho així, el que significa que el nostre instint d'autopreservació ens força a actuar d'acord amb el nostre entorn, amb l'estil dominant de vida, etc. Així que, fins a cert punt, és natural que un francès s'amagui darrere d'afirmacions cartesianes i que un escandinau ho faci darrere de l'anomenada formalitat. Això d'alguna manera està establert socialment. Segons la llei de la imitació, s'ha de donar els colors de certs valors nacionals al propi substitutiu.

Se m'ha preguntat si es tracta d'eliminar totes les màscares, també en el sentit de cultura i tradició. No, no es tracta d'eliminar. Tot comença amb la consciència que tenim una màscara. No podem destruir-la perquè és una mica com la pell. Podem arrencar-la, però llavors en creixerà una de nova en el seu lloc. Hi ha moments, però, en els quals alguna cosa de diferent sorgeix sota d'aquesta màscara, quan estem desarmats.

D'alguna manera, l'art és un àmbit immoral. Les bones intencions no compten. El que compta és el resultat. Quan sucumbim a les il·lusions en el treball, tan sols aquestes hi seran presents realment. Creieu-me, tant de bo us poguéssiu dir una altra cosa.

En el teatre, si volem anar més enllà d'explicar anècdotes, hem de trobar, en una estructura coherent, allò que ens revela juntament amb les nostres experiències essencials. Aleshores la història funciona simplement com un pretext. Es podria dir que es «consumeix des de dins».

Esdevindrà un fenomen mental. Potser hauríem de tenir en compte el fet que allò que és mental, allò que és intel·lectual, no és idèntic a allò psíquic —és només una part de la psique. Això pot provocar dubtes. Quan vaig dir que la puresa podia creuar aquest límit, és precisament perquè aquesta puresa és d'ordre psíquic.

M'agradaria dir també alguna cosa al senyor Y. M'agradaria dir que no crec en l'autocrítica, perquè hi ha en ella —especialment en certes circumstàncies— alguna cosa extremament perillosa; vull dir que es podria estar presentant un cert tipus d'obra o fent la suposada gesticulació per suggerir que algú s'està destrossant a si mateix. Si hi ha enteniment, les paraules són innecessàries.

¿Això és inhumà? Sí, podeu pensar-ho. Llevat que amb tot aquest «humanitarisme» proposat aquí com a alternativa, crec que un ésser humà és terriblement desgraciat. Està escrit en el seu rostre; està escrit en la seva vida; està escrit en les seves reaccions. No hi ha hagut una ofrena...

¿És la manera de viure de la qual estic parlant l'única possibilitat? No. Però, ¿per què no estic d'acord amb l'opinió que això impliqui repressió i coacció? La coacció és possible només quan existeix una autoritat. Si us volgués sotmetre a la repressió, llavors, sense autoritat, només provocaria el risc de tenir problemes.

Quan veig que alguna cosa no funciona, tinc dues possibilitats. Puc dir que hi havia en això coses ben fetes però que en valoro una altra cosa. Aleshores puc estar segur que, en certa manera, esteu del meu costat i d'aquesta manera podríem seguir eternament. Malgrat això, penso que sou vosaltres els responsables de les il·lusions i no jo. Si us hagués dit que alguna cosa estava malament, però que una altra estava bé i que, per tant, no heu perdut el vostre temps, llavors, m'adono que seguiria tenint el vostre respecte i les vostres... diguem, «bones vibracions». Però llavors jo seria l'únic responsable de prolongar les vostres il·lusions. L'única possibilitat era aniquilar-me en els vostres cors a fi que sentíssiu antipatia i indignació cap a mi, i així tan sols uns quants hi haureu conservat la fe. En aquesta situació no hi ha culpa per part meva, perquè ho faig amb plena responsabilitat.

Durant aquest seminari, com heu notat, realment hi he estat d'alguna manera absent. Simplement vaig observar el que succeïa perquè vaig decidir afrontar la qüestió de la pròpia responsabilitat sobre les falses aparences que s'han creat al voltant del meu treball. Encara que hagués vingut aquí amb la intenció de tenir una conversa amb vosaltres, no hauria tingut cap idea sobre la direcció que aquesta conversa hauria pogut seguir. Necessitava tot això. Si de fet existia algun ídol, llavors —aquí som— l'ídol ha estat abatut. Sens dubte, el seu «culte» no es perllongarà més. Va ser també per aquest motiu que no vaig poder respondre les vostres preguntes durant els assaigs. De vegades passa que un grup que ha caigut repetidament en les aparences finalment es mobilitza. Ho vaig estar esperant fins al final, fins a l'últim dia del seminari.

Algú podria dir que no sóc creient. No obstant, mostra'm el teu Home [Człowiek] i et mostraré el meu Déu.

És hora d'acabar. O, ¿potser no? Proposo acabar sense donar als organitzadors l'oportunitat de pronunciar una fórmula, i acabar en canvi de manera evasiva. Si algú no vol deixar la sala encara, deixeu-li que es quedi. Deixem-li fer el que vulgui.

Text publicat per primera vegada a la revista TDR l'estiu de 2008, basat en la transcripció del discurs de Grotowski com a resposta a un seminari internacional organitzat per l'Odin Teatret el 1968. Van acudir al seminari moltes persones i grups que afirmaven treballar «segons Grotowski». El text polonès va ser preparat per a la seva publicació per Leszek Kolankiewicz i traduït a l'anglès per Kris Salata. Traducció de la versió anglesa (considerada la versió definitiva) d'Anna Caixach.

© Copyright (1969), Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate.
Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



Resposta a Stanislavski

Jerzy Grotowski

1

Certes preguntes no tenen sentit. «¿Stanislavski és important per al nou teatre?» No ho sé. Hi ha coses noves com les revistes de moda. I hi ha coses noves però tan antigues com els orígens de la vida. ¿Per què preguntes si Stanislavski és important per al nou teatre? Dóna la teva pròpia RESPOSTA A STANISLAVSKI: una resposta basada en el coneixement pràctic de la qüestió i no en la inexperiència. Obre't a la vida. O bé ets creatiu, o bé no ho ets. Si ets creatiu, d'alguna manera el superaràs; si no ho ets, seràs fidel, però estèril.

No s'hauria de pensar segons aquestes categories: «¿Stanislavski és important avui dia?» Si és important per a tu, pregunta: «¿Per què?» No preguntis si és important per als altres o per al teatre en general. «¿*Rabota aktera nad Sobo*j (El treball de l'actor sobre si mateix) és encara un llibre vàlid avui dia?» Aquesta pregunta no té sentit per la mateixa raó. ¿Què és el treball avui dia? D'aquí se'n deriva que existeix un treball avui que és, per tant, inevitablement diferent del treball ahir. Però, ¿el treball, avui, és el mateix per a tothom? Existeix el teu propi treball. Pots preguntar-te llavors si aquest llibre és important per a tu, en el teu treball. Però no m'ho preguntis a mi. Ningú no pot respondre per un altre.

2

Un dels primers malentesos relacionats amb aquesta problemàtica deriva del fet que per a moltes persones és difícil diferenciar la tècnica de l'estètica. Així, doncs: considero que el mètode de Stanislavski ha estat un dels més grans estímuls per al teatre europeu, especialment en la formació de l'actor, i al mateix temps em sento llunyà de la seva estètica. L'estètica de Stanislavski era el producte del seu temps, del seu país i de la seva persona. Tots som el producte de la trobada de la nostra tradició amb les nostres necessitats. Aquestes coses no es poden trasplantar d'un lloc a un altre sense caure en els clixés, en els estereotips, en alguna cosa que ja està morta en el moment en què volem donar-li vida. I això passa tant en el cas de Stanislavski com en el nostre o el de qualsevol altre.

3

Professionalment em vaig formar amb el sistema de Stanislavski. Creia, en certa manera, en el professionalisme. Ja no hi crec. Hi ha dos tipus de vel, dos tipus de fugida: es pot fugir cap al diletantisme i anomenar-ho llibertat. També es pot fugir cap al professionalisme, cap a la tècnica. Ambdós poden servir com a pretext per a l'absolució. Fa temps, creia en la professió. En aquest camp, Stanislavski era el meu model. Quan vaig començar el meu treball, el meu punt de partida va ser la seva tècnica. Però d'alguna manera per mi també va ser fonamental la seva actitud de descobrir de nou cada fase de la vida.

Stanislavski anava sempre cap endavant. Va plantejar les preguntes fonamentals en el camp de la professió. És en la manera de respondre-hi, més aviat, percebo diferències entre nosaltres. Però li tinc un gran respecte i penso sovint en ell quan veig la confusió que es pot arribar a crear. Els deixebles... Penso que això també em va passar a mi.

Els deixebles de debò no són mai deixebles. Meyerhold va ser un veritable deixeble de Stanislavski. No aplicava el *sistema* de manera escolàstica. Va donar la seva pròpia resposta. Era un rival, no una bona ànima que es dedica únicament a rondinar quan no hi està d'acord. Tenia conviccions; era ell mateix. I, de fet, en va pagar el preu. Vakhtangov va ser un deixeble veritable de Stanislavski. No s'oposava a Stanislavski. Ara bé, quan va aplicar el sistema a la pràctica, ho va fer a un nivell tan personal, tan influenciat per les seves relacions amb els actors (però també per l'esperit de l'època, pels canvis que havien tingut lloc, pel punt de vista de la nova generació), que els resultats van ser completament diferents als dels espectacles de Stanislavski.

Stanislavski era un vell savi. D'entre els seus deixebles, acceptava Vakhtangov més que cap altre. A l'estrena de *Turandot*, molts van pensar que Stanislavski ja no podria seguir estant d'acord amb aquell espectacle, tan diferent i tan aliè al seu treball, però la seva aprovació va ser total i plena. Sabia que Vakhtangov havia fet el mateix que ell anteriorment: havia donat una resposta pròpia a les preguntes que plantejava la vocació, a les preguntes que tenia el coratge de plantejar-se, evitant al mateix temps els estereotips, fins i tot els estereotips del treball de Stanislavski.

Per aquesta raó, sempre que en tinc l'oportunitat torno a dir que no vull deixebles. Vull companys d'armes. Vull una germandat d'armes. Vull persones afins, fins i tot aquells que estan lluny i que potser reben impulsos de part meua, però són estimulats per la seva pròpia naturalesa. Altres relacions són

estèrils: tan sols produeixen el tipus de domador que domestica els actors en nom meu, o el diletant que s'amaga darrere del meu nom.

4

En el fons, únicament puc revelar el meu propi mite de Stanislavski, com altres han fet fins ara —sense que sapiguem fins a quin punt aquests altres mites estaven basats en la realitat. Quan vaig començar els meus estudis d'interpretació a l'escola d'Art Dramàtic, vaig fonamentar tota la base del meu coneixement teatral en els principis de Stanislavski. Com a actor, estava posseït per Stanislavski. N'era un fanàtic. Creia que era la clau que obria totes les portes de la creativitat. Volia comprendre'l millor que els altres. Vaig treballar molt per arribar a saber tot el que és possible sobre el que havia dit o el que s'havia dit d'ell. Això em va portar —segons els principis de la psicoanàlisi— de la fase de la imitació a la fase de la rebel·lió, és a dir, a intentar trobar el meu propi lloc. I a poder tenir, respecte als altres, el mateix rol en la nostra professió que Stanislavski havia tingut respecte a mi... Més tard vaig comprendre que allò era perillós i fals. Vaig començar a pensar que potser es tractava només d'una nova mitologia.

Quan em vaig adonar que el problema de la construcció del meu propi sistema era il·lusori, i que no hi ha cap sistema ideal que sigui la clau de la creativitat, aleshores la paraula «mètode» va canviar de significat per a mi.

Hi ha un desafiament al qual cadascú hauria de donar una resposta pròpia. Cadascú hauria de ser fidel a la seva vida. Això no ens hauria de dur a excloure els altres, sinó al contrari, a incloure'ls. La nostra vida consisteix en relacions amb els altres; i són precisament els altres —així com el món vivent— els que constitueixen l'àmbit de la nostra vida. Hi ha en nosaltres diferents tipus de necessitats i diferents tipus d'experiències. Intentem interpretar aquestes experiències com un missatge que ens envia el destí, la vida, la història, l'espècie humana o la transcendència (per cert, tots aquests noms no tenen importància). En tot cas, l'experiència de la vida és la pregunta, mentre que la creació en veritat és simplement la resposta. Es comença amb l'esforç de no amagar i de no mentir. Aleshores el mètode, en el sentit de sistema, no existeix. No pot existir de cap manera, si no és com a desafiament o com a crida. I ningú no pot dir mai de manera precisa quina serà la resposta d'algú altre. És molt important estar preparat davant del fet que la resposta dels altres sigui diferent de la nostra. Si la resposta és la mateixa, és gairebé segur que és falsa. Cal entendre-ho, això; és un punt clau.

Igualment: el concepte de professionalisme és limitat. Potser, en el rere-

fons del teatre hi ha lloc per a un treball pur. Però això no és prou essencial com per dedicar-hi tota una vida. Tanmateix, si es desitja fer-ho, s'ha de fer amb tot l'ésser. Però, ¿el teatre és tan essencial com per dedicar-li tota una vida? Penso que s'hauria de tractar el teatre com una casa que ha estat abandonada, com una cosa innecessària, com una cosa que no és realment indispensable. Encara ens resistim a creure que, del teatre, en quedin només ruïnes. Per tant, d'alguna manera, encara pot funcionar. Però hi ha altres àmbits de l'activitat humana que ja estan prenent el lloc del teatre. No solament el cinema, la televisió i els musicals. El que dic és que la funció del teatre, que en el passat era evident, està desapareixent. El que trobem és més un automatisme cultural que no pas una necessitat. La gent amb cultura sap que s'ha d'anar al teatre. Així doncs, generalment, no hi van pel teatre, sinó per una obligació cultural. A tot arreu la qüestió és com captar espectadors, com atraure'ls de la manera més eficaç, com forçar-los a anar-hi. En alguns llocs hi ha el sistema d'abonaments, en altres pornografia. ¿Com assegurar-se un ple total a qualsevol preu? Penso, per tant, que és del tot assenyat parlar del teatre com d'una casa en ruïnes, gairebé abandonada.

Al principi de la nostra era, aquells que cercaven la veritat buscaven llocs abandonats per portar a terme la seva tasca vital. O bé marxaven al desert (no crec que aquesta sigui una solució natural, tot i que pugui ser necessària en certs períodes de la vida: s'hauria de marxar per després tornar), o bé buscaven cases en ruïnes, potser condemnats a no trobar-les, potser embogits pels criteris quotidians.

Durant molt de temps el concepte de professionalisme s'ha anat allunyant de mi. En el primer període del meu treball com a director de teatre, vaig comprendre que el diletantisme és un vel darrere del qual l'actor s'amaga per evitar la sinceritat tangible i concreta. No es fa res, però es té la convicció d'estar fent alguna cosa. La meva opinió en aquest sentit no ha canviat. Però la tècnica també pot servir de vel. Podem practicar diversos sistemes de trucs, de mitjans; podem esdevenir grans mestres i fer malabarismes amb ells per mostrar la tècnica, i no revelar-nos. Paradoxalment, s'ha d'anar més enllà tant del diletantisme com de la tècnica. El diletantisme significa manca de rigor. El rigor és l'esforç per fugir de la il·lusió. Quan no som sincers —i ens persuadim que estem acomplint l'acte—, acabem fent només alguna cosa inarticulada, magmàtica. S'hauria de prendre de la tècnica només allò que desbloqueja els processos humans.

5

Sento per Stanislavski un gran respecte, profund i multiforme. Aquest respecte es basa en dos principis. El primer és la seva autoreforma permanent, el seu constant qüestionament de les etapes anteriors del seu treball. No es tractava d'una tendència a continuar sent modern. Era la prolongació coherent d'una mateixa recerca de la veritat. En realitat, dubtava de les novetats. Si la seva recerca es va aturar en el mètode de les accions físiques no va ser perquè hagués trobat la veritat màxima de la professió, sinó perquè la mort en va interrompre la ulterior exploració. El segon motiu pel qual sento un profund respecte per Stanislavski és el seu esforç per pensar sobre la base del que és pràctic i concret. ¿Com podem *tocar* el que *no és tangible*? Volia trobar vies concretes cap als processos secrets, misteriosos. No els mitjans —contra els quals va lluitar i que anomenava clixés— sinó les vies.

6

El mètode de les accions físiques: la nova i, alhora, última etapa; on Stanislavski va posar en dubte moltes de les seves descobertes anteriors. Segurament sense aquell treball previ no hauria pogut trobar el mètode de les accions físiques. Però va ser solament en aquest període quan va realitzar el descobriment que considero una mena de revelació: que les emocions no depenen de la nostra voluntat. En la fase prèvia, això encara no ho tenia clar. Cercava la famosa «memòria emotiva». Encara creia que retornar als records de diferents emocions comportava bàsicament la possibilitat de retornar a les emocions mateixes. S'equivocava en creure que les emocions depenen de la voluntat. A la vida es pot verificar que les emocions són independents de la voluntat. No volem estimar algú, però l'estimem. O bé al contrari: volem veritablement estimar algú, però no ho aconseguim. Les emocions són independents de la nostra voluntat i precisament per aquest motiu, en l'últim període de la seva activitat, Stanislavski va preferir posar l'accent en el treball sobre allò que està sotmès a la nostra voluntat. Per exemple, en la primera fase preguntava sobre les emocions que l'actor cercava en les diferents escenes. I sobre l'anomenat «jo vull». Però per molt que vulguem «voler», mai no serà el mateix que el fet mateix de «voler». En la segona fase, va posar l'accent sobre el que es pot fer. Perquè el que es fa depèn de la voluntat.

Però, ¿què és el que es fa, què és una acció? Aquells que han tingut un mer contacte amb la terminologia de les accions físiques pensen que una acció és, per exemple, passejar, fumar una cigarreta, etc. Vol dir que per ells les acci-

ons físiques són activitats elementals de la vida quotidiana. Això és molt ingenu. Altres, que prefereixen el període anterior de Stanislavski, repeteixen sempre les seves afirmacions sobre les accions físiques en termes emocionals. Per exemple, «ara ell no l'estima, per tant vol estar en contra d'ell, es posa en tensió: què cal fer», etc. Aquestes tampoc no són accions físiques. I després n'hi ha d'altres que confonen les accions físiques amb la interpretació.

Segons Stanislavski, les accions físiques són elements del comportament, accions elementals, veritablement físiques, però connectades al fet de reaccionar als altres. «Miro; el miro als ulls, intento dominar. Observo qui està a favor, qui en contra. No miro, perquè no aconseguixo trobar els arguments en mi mateix.» Totes les forces elementals del cos, orientades vers algú o vers un mateix: escoltar, mirar, utilitzar un objecte, trobar punts de suport —tot això és acció física. Es mira i es veu, i no: es mira i no es veu, com un mal actor en un espectacle dolent. És cec i sord respecte als altres, respecte als *partenaires*; només disposa de trucs per amagar-ho. Gràcies a l'eficàcia del mètode, se'l pot fer passar de la sinceritat fingida a la sinceritat veritable a mitges. Des del punt de vista de la concepció de l'espectacle, això ja és molt. Si el director és un mestre de l'eficàcia podrà ajudar l'actor en això. Però he de dir que, quan vaig abandonar el culte al professionalisme, vaig canviar també el meu concepte d'eficàcia.

7

Durant tota la seva vida en l'art, Stanislavski ens va donar l'exemple que s'ha d'estar preparat per al treball. Va ser ell qui va formular la necessitat del treball de laboratori i dels assajos com a processos creatius sense espectadors. I també l'obligació, de l'actor, d'entrenar. Són mèrits enormes.

Ara bé, en l'entrenament de l'actor, en els exercicis, podem trobar una falsa satisfacció que ens permet evitar l'acte de sinceritat personal. Ens podem torturar durant anys i anys. Podem creure que els exercicis tenen un gran valor per ells mateixos. Podem tractar els exercicis com una absolució del fet que, en l'acció, no anem fins al fons. En canvi, en altres contextos culturals, l'accent sovint es posa simplement en la domesticació.

En la nostra època busquem en els exercicis un plaer un pèl pervers. No vull dir que els exercicis hagin de ser desagradables, però hi ha una diferència molt clara entre la recerca narcisista d'un plaer extremament subjectiu i solitari —encara que s'aconsegueixi en grup— i alguna altra cosa que no és desagradable perquè descansa en la veritable i temerària vocació de la nostra naturalesa. De totes maneres, en aquest cas, no té cap sentit parlar del que és

agradable i del que és desagradable. Potser la desgràcia de l'home contemporani rau en el fet que va abandonar la recerca de la felicitat per anar a la recerca del plaer.

Els exercicis com a confort espiritual... Es té la meravellosa sensació de no haver perdut el temps. Es té la profunda convicció d'estar-se apropant a nous horitzons. Es parla molt de l'esperit, de l'ànima i de la psique. Fariseisme.

Stanislavski creia que un entrenament positiu i indispensable per a l'actor hauria de consistir en diversos tipus d'exercicis diferents, connectats únicament per un objectiu comú. Penso que és just i exacte des de la perspectiva de la seva experiència i de la seva idea d'eficàcia. No obstant això, des de la perspectiva d'anar més enllà del professionalisme, hi ha l'acte que abraça la totalitat de l'home [*człowiek*].

Si ens basem en la superació del professionalisme, en la plenitud humana, he d'admetre que no podem evitar aquí una contradicció similar. Perquè sovint ens sembla que estem fent una cosa mentre que en realitat n'estem fent una altra. Una anàlisi precisa d'aquest tipus d'acció va començar amb Freud, però ja a *L'idiota* de Dostoievski ens trobem la història de l'home que mira l'aparador d'una botiga i, a l'aparador, un ganivet. Està fent una cosa completament diferent del que pensa que està fent. Inconscientment, la seva naturalesa s'està preparant per a una cosa diferent del que la seva consciència està analitzant. Així, doncs, ser conscient del que s'està fent no ho és tot, perquè no abraça la totalitat. Per definició, allò que és inconscient no és conscient. Stanislavski, de fet, va comprendre que aquest dilema existeix i va cercar, a la seva manera, com tocar *indirectament* allò que és inconscient.

8

S'hauria de cercar de quina manera hem d'alliberar la pròpia existència que es dirigeix cap a algú altre. Llavors, això també funciona en el camp anomenat tècnic, de la veu per exemple. No és possible dir de manera breu com succeeix. Es crearien malentesos. És un treball llarg i dur. Dur, no tant en el sentit de l'esforç necessari sinó en el sentit del coratge o de la determinació.

Tots els exercicis que hem mantingut estaven dirigits sense excepció a l'anihilament de les resistències, bloqueigs i estereotips individuals o professionals. Eren exercicis-obstacle. Per tal d'anar més enllà dels exercicis, que són com un parany, és necessari descobrir els propis bloqueigs. En el fons, tots aquests exercicis tenien un caràcter negatiu, servien per descobrir el que no s'hauria de fer. Però mai: el què i com fer-ho. I sempre en relació amb el

nostre propi camí. Si s'arribava a dominar els exercicis, es canviaven o s'abandonaven. Continuar amb ells hauria suposat el començament de la tècnica per la tècnica, el saber *com*. Quan sentíem que les fonts no funcionaven en nosaltres, o sobre nosaltres, que les resistències ens bloquejaven, ens tancaven, que «el procés creatiu anava endavant» però era estèril, llavors tornàvem als exercicis. I en trobàvem les causes. No les solucions sinó les causes.

Hi va haver períodes en què els exercicis diaris eren necessaris. També hi va haver períodes en què vam necessitar centrar-nos exclusivament en els processos. I no perquè l'estrena fos propera. L'estrena arriba quan arriba. De fet, no arriba mai. La nostra manera de treballar és que presentem el mateix espectacle cinc-centes vegades i encara continuem treballant-hi. Sovint, els assaigs després de centenars de presentacions eren els més fascinants, els més essencials. Així que tant podíem tornar als exercicis com abandonar-los, sempre en relació amb el que era més essencial en el treball.

No hi ha una concepció d'exercicis segons la qual siguin importants per si mateixos. Sovint els exercicis són molt importants. Per exemple, quan algú sent, durant l'espectacle i amb relació als espectadors, que té el poder sobre les ànimes. O experimenta la sublimitat que l'eximeix de la precisió. Aleshores cal tornar immediatament als exercicis per fer un treball sòlid, sentir la terra, on potser les coses no seran tan sublimes sinó més aviat bàsiques. Els nostres exercicis estaven sotmesos a una contínua evolució.

Sovint he observat persones que intentaven simplificar certs exercicis, afirmant que d'aquesta manera els feien personals. En realitat, però, els despullaven de tot el seu sentit, adaptant-los a les pròpies pors i a les pròpies mentides. A la pròpia mandra. Però diuen: «Sí, ara és el meu estil personal d'exercicis». Un sistema personal d'exercicis, en el just sentit d'aquesta definició, es dóna quan descobrim els exercicis més difícils, fins al punt d'abandonar els substitutius i els vels que la nostra autoindulgència ens suggereix. Aquests exercicis són personals perquè funcionen com a test per a les nostres inhibicions personals. De manera que són molt més difícils per a nosaltres que per als altres.

9

Si bé els exercicis tenen com a objectiu un atac incessant contra els substitutius, els vels i les evasions, contenen alhora la mateixa oposició que existeix en l'obra: l'oposició entre precisió i espontaneïtat. Quan començàvem a perdre la precisió en el que fèiem a l'espectacle, era necessari cercar-la en els exercicis. En els exercicis es requeria, per part de l'actor, mestria en els detalls

fins al punt en què apareixia una reacció personal. Si algú començava a amagar-se en l'automatisme i en el perfeccionisme, buscàvem immediatament la manera de mantenir els detalls i simultàniament d'anar més enllà; és a dir, transformar els detalls en reaccions específiques solament per a aquella persona. Per tant es tractava sempre d'una mena d'intersecció del que era encara la precisió del treball precedent i el que anava ja cap a l'espontaneïtat. O al contrari: una mena d'intersecció del que es trobava encara en el flux de les reaccions personals i el que es dirigia ja cap a la precisió. Quan aquesta intersecció tenia lloc, hi emergia el moment creatiu.

Aquesta oposició entre espontaneïtat i precisió és natural i orgànica. Aquests dos aspectes són els pols de la naturalesa humana; per aquest motiu, quan es creuen, esdevenim complets. En un cert sentit, la precisió és l'àmbit de la consciència, mentre que l'espontaneïtat és l'àmbit de l'instint. En un altre sentit, per contra, la precisió és el sexe i l'espontaneïtat és el cor. Si el sexe i el cor són dues qualitats separades, llavors estem dividits. Només quan existeixen junts —no com a unió de dues coses sinó com una única cosa—, només llavors som sencers. En els instants de plenitud, el que en nosaltres és animal no és solament animal, és la naturalesa sencera. No la naturalesa humana sinó tota la naturalesa en l'home [*człowiek*]. Llavors, simultàniament, l'herència social pren cos, l'home com a *homo sapiens*. Però no es tracta d'una dualitat. És la unitat de l'home. I llavors no és el «jo», qui fa, sinó «allò»; no és el «jo», qui aconsegueix l'acte, sinó que és «el meu home [*człowiek*]», qui aconsegueix l'acte. Jo mateix i el *genus humanum* junts. Tot el context humà —social i qualsevol altre— inscrit en mi, en la meua memòria, en els meus pensaments, en les meues experiències, en la meua educació, en la meua formació, en el meu potencial.

Quan es parla d'espontaneïtat i precisió, en la mateixa formulació romanen encara dos conceptes que divideixen... Injustament.

10

En els assaigs no buscava això amb les paraules, amb la terminologia. Entre l'actor i jo tenia lloc un drama íntim. Buscàvem la sinceritat i la revelació, que no requereixen l'ús de paraules. De fet, això tan sols és possible quan estem un enfront de l'altre. Per mi, va ser possible estant enfront de l'actor en tant que és home [*człowiek*]. Buscava les condicions en què això seria possible per a l'actor enfront meu. Però és possible si estem individualment enfront de qualsevol ésser humà. Fins i tot si hi ha diverses persones presents, i fins i tot si actuen simultàniament. No es tracta mai d'una relació amb un

grup. És una relació cara a cara: amb tu, amb tu i amb tu. Però no davant vostre com a grup. Perquè si volem cercar aquesta relació respecte a un grup, caiem en el compromís.

I per tant, un actor que vol aconseguir això amb relació als espectadors cau en els estereotips. Solia utilitzar la paraula «confessió»: una confessió amb el cos. Una confessió en la qual no m'amago darrere dels estereotips comuns, ni darrere dels detalls quotidians, ni darrere de cap vel, fins i tot en el sentit literal. La vida quotidiana ens ensenya a amagar-nos, a enganyar, a mentir. Això ho podem verificar tots. En cada cultura funciona de manera diferent. Prenguem, per exemple, Amèrica. Hi ha un «esperit de fraternitat». Cadascú vol donar als altres la impressió de ser agradable i fraternal. Però en la desgràcia, ¿amb qui pots comptar? ¿Quants amics tens realment? Fas veure que som amics constantment, tal com fan els altres davant teu. Hi ha moments a la vida en què les persones són autèntiques. Quan l'amor les envaeix veritablement; quan ja no es tracta només de gimnàstica sexual. Quan l'alegria les envaeix veritablement; quan les seves reaccions són desconegudes fins i tot per elles mateixes. Quan la desgràcia les destrossa veritablement, tot i que de vegades no les destrossa tant a elles, sinó més aviat la màscara interhumana. I, aleshores, comprendre que no les ha destrossat a elles, sinó a la seva manera de fingir, pot ser el punt crucial.

11

Quan l'actor està en el camí vers l'acte (en l'espectacle, per exemple) i no sap què ha de fer, pensa en això tota l'estona perquè sap que l'estan observant. Per aquest motiu, Stanislavski, justament i pragmàticament, exigia que l'actor tingués preparada una línia d'accions que l'alliberés d'aquest problema. Segons Stanislavski, aquesta línia havia de ser una línia d'accions físiques, una partitura d'accions físiques. Personalment, jo prefereixo una partitura basada, d'una banda, en un corrent d'impulsos i, de l'altra, en el principi de l'organització. Això significa que hauria d'existir alguna cosa com ara el llit d'un riu. Les ribes del riu.

És més fàcil d'entendre-ho en termes d'espai. El teu espai no està simplement en aquest lloc, sinó entre aquest lloc i aquell altre. No és un espai fixat de manera rígida: disposes de l'espai «entre» en una escena determinada, en un moment determinat. Aquest «entre», d'aquí fins allà, està fixat, com ho estan les ribes del riu, però l'espai és sempre imprevisible, el riu en el qual s'entra és sempre nou. Òbviament, es tracta d'un exemple banal, però en realitat concerneix tots els elements del comportament humà que es troben en

el personatge. Hem de definir el «d'aquí fins allà», les ribes del riu que creen aquell «entre». I aquesta és la partitura. Llavors l'actor no estarà condemnat a pensar tota l'estona «¿què he de fer?» Serà més lliure, perquè no haurà renunciat a l'organització.

Amb el seu treball sobre les accions físiques, Stanislavski va anar més enllà, però també va prolongar la seva antiga idea de la «memòria emotiva». Preguntava a l'actor: «¿Què faries si et trobessis en les circumstàncies donades?» Aquestes circumstàncies són les circumstàncies del personatge: edat, tipus, corporalitat, un determinat tipus d'experiència. Des de la perspectiva de Stanislavski, era lògic i molt eficaç.

Quan jo treballava amb un actor no pensava ni en el «què (faries) si», ni en «les circumstàncies donades». Hi ha pretextos o trampolins que creen l'esdeveniment performatiu. L'actor es remeta a la pròpia vida. No cerca en l'àmbit de la «memòria emotiva» o del «què si». Recorre al cos-memòria, no tant a la memòria del cos, sinó precisament al cos-memòria. I al cos-vida. Així, doncs, recorre a experiències que van ser veritablement importants per a ell i a experiències que encara espera que arribin, que encara no han passat —de vegades el record d'un instant, d'aquell únic instant, o una sèrie de records en els quals es troba alguna cosa d'immutable. Per exemple, els records d'una situació molt important amb una dona. La cara d'aquesta dona canvia (en diferents episodis de la vida, en la vida i en el que encara no s'ha viscut), la persona sencera pot canviar, però en totes aquestes existències o encarnacions hi ha alguna cosa immutable, com diverses pel·lícules col·locades l'una damunt de l'altra. Aquests records (del passat i del futur) són reconeguts o descoberts pel cos i per tota la Resta, el cos-vida. Allí, tot hi és escrit. Però quan algú està fent, hi ha el que s'està fent, que és directe —avui, *hic et nunc*.

I és llavors quan s'allibera el que no ha estat fixat conscientment, allò que és menys perceptible, però d'alguna manera més essencial que l'acció física. És encara físic, però ja prefísic. Ho anomeno «impuls». Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana. O simplement, una altra existència. Perquè per algú podria tractar-se d'una existència diferent de la humana: Déu, Foc, Arbore. Quan Hamlet parla del seu pare, és un monòleg, però és davant del seu pare. L'impuls existeix sempre *enfront de*.

I, per exemple, projecto l'existència que és l'objectiu del meu impuls sobre el meu *partenaire*, com si fos una pantalla. Suposem que projecto una dona

o dones de la meua vida (dones que he conegut, o que no he conegut i potser conèixeré) sobre l'actriu amb qui estic treballant. No es tracta d'una cosa privada entre ella i jo, tot i que és personal. Els meus impulsos es dirigeixen cap al meu *partenaire*. A la vida m'he trobat amb una reacció concreta, però ara no puc predir-ne res. En la meua acció, responc tant a la «imatge» que projecto com al meu *partenaire*. I de nou: la meua resposta no serà privada, ni serà la repetició d'aquella resposta «en la vida». Serà alguna cosa desconeguda i directa. Existeix una connexió amb la meua experiència —o amb el potencial—, però existeix principalment allò que succeeix aquí i ara. El fet és literal. Així que, d'una banda, *aquí i ara*; i de l'altra, el material pot ser tret d'altres dies i llocs, passats i possibles.

12

No hauríem d'escoltar els noms que es donen a les coses; ens hauríem de submergir en l'escolta de les coses mateixes. Si escoltem els noms, el que és essencial desapareix i només en queda la terminologia. En el passat, utilitzava la paraula «associació». Les associacions són accions que s'aferren a la nostra vida, a les nostres experiències, al nostre potencial. No són, doncs, jocs de subtextos o pensaments. No es tracta en absolut d'una cosa que es pugui formular amb paraules, com ara, per exemple, si dic: «Bon dia, senyora» (una frase del meu paper) i penso: «¿Per què està tan trista avui?» Aquest subtext, aquest «penso», és una ximpleria. Estèril. Una mena de domesticació del pensament, res més. No es pot *pensar* això. S'ha d'indagar amb el cos-memòria, amb el cos-vida. No simplement donar noms.

13

Stanislavski creia que el teatre era la realització del drama. Va ser possiblement el professional més gran, pur i indiscutible de tota la història del teatre. Per ell, el teatre era el fi. No sento que el teatre sigui el fi per mi. Tan sols existeix l'Acte. Podria haver passat que aquest Acte fos bastant proper al text dramàtic entès com a base. Tanmateix, no em puc preguntar si era o no era la realització del text. No ho sé. No sé si era fidel al text o no. No tinc cap interès en el teatre de text, perquè està basat en una visió falsa de l'existència humana. Tampoc no tinc cap interès en el teatre físic. Perquè, al cap i a la fi, ¿què és? ¿Acrobàcia sobre l'escenari? ¿Cridar? ¿Rebolcar-se per terra? ¿Violència? Ni el teatre de text ni el teatre físic —ni el teatre, sinó l'existència viva en la seva revelació. Stanislavski una vegada va dir: «Les paraules són el cim

de les accions físiques.» Però resulta que el llenguatge parlat és tan sols un pretext.

14

Crec que dintre de certs límits estem condemnats a la inquietud. Tanmateix, podem suportar uns determinats límits d'inquietud. Si intentem amagar-nos darrere de fórmules intel·lectuals, idees, eslògans, és a dir, si mentim a cada instant amb el màxim refinament, estem condemnats a la infelicitat. Si tot el que volem fer és sempre solament tebi, sempre fins a un cert punt, sempre «com fan els altres», sempre per ser acceptats, estem condemnats a la infelicitat. Però si, paradoxalment, anem en una altra direcció, llavors, a un cert nivell apareix la calma.

Hi ha moments en què no existim a mitges, en què estem en harmonia amb nosaltres mateixos; no intel·lectualment sinó completament. Si això s'esdevé en el treball, aleshores més tard ens tornarem a posar la nostra màscara, sens dubte, perquè no és possible evitar-la completament. Potser caurem en els compromisos, però aquests no tocaran el nostre treball. I, de fet, aquests compromisos no aniran gaire lluny. De manera similar, la por disminuirà perquè és una funció de la nostra tebiesa i de les nostres mentides. Deriva del fet que tenim por d'afrontar la vida cara a cara.

Hi ha perills mortals, però podem afrontar-los. Hi ha una connexió directa entre la inquietud, ser incomplet i la por. Podem respondre al perill únicament apellant a les fonts, però les fonts de la vida comencen a funcionar realment només després d'eliminar els pedaços, les mentides i la tebiesa.

15

Es diu sovint que l'actor hauria d'actuar en primera persona: «jo», i no «el personatge». Aquesta era la tesi de Stanislavski. Deia, «jo, en les circumstàncies del personatge». D'altra banda, sovint, molt sovint, quan l'actor pensa «jo», pensa en el seu autoretrat, en la imatge que voldria imposar als altres i a si mateix. Però si se'l desafia: «Revela el teu home [*człowiek*]», aquesta crida excedeix les seves forces habituals, trenca aquesta imatge social, ho exigeix tot. I si ell respon a la crida amb una acció, ja no podrà ni tan sols dir: «jo faig», perquè «allò es fa a si mateix» (no s'han de confondre «allò» i «si mateix» amb l'«ES» freudià).

16

He dit al principi que Meyerhold i Vakhtangov van ser els millors deixebles de Stanislavski. Ens podem preguntar si la mesura de la grandesa de Stanislavski no va ser Meyerhold. La seva resposta al mestre és la prova de la gran força fecundant de Stanislavski. Cap al final de la seva vida, Meyerhold va dir: «Bé, la diferència entre el nostre teatre [el Teatre Meyerhold] i el Teatre d'Art de Moscou és que el Teatre d'Art de Moscou va tenir el seu Primer Estudi, mentre que nosaltres som el nou-cents noranta-novè estudi del Teatre d'Art de Moscou.» El que és més envejable de Stanislavski és la increïble varietat dels seus deixebles, molts dels quals van ser capaços de trobar el propi camí —de vegades en forma de ruptura, o mitjançant un gran salt, o de vegades dins dels límits d'una estreta connexió amb ell. Perquè qualsevol altra relació amb els mestres és falsa. Innombrables «deixebles» de Stanislavski repeteixen termes del seu vocabulari, parlen del «superobjectiu» i de la «línia d'acció». Això és evident aquí, a Amèrica, on l'abús de la seva terminologia és comú. Però també a altres llocs hi va haver deixebles espantosos de Stanislavski... Stanislavski va ser assassinat per ells després de la seva mort. És una gran lliçó.

17

Vaig dir una vegada (cosa que, per cert, no és original) que un deixeble veritable traeix el seu mestre amb grandesa. I per tant, si cerqués deixebles veritables, buscaria aquells que m'haurien de traïr amb grandesa.

Una traïció baixa és escopir al damunt d'algú que ens era proper. Una traïció baixa és també retornar al que és fals i deslleial envers la nostra naturalesa, al que està més en acord amb el que els altres (el nostre entorn, per exemple) esperen de nosaltres que amb nosaltres mateixos. Aleshores ens deixem portar per tot allò que ens allunya de la llavor. Però existeix una «alta» traïció —en l'acció, no en les paraules. Quan emergeix de la fidelitat al propi camí. Ningú no pot prescriure aquest camí per a ningú altre; ningú no pot calcular-lo. Pot ser descobert només a través d'un enorme esforç.

M'adono que les frases que s'expressen d'aquesta manera resulten sempre una mica estereotipades, com si estiguessin buides, però al capdavant, darrere d'aquestes formulacions hi ha una realitat, una experiència.

Quan deia que la tècnica que segueixo és la tècnica de crear les tècniques pròpies, personals, hi havia en això, de fet, un postulat de l'«alta traïció».

Si un deixeble present la pròpia tècnica, llavors s'allunyarà de mi, de les

meves necessitats, que realitzo a la meva manera i en el meu propi procés. Ell serà diferent. S'allunyarà.

Crec que tan sols la tècnica de crear-te la pròpia tècnica és important. Qualsevol altra tècnica o mètode és estèril.

Tanmateix, ara tots aquests problemes estan molt lluny de mi, inclosa la qüestió del mestre i el deixeble. Penso que només el pensament mateix, la necessitat mateixa de ser un mestre, representa —com passa sovint quan racionalitzem— una feblesa, perquè és una temptativa de sobresortir pel fet de tenir deixebles.

18

No crec que el meu treball en el teatre pugui ser anomenat un nou mètode. Se'l pot anomenar mètode, però aquesta paraula és molt limitada. A més, no crec que sigui res nou. Penso que *aquest tipus de recerca va existir molt freqüentment fora del teatre*, tot i que de vegades també va existir en alguns teatres. És el camí de la vida i del coneixement. És molt antic. Se'ns revela i formula depenent de l'època, el temps i la societat. No estic segur si els que van fer les pintures a la cova de Trois Frères volien només fer front al seu terror. Potser... però no solament. I penso que la pintura no era el fi. La pintura era el camí. En aquest sentit, em sento més proper de qui va fer aquella pintura a la roca que no pas dels artistes que pensen que estan creant l'avantguarda d'un nou teatre.

Text editat per a la seva publicació per Leszek Kolankiewicz a partir de les notes taquigràfiques de la trobada de Grotowski amb directors i actors a la Brooklyn Academy of Music de Nova York, el 22 de febrer de 1969. El text va ser revisat i reelaborat per l'autor. Publicat per primera vegada en polonès amb el títol Odpowiedź Stanisławskiemu, «Dialog» 5, maig de 1980, pp. 111-119. Traducció al català per Anna Caixach de la versió anglesa de Kris Salata, considerada la versió definitiva del text, publicada a «TDR: The Drama Review», vol. 52, núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 31-39.

© Copyright (1980), Reply to Stanislavsky, by the Jerzy Grotowski Estate.
Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



Sobre la gènesi d'*Apocalypsis*

Jerzy Grotowski

Cada un de nosaltres és en certa manera un misteri. En el teatre pot succeir alguna cosa creativa —entre el director i l'actor— en el moment exacte en què es produeix el contacte entre dos misteris.

Coneixent el misteri de l'altre, es coneix el propi. I viceversa: coneixent el propi, es coneix el misteri de l'altre. Això no és possible amb qualsevol. Amb això, no intento emetre un judici sobre la vàlua dels altres. Simplement, la vida ens ha fet de manera que puguem trobar-nos: tu i jo. Podem trobar-nos per a la vida i per a la mort —portar a terme un acte junts. Crear com si fos l'última vegada, com si s'anés a morir immediatament després.

Es podria pensar que la trobada és un aspecte creatiu exclusiu del teatre, però si analitzem certs fenòmens, per exemple en literatura, hi podem trobar, en efecte, moltes analogies. En el teatre, sens dubte, la trobada és essencial. Potser no sigui l'únic camí cap al teatre, però crec que és només en aquest camí on ens trobem més devorats per allò que fem. Em sembla també que és aquesta recerca per anar més enllà la que allibera la plenitud de l'artista, la plenitud creativa del director.

¿Què busquem en l'actor? Sense cap dubte: ell mateix. Si no el busquem a ell, no podem ajudar-lo. Si no ens interessa, si no és algú essencial per a nosaltres, no podem ajudar-lo. Però també ens busquem a nosaltres mateixos en ell, el nostre «jo» profund, el nostre ésser. La paraula «ésser» o «si mateix», que és absolutament abstracta referida a un mateix, submergida en el món de la introversió, té sentit quan s'aplica amb referència a un altre. Quan se cerca l'«ésser» en l'altre. Però no, per dir-ho així, en un sentit moral, solemne, referit a totes les espècies. Més aviat quan s'aplica amb tota la seva seriositat, excloent-hi al mateix temps qualsevol noble hipocresia. Tot i que aquesta definició no és gaire precisa, perquè pressuposa alguna cosa espiritual. Segurament apareix aquí el mateix mecanisme que en la vida privada, en les relacions entre les persones, on tot el que és massa espiritual, massa pur, en realitat és fals. Sigui com sigui que ho anomenem, en això hi és present una mena d'intercanvi: una mena de penetració en l'actor i un retorn a un mateix, i viceversa.

Quan analitzo el treball de l'actor, en realitat m'analitzo a mi mateix. Però hi ha alguna cosa més, perquè en l'actor, molt més que en mi mateix, retrobo les possibilitats de la meva pròpia naturalesa. M'hi apropo i li dic:

«Fes». Si no hi ha aquest interès humà, no crec que es pugui ser director, director en un sentit profund. Com a màxim es pot ser el que munta l'obra.

Aquestes són les raons per les quals l'actor hauria de refusar de fer des de la seva personalitat que és coneguda pels altres, elaborada, calculada, preparada per als altres com una màscara. Per cert, sovint no es tracta d'una sola personalitat, sinó de dues, tres, quatre... És per això pel que he pogut descobrir que l'actor hauria de cercar allò que —com Teòfil d'Antioquia— anomeno «el seu Home [*Człowiek*]: «Mostra'm el teu Home i et mostraré el meu Déu».

Aquesta alliberació del «propi Home» —o millor dit, la seva acceptació— té lloc per ella mateixa. Molts camins hi condueixen i cada un és diferent; diferent no solament per a cada persona individualment sinó també per a cada procés creatiu.

A *Apocalypsis cum figuris* això es va fer encara més evident que en qualsevol altre espectacle nostre. Ni jo ni cap altre membre del nostre grup no podria repetir aquell procés. En el cas d'*Apocalypsis*, aquesta acceptació del «meu Home» es va fer realitat durant el procés sencer de la seva gènesi per mitjà del rebuig, de la renúncia. M'atreveixo a dir-ho d'aquesta manera: com a director l'única llavor que vaig conservar des del principi fins al final d'aquest treball va ser el rebuig dels estereotips, i en particular dels estereotips del meu propi treball. Això significava, entre d'altres coses, no repetir res en la tècnica creativa, no construir res sobre la base d'una consciència del treball obtinguda prèviament.

Tenia llavors una única regla: si algú es troba en acció, en el curs d'un procés creatiu, i si no està perjudicant ningú, pot ser que no entengui res, però he de mirar. He de permetre-li fer i durant tant de temps com li dicti la seva necessitat, tant com vulgui. I després, si sento que en algun moment hi ha alguna cosa viva —pot ser que no ho entengui encara— però hauré de tornar a aquest moment juntament amb ell, demanar-li que intenti tocar aquest punt una vegada més; que comenci des d'aquest punt i hi romangui fidel. Però si l'actor sentia que allà no hi havia res, no el forçava a tornar. De vegades, tan sols el temps ens ho pot dir. Es diu amb una freda expressió que «els *partenaires* diran». Però ja no es tracta de simples *partenaires*. Quan es treballa amb algú durant vuit, nou, deu anys, ja no es tracta de *partenaires* sinó de persones properes. També ells senten el que està viu i el que no. També d'aquesta manera podem arribar a conèixer.

Però podia succeir també que hi hagués dues persones: un guiava la improvisació i l'altre l'ajudava. Podríem dir aleshores que tot això és per al guia, que l'altre estava allà només per acompanyar. Una vegada. Ara ho fem un

altre cop. I hi ha un intercanvi. ¿Què passa normalment? El que ajuda és creïble, mentre que el que creia ser essencial, no ho és.

¿D'on ve el coneixement? És difícil fins i tot d'anomenar-ho coneixement; es tracta més aviat d'arribar a conèixer. Milers d'errors, però llavors l'enèsima vegada: ¡ve-t'ho aquí! Existeixen moments en el curs del treball en els quals es necessita sucumbir a una mena de resignació, que potser tot acabi en no-res. Com a director, no m'està permès compondre res per mitjà de trucs. Llavors, ¿què cal fer? Si no en surt res, que així sigui. Potser no hi haurà estrena, no naixerà l'obra. No és convenient fixar ni apedaçar res si això està mort. El mateix passa amb cada actor. Com més experiència té un actor, més fàcil li resulta enganyar. Pot cobrir-ho tot amb les seves mentides quotidianes; pot interpretar meravellosament, però sense revelar-se. Ara bé, si ell pot reunir el coratge per a la seva pròpia renúncia —«No ho sé, no puc, no ho faré, no em realitzaré»— aconseguirà alguna cosa gran. Tan sols aprenem de les derrotes.

Repeteixo una vegada més: no voldria que ningú es prengués tot això com una proposta, perquè els secrets de la creació són diferents per a cadascú. Podem parlar d'aquestes coses entre nosaltres, perquè de vegades en aquest intercanvi es poden trobar coses que encoratgin algú, perquè de vegades també es pot descobrir alguna cosa per mitjà de la comparació. No obstant, no podem parlar de coneixement objectiu.

Hi podria haver algú, un gran director que fes grans espectacles, realment grans, importants per als altres, i que, tanmateix, manipulés l'actor. Si l'actor hi està d'acord, no hi ha res de dolent en això. Però en el treball del qual estic parlant, el director ha de renunciar a crear sol. Hi ha algú més important que ell. Això és essencial.

Vam estar temptats, tant els actors com jo. De fet, diverses vegades podria haver semblat que gairebé hagués cedit a aquesta temptació. Vam tenir la temptació d'entrar en un camí conegut, per exemple el d'*El príncep constant*. Cada vegada que ens exposàvem a aquestes temptacions es manifestava en nosaltres un tipus de coratge particular. No era un coratge actiu sinó el coratge de la renúncia. Si entràvem en un camí conegut, era necessari abandonar-lo de seguida. Hi entràvem només perquè no hi vàiem cap altra solució. Hi va haver molts abandonaments d'aquest tipus.

¿Com va ser possible preparar un espectacle sense un text dramàtic de partida? Senzillament perquè cap altra via era possible.

Vam començar amb el guió *Samuel Zborowski* de Słowacki, un guió precís, concebut com a bon trampolí i amb la plena consciència que es tractava només d'un trampolí que podríem abandonar durant el treball. Van passar

coses diverses, vam crear diferents *études*. Tot això era la nostra resposta al desafiament del guió. Era interessant, però al mateix temps, tant per a mi com per als actors, es va fer evident que només estàvem prolongant un camí que ja coneixíem, que aquell guió no era cap nova llavor. Va fer-se evident també, que si durant alguns d'aquests *études* s'alliberava alguna cosa semblant a una radiació, això tenia lloc precisament quan aquests s'allunyaven del guió, del trampolí, de tot el context de partida. Per exemple, Samuel i l'Advocat, interpretats pel mateix actor (Antek Jahołkowski), només van començar a adquirir una certa realitat quan el que estava fent va deixar d'estar connectat amb *Samuel Zborowski* de Słowacki o amb el nostre guió. En canvi, hi havia una connexió evident —com a mínim per a mi— amb un sacerdot ortodox. El mateix va passar amb els altres actors.

¿Què podia fer en aquesta situació? Podia lluitar contra tots els pronòstics per portar a terme *Samuel Zborowski*, però amb la sensació que tot allò connectat amb el tema inicial estava mort, que només podria existir com a pura tècnica.

¿Aleshores, què vaig fer? Vaig crear totes les circumstàncies possibles per guanyar temps per a mi mateix i per als actors. Vaig fer noves propostes —aquesta vegada simplement «entorn» de *Samuel Zborowski*—; vaig començar a discutir de nou el tema de l'escenografia i el vestuari amb l'arquitecte. Vam arribar a dissenyar tota l'escenografia, que de fet es va construir al taller. Tot això ens va suposar molt de temps. Mentrestant em preguntava: ¿Què puc fer? Vaig pensar fins i tot que potser els objectes ens conduirien a algun lloc. I que si els objectes no ens podien guiar, aleshores potser algun tipus de miracle succeiria, sempre que no tinguéssim pressa. Potser hi hagi portes que s'obrin —pensava—, potser només estic cansat, estèril, ¿potser hauré fet ja massa treball creatiu? ¿Potser es tracti simplement d'estar retardant cínicament allò inevitable? Així pensava en aquell moment. Van passar les setmanes. No vaig dir res. Observava el que anava passant. I vaig renunciar a simular. El que és essencial és que vaig rebutjar simular una força creativa que de fet no tenia; vaig renunciar a violentar-nos, jo i els meus actors, amb l'objectiu de crear un espectacle que no volia néixer per ell mateix malgrat el trampolí ben construït. Observava aquelles llavors que es trobaven lluny de *Samuel*. I, delicadament, les vaig ajudar a créixer.

Aquesta era l'única possibilitat que veia davant nostre: poder ajudar aquelles llavors. Potser d'alguna manera tot això hauria acabat trobant-se amb *Samuel Zborowski* al capdavall, o potser s'hauria acabat tot, s'hauria tancat, potser fins i tot hauríem hagut de començar de nou. Tanmateix ho havíem de verificar. Era necessari ajudar a viure allò que havia nascut per si mateix. No

puic dir que estimulés particularment els actors en aquest sentit. Ho vaig fer només quan vaig veure que alguna cosa estava suspesa en l'aire. Tot el que vaig fer va ser per ajudar-los a trobar aquell *élan* que ja hi havia en ells, per després vivificar-lo.

Així que durant tot aquell temps vaig sentir aquella necessitat, diguem, «creativa», però que no tenia connexió amb l'espectacle que estava naixent. O tan sols una connexió superficial. Per exemple, vaig proposar crear l'escena de bruixes, perquè això estava viu en aquelles noies i en mi. Vaig pensar que potser al final de *Samuel* hi podria haver una escena en la qual prengués vida el món anomenat metafísic i que s'hi podria col·locar aquesta escena. Al mateix temps, sabia prou bé que això era tan sols un pretext. Quan l'escena de les bruixes va agafar cos s'obriren noves possibilitats, per exemple: la crema de les bruixes i, després, el funeral. De manera que vaig estimular els actors en aquesta direcció. Ells pensaven que encara estàvem treballant sobre *Samuel Zborowski*. Per cert, ni jo mateix estava segur aleshores de si seria o no *Samuel*.

Però vaig decidir de no forçar res. S'havia de fer a si mateix, per si mateix. I si no, ¿per què forçar-ho? ¿Per què lluitar, insistir en crear, si la creació no sorgeix de nosaltres? O, ¿i si s'allibera per ella mateixa, però en una direcció diferent?

Llavors, s'hauria de buscar més aviat en aquesta direcció diferent. Així doncs, jo veia el sacerdot ortodox, no Samuel o l'Advocat: el sacerdot ortodox. Va arribar el moment de marxar de vacances. Vaig anar a Cracòvia. Vaig pensar que de totes maneres hauríem de fer alguna cosa: l'escenografia per a *Samuel Zborowski* ja estava preparada, el vestuari cosit, i havíem fet tot el que havia estat possible. Tanmateix, no funcionava. I doncs, ¿per què fer-ho? Vaig cercar tot tipus de motivacions, alguna cosa que m'interessés particularment. Vaig pensar en el sacerdot ortodox. Vaig recordar llavors que molts anys enrere havia llegit «La llegenda del gran inquisidor» a *Els germans Karamàzov* de Dostoievski, i que en aquell moment m'havia estat una revelació. Conscientment, no la vaig tornar a llegir perquè d'haver-ho fet potser hauria deixat de funcionar en mi d'aquella manera —era el record el que estava viu. Així que, em vaig dirigir cap als records, cap a allò que estava viu en ells. Sabia que en el que havíem fet fins aquell moment el sacerdot ortodox existia realment. Per tant: el gran inquisidor i aquell sacerdot.

Després de les vacances, sense dir-ne res als actors ni als actors de pràctiques que participaven en el nostre treball per aquell temps, vam preparar amb aquest sacerdot ortodox que havia aparegut en el treball sobre *Samuel Zborowski* —amb Antek Jahołkowski— una espècie de provocació. És a dir,

vam preparar un trobada durant la qual el sacerdot havia d'assenyalar Crist, perquè al capdavant, l'Inquisidor parla amb Crist. Vaig obrir aquest camí per a l'actor sense ni tan sols dir-li que es dirigia cap a «El gran inquisidor» de Dostoievski.

Hi ha una escena semblant a *Apocalypsis*; en realitat són dues escenes. De fet, una d'elles és l'inici de l'espectacle: el fragment on Simó Pere diu, com llençant un desafiament, «Aixeca't! Oh, Salvador!», i va fent cercles per la sala. Es troba amb Llätzer i l'assenyala, però es traca tan sols d'una broma. La seva víctima real és l'Innocent, una mena de *iurodivi*. Comença a parlar a aquest últim: «Vas néixer a Natzaret...», etcètera. Es tracta simplement d'una mena de joc en una festa, que té lloc avui dia. Comencen a riure. Hi ha també una altra escena a *Apocalypsis* quan tots volten l'Innocent amb espelmes a les mans, cantant «Glòria al Gran i Just!». Li canten bellament perquè s'ho cregui. Ells també s'ho volen creure. I quan això succeeix comencen a belar cap a ell com ovelles; de la mateixa manera com s'assetjaria algú, així li belen al damunt, el destrossen, l'aniquilen amb el seu ploriqueig. ¿Com van néixer aquestes dues escenes? Van néixer les dues durant aquella única improvisació que va iniciar el corrent de treball que ens va portar a *Apocalypsis*.

Va succeir d'aquesta manera: un dia, durant els assaigs de *Samuel*, va passar alguna cosa entre nosaltres, bé... diguem que no hi rutllava la millor entesa de totes. Res dolent, aparentment; tanmateix, hi havia alguna cosa. Probablement les arrels d'això es trobaven més enllà, a la setmana anterior. Vaig pensar: «¿Què passaria si ho traguéssim tot fora de la sala, tota aquesta escenografia preparada per a *Samuel*?» Així que ho vam agafar tot i ho vam portar fora. Vaig agafar Jahołkowski i li vaig preguntar: «Escolta, ¿per què camines així i els mires com si fossis una mena de sacerdot ortodox?», perquè realment els mirava d'aquesta manera. Vaig acabar proposant-li que celebrés una mena de banquet. ¿Com va succeir? Per a nosaltres dos era com un estratagema, un joc, una broma, una curiositat... El capritx de celebrar una mena de banquet, en aquest moment, aquí, amb la taula parada, les espelmes damunt la taula. Vam acordar que durant el banquet ell començaria a fer al·lusions sobre si, teòricament, algú era el millor actor: com a persona i com a actor, és a dir, una mena de sant. I així va succeir. Estaven acostumats al fet que de vegades canviava l'ordre del treball. Ens vam asseure, doncs, a aquesta taula. En tota aquesta història l'Antek sabia l'essencial: havia de trobar aquest algú que fos el millor. Estava a punt de girar-se cap a Cieślak, però en canvi es va girar cap a Cynkutis. Després va voler canviar l'objecte de les seves burles. Va començar. No deia res particular. Només algunes paraules.

Estava organitzant alguna cosa amb el grup. Va iniciar una mena de processó; va començar a organitzar alguna cosa que havia de ser quelcom més que una cerimònia. Com si es tractés d'un somni seu... Naturalment en aquell moment jo no ho sabia. Estava commocionat. De cop va empènyer Cynkutis a terra i es va girar cap a Cieślak. Cieślak és un gran actor però no li agrada gens que li ho retreguin. La situació es va tornar bastant ambigua. Va callar i es va ajupir. Fou en aquell mateix moment quan a Jahołkowski se li va ocórrer aquell text extraordinari que vam mantenir a l'espectacle: «Vas néixer a Natzaret, ets el Salvador, vas morir a la creu per ells, i ells no t'han reconegut!» Fou també llavors quan Rena Mirecka va entonar aquell cant: «Glòria al Gran i Just!» Va agafar un espelma encesa i va començar a caminar cap a Cieślak, algú més la va seguir. Així és com va començar. I llavors aquell ploriqueig belador va aparèixer tot sol.

Mentre observava, vaig entendre que era allí: hi havia començat alguna cosa que ara hauríem de fer. No sabia encara què era. Només sabia que no seria *Samuel Zborowski*, seria una altra cosa.

Més tard, tot aquest esdeveniment, despulat dels elements del banquet, es va depurar i va trobar el seu lloc a *Apocalypsis*, dividit en dues parts, col·locat en dos moments de l'espectacle. Però aquesta divisió era només una qüestió de muntatge. I va tenir lloc molt més tard, després de cents d'assaigs. No obstant, fou llavors, en aquella improvisació, quan va néixer *Apocalypsis cum figuris*.

La fase següent del treball va començar quan vaig proposar a Antek «El gran inquisidor» de Dostoievski: deixem-los parlar junts, amb les seves paraules, i deixem-li dir el que voldria dir a aquest que és el millor.

Tenia encara present l'escena de les bruixes. Quan vaig decidir llegir un altre cop «La llegenda del gran inquisidor», em vaig adonar que hi havia una escena en la qual Jesús ressuscitava una nena, això connectava d'alguna manera amb la nostra escena de les bruixes. Així que vaig treballar sobre això amb una de les actrius. Ara aquesta escena no existeix a *Apocalypsis* però tenia sentit en el flux dels esdeveniments del nostre treball. Va ser entorn d'aquesta mateixa escena que vam recomençar el treball.

Durant aquell període es van manifestar moltes coses vives i malgrat que molt d'aquest material no va ser incorporat a *Apocalypsis*, s'hi palesava una mena d'irradiació molt perceptible.

Així doncs, de la meva trobada amb el sacerdot ortodox —amb l'actor que, interpretant inicialment el paper de Samuel-Advocat va donar vida al sacerdot— se'ns va obrir una perspectiva natural, una base possible. No encara vers «El gran inquisidor». De moment tan sols la del sacerdot, un pro-

vocador encarant-se amb Crist. Al mateix temps, s'obria una possibilitat per a Cieślak com a Crist.

Va arribar un moment en què ens vam oblidar de la vella escenografia de *Samuel Zborowski* i després ens vam oblidar fins i tot del guió de *Samuel*. Però vaig notar que al mateix temps alguna cosa s'estava frenant, que hi havia una certa desorientació. Tant en els actors com en mi. Alguna cosa entre nosaltres es començava a encallar. D'altra banda, una nova terra estava ja emergint. Però no entorn al tema de l'Inquisidor, sinó entorn al tema de Crist.

Llavors vaig començar a preguntar-me: ¿Per què no fer els Evangelis? Havia tingut un projecte similar en el passat. Se suposava que aquell havia de ser el punt final d'un cert període del nostre treball, el tancament de certs motius que havien nascut gairebé del tot, però no encara completament. Vaig començar a preguntar-me: ¿Per què ajornar-ho?

Així doncs, començarem a llegir els Evangelis. Vaig demanar a cadascú que llegís aquells passatges clau que estiguessin vius en ells, amb relació a la seva vida, no en el sentit de records concrets, i tampoc convertint-los en una mena de conte mitològic. I així vam començar la recerca. Vaig demanar als actors que fessin l'impossible, que, per exemple, sense cap preparació creessin *études* sobre escenes tan complexes com la de la piscina de Betsaida amb l'aigua curativa. I només si hi havia una llavor intentaria donar-li un alè, intentaria ajudar allò que començava a viure; cercava la manera d'eliminar tot el que estava mort des del principi, de trobar alguna possibilitat. Crec que en aquell moment tot el grup ja estava sentint que alguna cosa especial estava passant. Alguns col·legues em van ajudar molt. Crec que, amb plena consciència, no van preguntar res. Veien que alguna cosa excepcional estava passant, una cosa que simplement demanava fer-se sense premeditació. Probablement tots vam sentir llavors que no calia pensar gaire en el futur, que no calia pensar en la realització de l'espectacle. En tot cas, els meus col·laboradors més importants van treballar així en aquell moment.

Quan era necessari utilitzar objectes, agafàvem el que teníem a l'abast al teatre. Però allò realment essencial va passar en el treball individual. Pel que fa als *études*, els més importants eren els que estaven preparats, no premeditats en els detalls, però, no obstant, preparats. Com acabo de dir, tanmateix, el més important va passar en el treball individual. D'això no se'n pot parlar. M'és impossible parlar-vos, per exemple, del meu treball amb Jahołkoswki sobre el text de «La llegenda del gran inquisidor», que vam continuar fins i tot quan jo ja sabia que es tractaria dels *Evangelis*. Però va ser precisament aquest treball —en connexió amb el treball sobre els Evangelis— el que havia començat a donar vida: era el meu deure continuar-lo. Una altra qüestió

d'aquest tipus, impossible d'articular, fou la investigació amb Cieślak entorn de Crist. En un cert moment, bastant tard per cert, la vam parar, la vam tancar, a fi d'entrar-hi de manera diferent, per tornar-hi després en la forma prèvia però ja amb una perspectiva diferent. En realitat, algunes hores de treball individual van semblar la llavor de l'existència de Ścierański com a Joan. Tot passava en plans diversos, tot es relacionava amb diferents derrotes i diferents fonts de radiació.

Però ja era essencial. Aleshores ja era dins de l'àmbit d'aquella frase de Teòfil d'Antioquia: «Mostra'm el teu Home, i et mostraré el meu Déu».

En aquella mateixa època vaig visitar un monestir on vaig assistir a uns cants gregorians. Hi tenien uns bancs molt particulars. Quan vaig tornar, vaig demanar al taller que en fessin uns de semblants i en vaig encarregar uns quants per al nostre teatre. Vam començar a crear escenes utilitzant els bancs, eliminant tots els altres objectes de la sala. Això va donar a les nostres accions una certa estructura, però també hi havia molt caos i soroll. Fèiem acrobàcies damunt dels bancs. Tots aquests episodis dels Evangelis ara ja no hi són. Hi havia textos com el Càntic de Sant Francesc i passatges de les cartes de Sant Pau. Vam fer vestits improvisats, però aquestes escenes, a excepció de la de Maria i Judes caminant cap al sepulcre, ja no hi són.

Maja Komorowska, que més tard va deixar el grup i per tant no va participar en l'estrena, va contribuir de manera substancial a l'escena de les dones que caminen cap al sepulcre. Inicialment va treballar amb la Rena i el «camí» era un camí de terra del meu poble, Nienadówka, de l'època de la meva infantesa. Les camperoles es rentaven els peus i anaven a l'església.

Vam fer dos muntatges totalment diferents de tot el conjunt. Ambdós eren bastant lògics. L'estrena ja era raonablement possible. Tanmateix, encara hi veia moltes coses falses, trucs, i no tan sols en les acrobàcies amb els bancs. Era com si, en el treball individual, toquéssim aquella llavor, però aquesta es perdia en algun lloc durant el muntatge.

Després de dos muntatges diferents, sense haver arribat a l'estrena, vam tornar a començar gairebé de zero. Durant gairebé un mes sencer vam discutir sobre les nostres associacions amb relació a algunes escenes —aquelles que per a alguns dels meus col·legues eren les més radiant—; vam discutir sobre el que d'alguna manera ens conduïa a cadascú, sobre la qüestió de l'espai. Sempre havíem treballat de manera pràctica, sense parlar durant els assaigs i llavors, de cop i volta, un mes sencer de xerrar i prou. Era com buscar associacions personals, segons les quals tot passaria avui dia, a Polònia, dins del context de les nostres vides.

Va ser aleshores quan Ścierański va aportar al treball moltes associacions

crucials. Es podria dir que aquesta fase del nostre treball va ser una anàlisi, no solament intel·lectual sinó associativa, però conscient. Cadascú de nosaltres duia en ell mateix una determinació. Jo també ho estava descobrint en mi mateix, pas a pas. Però no vaig voler violentar la meva consciència amb l'objectiu de descobrir immediatament de què es tractava. El que era important és que hi fos. En aquell temps, havíem hagut de rebutjar fer l'espectacle com a mínim tres vegades. Havíem fet ja dos assaigs generals sense estrena. Em deia: «no, no, aquests són camins coneguts, trucs, i allò que més irradia desapareix en el muntatge». Pensava: «hi ha una necessitat, en ells i en mi; no importa que encara no ho copsi plenament, no és correcte fer tant si com no. Potser no farem res en absolut». A més a més, amb relació a la disponibilitat del teatre i la seva programació, etc., hi havia una gran pressió perquè estrenéssim. Tot i això, durant gairebé un mes només vam parlar, perquè així ho dictava l'ordre natural de les coses. Tan sols això comptava.

En un cert moment vaig sentir que el nostre treball se situava entre allò que és contemporani i allò que és a l'Apocalipsi. A l'apocalipsi de la nostra època, l'apocalipsi d'una ressaca. Però era també entre els Evangelis i «La llegenda del gran inquisidor», entre el Crist històric, que sap qui és, i el Crist que no sap que ell és Ell i que potser tan sols li ha estat donat aquest nom, i potser no és Ell; ¿entre Judes, aquell que potser tan sols s'anomena Judes, i Simó Pere, que podria esdevenir el veritable Judes? És molt important remarcar que cap al final d'aquest període de treball, el que es va convertir en l'eix fou el redescobriments del terreny de la vida quotidiana. M'atreviria a dir «vida quotidiana, contemporaneïtat», malgrat la devaluació d'aquests termes. No es tracta d'allò llegendari, mític, consagrat, format, sinó d'allò que és real en la presència de la vida. En aquell període van aparèixer records molt sincers, del que podríem anomenar les vides quotidianes i reals dels meus col·legues i meva; records que van ser molt útils.

Encara utilitzàvem els objectes, els bancs, però un dia vaig descobrir que l'absència de bancs era més interessant. L'absència de tot. Així que allí va quedar la sala buida, sense bancs. ¿Què és aquesta sala? ¿Potser aquestes persones han begut una mica i ara fan tot això, que ja no és simplement una broma, un joc, provocacions entre coneguts, sinó que gradualment ha esdevingut alguna cosa real? ¿On cal col·locar els focus? Els vam posar en diversos llocs, on no fessin la impressió de llums de teatre. ¿Com disposar els bancs dels espectadors, de manera que, al mateix temps, quedessin anul·lats? Després ens situàvem en diferents punts per observar-nos entre nosaltres i adonar-nos si algú hi era massa present, o si algú en quedava massa apartat, i de quina manera la llum afectava tot això. Hi va haver moments en els quals

per a algú de nosaltres la sala es va convertir, per exemple, en un saló de ball. Per a mi, era l'àtic d'*El procés* de Kafka, on Joseph K. busca Lanz, el fuster. Un dia es va fer evident que havíem trobat l'espai.

També vam descobrir tota aquesta base de la vida real, aquesta terra de la quotidianitat i de la contemporaneïtat, aquella presència de la vida cor-pòria.

Quedaven encara diferents coses per trobar. En alguns casos ens enfrontàrem a grans dificultats. Per exemple, el tema de la roba, que vaig discutir amb Waldemar Krygier. Li vaig mostrar fotografies de grups de persones de classe baixa que havia conegut per casualitat, i junts cercàrem el que podria haver estat la roba d'algú a qui anomenessin Simó Pere. També buscàrem la roba de l'Innocent, que ja no era Crist. Fou així com l'Innocent va arribar a anar vestit com un home cec: pantalons i sabates com si l'hagués vestit la seva família, fins i tot ulleres fosques, un bastó blanc i l'abric que porta ara. Però amb un assaig va ser suficient per descartar tot això, perquè, clarament, ell no és cec. Va mantenir el bastó. Indubtablement va seguir sent l'Innocent només amb l'abric. Amb un assaig va ser suficient per crear la possibilitat de descobrir en el vestuari que s'havia preparat el que havia estat cercant durant setmanes en les meves discussions amb l'escenògraf. L'impuls sense pretensions de l'actor va dictar immediatament el que simplement calia eliminar. De seguida van aparèixer també els noms dels personatges, però no els papers en el sentit tradicional. Aquest noms: Llätzer, Joan, Judes, etcètera. Tanmateix, no eren els personatges històrics. En aquell període hi havia encara dues Maria Magdalena, però després de la segona estrena i de reestructurar-ho tot, només en va quedar una.

Vam començar a buscar els textos indispensables. Per exemple, el text de la primera improvisació del sacerdot ortodox es va conservar, però en lloc del text utilitzat per l'Innocent en els assaigs, vam trobar fragments de poemes de T. S. Eliot. Vaig demanar a Cynkutis que busqués en el Llibre de Job passatges que fossin vius per a ell i que al mateix temps mantinguessin la relació amb Llätzer, amb el cadàver vivent. Vaig demanar a Molik que trobés paràboles en els Evangelis, que es poguessin tallar, mutilar, sense acabar, a fi que sonessin com a denúncies, provocacions. Vaig demanar a Ścierański que cerqués en el material d'imatges de l'Apocalipsi de Joan, no perquè ell fos Joan sinó perquè tot el que havia aportat com a material de la vida era molt «visionari» i consegüentment «ebri» i molt corpori, i alguna cosa d'aquest tipus es troba només en l'Apocalipsi. A més, li agradava aquest text, així que va buscar allà. I jo vaig cercar amb ells. Ara els textos eren necessaris.

Hi va haver un moment, en aquell mes d'anàlisi, en el qual ja vaig saber

que el títol havia de ser *Apocalypsis cum figuris*. Fou una associació molt personal. Qualsevol que hagi llegit *Doktor Faustus* de Thomas Mann ho podrà entendre. Més tard vaig trobar els gravats de Dürer, dels quals Mann va treure el títol per a la composició de Leberkühn, i que em van donar l'oportunitat d'apropar-me a la construcció d'algunes «figuracions». Vaig trobar també alguns textos de l'Apocalipsi, textos de la vida quotidiana i la ressaca que podíem utilitzar amb aquestes figuracions. Però durant els assaigs això va resultar un complet fracàs i es va abandonar immediatament. Vaig pensar: deixem-ho sense la connexió amb Dürer, gairebé sense connexió amb els textos apocalíptics. Al capdavall, aquest és l'apocalipsi de la vida, d'allò que és trivial, per dir-ho d'alguna manera. D'aquesta manera tot s'aguantava per un fil, tot estava obert, se seguia cercant. Fins al moment en el qual, cap al final de l'espectacle, Simó Pere, ara el real, parla veritablement amb Jesús.

En aquell període vaig treballar amb plena consciència perquè, per un costat, podia sentir clarament aquella llavor viva i per l'altre podia sentir una perspectiva diferent, autònoma, que ens conduïa i que no es podia trair. A més, en tot moment era present aquell element essencial del treball, aquell «Mostra'm el teu Home», en el qual es feia evident que alguna cosa ens estava esperant al llarg d'aquell camí. Així que vaig poder treballar amb plena consciència, sense temor a destruir res. Ara podia fer un muntatge que estava molt ben treballat, podia eliminar textos de manera lògica, tornar a algunes escenes que havien estat deixades de banda, tallar-ne d'altres i construir, construir... però en realitat, es tractava de reconstruir, tornar als motius.

Però, també aleshores, hi va haver períodes de desesperació, quan coses que havien aparegut prèviament ara començaven a funcionar només de manera formal. No podia fer-les reviure. Llavors, em deia a mi mateix: no puc. Una vegada, per exemple, li vaig demanar a Cieślak que guiés un assaig tècnic sobre certes escenes (un treball sobre la precisió). Va contestar que ja no podia treballar-hi més, que ja no hi quedaven més possibilitats. Això em va irritar molt. Li vaig dir que o no acabaríem mai el treball o els meus col·legues haurien d'assumir el pes, l'altra cara del que anomenàvem «coassaig». Cieślak va treballar-hi durant setmanes. Llavors vaig tornar. Llavors vaig poder ja restablir la connexió amb allò misteriós contingut en la frase «Mostra'm el teu Home». De nou era evident que allò estava viu i que no amagava la nostra vida, la nostra existència, el nostre ésser, les nostres experiències.

En el curs de tot aquest treball aparegueren molts obstacles objectius. Volíem oferir una preestrena abans de marxar de gira, per tal de tenir un *fait accompli*. Ho vam fer. Després vam marxar i quan vam tornar va sorgir el

problema de tenir una única Maria Magdalena. Aleshores va caldre reestructurar-ho tot una vegada més. En realitat hi havia dues possibilitats: o bé simplement substituir l'actriu per mantenir l'estructura existent —però això hauria estat voler rescatar alguna cosa per ensorrar-la tot seguit— o continuar buscant una altra coherència que ja existia en el cor del treball i que probablement encara no havíem aconseguit. Hi havia encara un altre problema: ¿com redescobrir les perspectives d'aquells rols que no havien aparegut plenament en la primera estrena? Tot això va provocar molts canvis, va fer avançar moltes coses, també a nivell dramaturgic.

Vam presentar una mena d'«assaigs oberts» o «espectacles tancats». No es tractava encara del veritable espectacle. Al nostre voltant, els problemes del teatre, problemes sense fi. L'espectacle va entrar en un estat de nerviosisme, amb massa soroll i gesticulació. Vaig saber llavors simplement que els meus col·legues havien d'arriscar-se, a poc a poc, actuar sense pressió, i que, arribats a aquell punt, sense tranquil·litat no podríem aconseguir res. Al mateix temps vaig tenir la sensació que s'havien cansat de mi, de manera que me'n vaig retirar. Durant un mes sencer no vaig veure l'espectacle (que era encara «tancat»), no vaig treballar amb els actors. He de dir que durant tot aquell temps em vaig quedar a casa, sol, nit i dia. Després vaig tornar. Llavors vaig observar que ara gosaven, malgrat que encara amb nerviosisme. Però allò estava començant a viure, com un organisme.

En aquell moment el problema fonamental per a tots nosaltres era oblidar-nos de l'espectacle oficial, dels rols, i mantenir-ho solament pel que feia a l'organització d'un mateix, de la responsabilitat, però calia tornar a aquell «Mostra'm el teu Home». I va començar aleshores un període difícil, però interessant. Podríem dir: fer la veritat, tota la veritat, res més que la veritat. No cedir, no fingir, no enganyar, no caure en els trucs psicològics.

Després de la meva tornada va tenir lloc un assaig decisiu que va durar vint-i-quatre hores. Vam tornar a tota una sèrie d'«esbossos» i motius que s'havien descartat. És dur només d'imaginar-s'ho. No és com en altres teatres on alguns actors actuen en certes escenes mentre que els altres poden descansar als camerinos. Aquí això va ser impossible. Va ser realment un treball comú durant vint-i-quatre hores. Així que després del meu retir i després d'aquesta segona estrena interna (vint-i-quatre hores!, només per a nosaltres!) el treball es va regenerar.

Quan una cosa de vint-i-quatre hores es condensa en una d'una hora, se n'obté la impressió d'una forma molt nítida. Per descomptat, es tracta d'un problema molt difícil, perquè sovint durant una operació d'aquest tipus hi ha alguna cosa que mor. S'ha de fer gradualment, a poc a poc, en fragments

petits, després cal desplaçar coses, trobar noves connexions amb la font i continuar, a poc a poc. És un treball molt laboriós. El més important és que no es perdi la vida que hi ha en això. En aquells moments envejava els directores de cinema; tenen la pel·lícula, poden tallar. Però aquí es tracta de teixit viu.

El període que va seguir va ser potser el més interessant. Per als actors el sentit d'aquelles trobades era no amagar, no evitar. Aquells assaigs van ser fins i tot més essencials que tot el treball previ. Per a tot el grup va ser un període en el qual vam tocar alguna cosa essencial: la consciència que en aquest espectacle no existia cap possibilitat d'amagar-se, d'enganyar, ni tan sols inconscientment; en altres paraules, que ningú podia limitar-se simplement a no molestar. A cada un dels nostres espectacles anteriors hi havia encara aquesta possibilitat, tot i que en un grau molt menor que en altres teatres, però encara hi era: en alguns rols, en algunes escenes que funcionaven com una espècie de pantalla premeditada en l'estructura. Però aquí això no era possible. En aquest espectacle també hi ha impulsos fixats i els seus desenvolupaments. Però res excepte l'honestedat individual de cada un podria salvar això. Des d'aquest punt de vista, *Apocalypsis* és el més difícil dels nostres espectacles. És el més desarmat i indefens, i per aquest motiu el més essencial en la seva totalitat. Sempre en suspensió sobre el precipici, sempre preparat per caure, sempre exigint l'honestedat de cadascú. I només que hi hagi algú que refusi l'honestedat, encara que sigui només un instant, tot s'ensorra.

¿Què és l'expressió? L'expressió és el moment en el qual obres un camí a través del desconegut i arribes a conèixer. Quan continues fent allò que ja coneixes del tot, aleshores allò comença a estar mort. Però quan s'està en el procés de conèixer, quan s'està en el camí cap al coneixement, llavors es té expressió. L'expressió és una recompensa, un regal de la naturalesa pel treball d'arribar a conèixer. Per exemple, hi ha un fragment del teu paper que ja coneixes, llavors necessites observar-lo per veure on queda encara algun misteri. Els espectadors ja són allà i aparentment l'obra està acabada. Tanmateix, has de cercar per continuar coneixent més enllà, perquè sinó morirà. Aquesta és la primera qüestió important. Si l'actor té una culminació, la matarà si intenta practicar-la. S'hauria de fer només l'ascens. ¿I la culminació? És allò desconegut. Una serà semblant a l'altra, perquè l'ascens és similar.

Si hi ha alguna cosa que ja es considera propera a l'ideal —que ens ha succeït alguna vegada— vol dir que és el moment de deixar l'espectacle. Vol dir que és perfecte, que està mort. Tot ha passat ja a ser conegut. Un espec-

tacle no pot ser un ideal. Hauria de ser recerca, coneixement, si ja no hi ha misteri, si no hi queda res per conèixer, s'ha de deixar.

He mencionat la renúncia que ens va dictar aquest treball. Fins i tot en el meu interior aquesta renúncia no era conscient. Ni tan sols jo n'era conscient. Un dia, durant la gira després de la primera estrena, un dels meus col·legues va fer un comentari positiu sobre el meu treball, i jo li vaig contestar: «M'he sentit perdut tantes vegades durant aquest temps». Llavors ell va dir: «Tot el que vaig veure sempre va ser la renúncia a fingir». Renúncia. Crec que aquest va ser l'únic tema del nostre treball a *Apocalypsis cum figuris*. La font d'aquest treball va ser la creació dels actors. Penso que en cap dels nostres espectacles la creació de l'actor havia estat tan evident.

Van ser tres anys de lluita. Si durant el treball naixia algun conflicte entre el procés creatiu de qualsevol dels meus col·legues i l'ordre del conjunt, l'estructura, o l'ordre del muntatge, donava sempre la prioritat al procés. Mai no vaig tallar allò que era realment un procés, encara que no hi veiés la connexió amb el conjunt. Vam cercar obstinadament a través d'«esbossos», improvisacions, *études*. D'aquesta manera tot va sorgir únicament durant el treball, fins i tot allò que podem anomenar narració que, per cert, aquí és bastant limitada.

El que va emergir de tot això va ser una mena de representació de la humanitat, com si aquestes sis persones representessin el gènere humà.

Aquest espectacle és profundament contemporani malgrat el fet que els textos pertanyin a la Bíblia, Dostoievski, Eliot i Weil. En l'impacte amb el material de l'espectacle els textos ressonen amb ecos dràstics. Aquesta situació conté alguna cosa de provocació respecte als temes bíblics eterns, respecte a la història sagrada, que n'és la trama narrativa. Però nosaltres simplement vam fer una extrapolació de les nostres vides sobre aquesta tradició, que és com la condensació de la història de tot el gènere humà, i és per això que va encaixar tan bé. Al capdavant, la nostra trama en aquest context resulta totalment contemporània, és simplement la història d'una broma estúpida. Aquest muntatge d'una apocalipsi miserable i petita és patètica, insignificant. Aquell ximplet allà. I encara en això hi ha, de fet, una referència a alguna cosa més.

¿Quin va ser el meu paper en tot això? La paradoxa és que, per mi, es tracta de l'espectacle més personal.

No hi calen més explicacions.

Versió polonesa del text a càrrec de Leszek Kolankiewicz, basada en les transcripcions d'algunes trobades celebrades després de l'estrena d'Apo-

calypsis cum figuris el 1969, en l'època del desè aniversari del naixement del Teatre Laboratori. Publicat per primera vegada en italià, traduït per Carla Pollastrelli, en el programa de la temporada 1984/85 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Itàlia. Traducció de la versió anglesa de Kris Salata, publicada a la revista TDR l'estiu del 2008, per Anna Caixach.

© Copyright (1969/1970), One the Genesis of of *Apocalypsis*, Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



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 fluint 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-III).

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,¹ 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).² 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.



Vers l'actor no-(re)presentatiu. De Grotowski a Richards

Kris Salata

Aquí has de *fer* amb el teu ésser, tal com ets, tal com vas néixer, amb la teva vida sencera, els teus somnis, necessitats —fer amb el teu ésser tot sencer.

JERZY GROTOWSKI (1979)

¿Què vol dir no amagar-se d'una altra persona? ¿No cobrir-se o amagar-se d'una altra persona? ¿No interpretar una altra persona? ¿Revelar-se a si mateix? ¿Desarmar-se davant d'una altra persona i avançar d'aquesta manera?¹

JERZY GROTOWSKI (1972*b*)

Una vegada Jerzy Grotowski va ser un creador de signes. En el període en què feia produccions teatrals va compondre denses estructures semiòtiques amb moltes capes de significat utilitzant molt pocs recursos teatrals.² A l'es-

1. D'una entrevista a la televisió el 1972 amb Jarosław Szymkiewicz, a Telewizja Polska, transcripció i traducció meua. Presentada d'una manera un punt poètica davant la càmera, aquesta pregunta i recerca té una procedència reveladora. Quan era un nen, Grotowski va llegir *A Search in Secret India* (Una recerca a l'Índia secreta) de Paul Brunton i es va sentir molt commogut pel capítol sobre Bhagwan Sri Ramana Maharishi, un home sant que es va establir en els vessants d'Arunachala, una muntanya sagrada —la Muntanya de la Flama. La instrucció de l'home sant era, «pregunta't a tu mateix qui ets.» D'adult, Grotowski va conservar còpies d'aquest capítol en diferents idiomes i les donava als seus amics. Grotowski va demanar que les seves cendres fossin escampades a la muntanya sagrada.

2. El període de les produccions teatrals de Grotowski (1959-1969) va acabar amb *Apocalypsis cum figuris*. Durant els 30 anys següents de la seva vida, fins al 1999, Grotowski va dur a terme una recerca sense públic amb un objectiu que s'anava desplaçant. El Parateatre o Cultura Activa (1969-1978) involucrava participants més que espectadors. Per al Teatre de les Fonts (1976-1982) Grotowski va convidar artistes performatius de diverses cultures del món per cercar formes tradicionals de performance apropiades per al treball sobre si mateix. El 1982 Grotowski es va traslladar a Califòrnia, i va dur a terme el projecte Drama Objectiu a la Universitat de Califòrnia-Irvine, que va servir de transició a la seva fase final de recerca. El 1986

cenari de Grotowski,³ els signes eren articulats clarament, separats els uns dels altres per síncopes, contrastos i desplaçaments, i executats amb molta rapidesa, eficiència i velocitat, creant així un text performatiu sintagmàtic, o millor dit, múltiples textos, deixats anar simultàniament com un palimpsest. Aquesta condensada interacció de signes creava una ressonància paradigmàtica en la qual la multitud de significats es descobrien simultàniament. El crític i erudit Kostanty Puzyna ho veia d'aquesta manera: (1999 : 167-168)⁴

[A *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski] multiplica i enfronta significats: la cara de l'actor expressa una cosa diferent del gest simultani de la seva mà, i encara en aquest moment quelcom diferent és transportat per la reacció de l'adversari; hi ha amenaça en la veu, una llum joiosa en els ulls i dolor en l'espasme del cos. L'expressió impressiona amb la seva virtuositat, cada signe brilla amb precisió, però tot s'acaba atapeint, desapareix, fuig. La meitat d'aquestes coses les registrem simplement amb visió perifèrica. Cauen dins la nostra consciència, però per poder descriure-les en detall, s'ha de veure cada escena diverses vegades i dedicar-hi un parell de columnes de tinta, com es faria en analitzar un bon poema.

Amb aquest apropament, Grotowski inutilitza un distanciat segon nivell de lectura de l'espectacle i le(s) seve(s) narracion(s), forçant l'espectador a confrontar-se amb la densitat del treball en la seva totalitat, en un tipus d'esdeveniment que, més que un text que desplega la seva narració i «s'entrega» ell mateix al lector, és com un acte *testimoniari*. Per Grotowski, el creador primordial de signes va ser sempre l'actor, un artesà de l'articulació capaç d'involucrar-se simultàniament en un dens i complex procés de creació de significats i en el procés creatiu viu on s'arrela la partitura, mentre contínuament

es va establir a Pontedera, Itàlia, on va fundar el seu Workcenter. Dirigit finalment per Thomas Richards, el treball al Workcenter —el treball sobre l'artesanía del performer i sobre si mateix— és anomenat *Art com a Vehicle* (198-).

3. Termes com «el teatre de Grotowski», o «el treball de Thomas Richards» són dreceres particularment perilloses en el context d'un treball basat en la creació col·laborativa i el procés interior dels individus. Utilitzo aquí aquests termes en un sentit literal, referits als papers del líder/director i del líder/director/actuant, per connectar amb l'aspecte que fa que el treball sigui personal, com ho era en definitiva per a Grotowski. En una reflexió sobre el procés creatiu a *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski va dir: «¿Quin va ser el meu paper en tot això? La paradoxa és que, per mi, es tractava de l'espectacle més personal» (2008b : 51).

4. Llevat que estigui indicat d'una altra manera, totes les traduccions del polonès són meves.

afronta la concretesa de l'«ara i aquí». Grotowski dirigia un teatre d'acció literal: els seus actors *feien* en relació amb les seves pròpies vides i en confrontació amb l'esdeveniment de l'acte performatiu. Grotowski creava una situació teatral rica (personatges, una història, narracions) que no funcionaven únicament per mitjà de la illusió. L'attrezzo consistia en objectes reals; a *Apocalypsis cum figuris*⁵ aquest incloïa un ganivet, espelmes, una barra de pa i una galleda d'aigua en un terra de fusta amb cremades d'espelmes utilitzades en funcions anteriors. «Superar-se a si mateix» i «assolir una densitat de signes que era gairebé inhumana» (GROTOWSKI, 1979 : 139), l'actor no s'amagava sinó que exposava el seu treball com a creador de signes (de manera presentacional), o bé ofería les seves accions orgàniques per tal que el director les suturés entre elles en una partitura escènica.

En el període del Teatre de les Produccions, quan encara estava presentant treballs teatrals, Grotowski va dur a terme una investigació en tres àrees diferents. En primer lloc hi havia la recerca de noves possibilitats en la relació entre l'actor i l'espectador, amb els seus experiments espacials atrevits —ben documentats i molt sovint reconeguts com una de les contribucions més importants de Grotowski a l'avantguarda. Potser sigui per la persistència de l'evidència del material —pellícules, fotografies, programes, textos, attrezzo i dibuixos de les escenografies de *Kordian* (1962), *Dziady* (Els avantpassats d'Eva; 1961), *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La tràgica història del Doctor Faust; 1963) i *Książę Niezłomny* (El príncep constant; 1965)— malgrat les seves limitacions, que els teòrics teatrals continuen centrats en aquest període, en aquest aspecte particular del Teatre Laboratori de Grotowski i en aquesta perspectiva del treball de Grotowski. Grotowski es va allunyar de la qüestió sobre la relació actor/espectador, adonant-se que la interacció i la col·laboració amb els espectadors «normalment queia en els estereotips» (1979 : 139).

La segona àrea de recerca de Grotowski era l'art de l'actor com a creador de signes, que va culminar a *Akropolis*. Després d'*Akropolis*, Grotowski va

5. *Apocalypsis cum figuris* estrenada oficialment en la seva primera versió l'11 de febrer de 1969. Composició del guió i direcció d'escena: Jerzy Grotowski. Codiirector: Ryszard Cieślak. Assistent de direcció: Stanisław Ścierański. Vestuari: Waldemar Krygier. Actors: Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o Elisabeth Alhahaca, Stanisław Ścierański, Ryszard Cieślak. Segona versió estrenada el juny de 1971, i la tercera versió el juliol de 1973, amb el repartiment sense canvis. L'última presentació d'*Apocalypsis* va tenir lloc el maig de 1980.

desplaçar el seu interès del signe teatral a l'autorevelació de l'actor, un canvi que va començar amb *La tràgica història del Doctor Faust* i que va madurar a *Apocalypsis* a mesura que Grotowski es dirigia vers la sortida de la creació de produccions: (GROTOWSKI, 1979 : 139)

Aleshores, va arribar el moment en què va esdevenir obvi que no era el signe, sinó allò que anomenem «síntoma» el que era important. És a través dels signes que la vida humana es revela —la manera en què l'home és i el que fa. Quan mirem algú, el que veiem primer és una mena d'acte preparat, preprogramat, i per això ens recorda els signes. De vegades podem tenir la sensació que darrere d'això hi ha alguna cosa real. És difícil dir el perquè. Però si estudies aquesta qüestió ben de prop, descobreixes els símptomes d'un procés orgànic. És una veritat antiga. Descobrim antigues veritats al llarg de tota la nostra vida.

I així llavors, en la segona fase, l'actor-com-a-Home (*Człowiek-aktor*)⁶ va aparèixer. I simultàniament, l'espectador-com-a-Home. No el públic, no algú sense identificar, sinó un ésser humà, cadascú diferent, cadascú amb la seva pròpia vida. Podríem dir que la nostra recerca als anys seixanta, malgrat ser tècnica en molts aspectes, se centrava essencialment en l'Home (*Człowiek*). Ja estàvem treballant en el *fer*. Vam presentar *La tràgica història del Doctor Faust*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*.

A la partitura de l'actor, Grotowski va desviar el seu interès del signe com a símbol al símptoma. Va donar preferència a la dimensió real de l'obra més que no pas a la dramàtica, i a la recerca de la vida orgànica que aquesta dimensió real revela. En aquest canvi, que també es pot descriure com un desplaçament de l'obra simbòlica a l'obra *simptomàtica*, Grotowski donava preferència als significants naturals, és a dir, aquells *causats* pel significat (com el fum causat pel foc).

La sortida de Grotowski de les produccions s'ha de veure com una crisi de la noció de director entesa tradicionalment, a qui veia com un usurpador de la trobada entre actor i espectador.⁷ A *Apocalypsis*, com també a *Faust* i

6. Grotowski insistia en la traducció de la paraula polonesa «człowiek» a l'anglès en els seus textos com a «Man (*Człowiek*)». Respectant el seu desig, només puc afegir que «*człowiek*» és un nom masculí que significa «home, humanitat», mentre que els equivalents polonesos per a «home» i «dona» tenen una arrel diferent tant d'«humanitat» com entre ells: «*mężczyzna*» i «*kobieta*», respectivament.

7. «Hi va haver un període en el nostre treball en el qual vam cercar signes, símbols, etc., per expressar alguna cosa, o, encara pitjor, per il·lustrar alguna cosa. Espero que puguem considerar aquest període a molts anys de distància per darrere

El príncep constant, l'actor sortia a trobar-se amb l'espectador no com un creador de signes, sinó com una persona que, mitjançant l'acte performatiu, renuncia al seu paper i manifesta «alguna cosa real» en si mateix. Per tant, tot i haver estat possible per mitjà de l'acte performatiu, aquesta trobada només podia tenir lloc en i a través de la renúncia a (re)presentar. En resum, la sortida de Grotowski de les produccions comporta un pas més enllà de la semiòsi.

Aquesta sortida va marcar el canvi del signe al símptoma, de la interpretació al fer, de la recepció mediatitzada a la directa, i finalment de les produccions al treball sense públic. Per Grotowski, es va tractar d'un canvi gradual, que va culminar durant el llarg i dolorós procés de treball d'*Apocalypsis*. De la solidesa i l'art d'*Akropolis*, Grotowski va portar el treball a la seva màxima fragilitat a través del *fer* i de revelar *aquell que fa*. Quan anys més tard (i després de diverses fases de recerca) Thomas Richards va arribar d'aprenent al Workcenter de Pontedera, Itàlia, va treballar tant com a líder del grup supervisat intensament per Grotowski, que en molts aspectes continuava l'exploració pràctica originada a *Apocalypsis*,⁸ com sobre ell mateix.

Destruïnt el simbòlic a *Apocalypsis cum figuris*

En el seu curt article «Grotowski: Niszczyciel Znaków» (Grotowski: el destructor de signes), l'erudita polonesa Seweryna Wysłouch comenta que a *Apocalypsis*, Grotowski «mata» símbols, signes i convencions que mediatitzen les trobades quotidianes de la humanitat amb el sagrat (1971 : 130-131).

L'observació de Wysłouch confirma l'autodescripció del Teatre Laboratori sobre el seu treball com a «ritus plens de bruixeria i blasfèmia». Aquest vers del poema dramàtic d'Adam Mickiewicz de 1832, *Dziady*, va esdevenir el lema de la companyia.⁹

nostre. Va ser un esforç infructuós. En la recerca dels signes, l'actor no podia ser ell mateix —no es podia revelar ell mateix com a Home [*Człowiek*]. Algú estava construint una estructura de signes al damunt seu. Aquest algú era el director. Això és el que anomeno usurpació. Tanmateix, durant aquella fase vam aconseguir disciplina i precisió de treball.» (GROTOWSKI, 1972a : 37)

8 Richards va conèixer Grotowski a Irvine, Califòrnia, el 1985.

9. També va aparèixer a les notes del programa d'*Apocalypsis*.

Per exemple, l'acte d'ablució representat a l'Església quan s'aspergeix unes gotes d'aigua a les mans del sacerdot era simultàniament destruït i ofert (com a acte) immediat en les presentacions d'*Apocalypsis* quan Maria Magdalena saltava dins d'una galleda amb aigua i es rentava els peus vivament, esquitxant-ho tot. De manera semblant, compartir simbòlicament el cos de Crist i beure la seva sang van esdevenir a *Apocalypsis* un «festí caníbal» provocador, amb els actors «mossegant» el cos de l'Innocent. En un altre moment, el tractament del text «Veritablement, veritablement us dic. Si no mengeu la carn del Fill de l'Home i beveu la seva sang [...] perquè el meu cos és carn certament, i la meva sang és certament una beguda» va aportar el tema de la sexualitat verge a l'escena: (KUMIEGA, 1987 : 241)

Joan introdueix una mà arrodonida en la part del davant dels seus teixans i el seu cos s'agita espasmòdicament. Retirant-la, porta la seva mà cap als seus llavis, reverent, i xucla sorollosament. Maria Magdalena ho mira fixament, ara fascinada i amb una mica de repulsió. Joan repeteix l'acció, oferint aquesta vegada la seva mà a Maria Magdalena. Ella l'agafa amb plaer entre les seves mans i la xucla.

En aquests «actes blasfems» Grotowski revela l'anhel per allò real que hi ha subjacent en el signe, i al mateix temps intenta aconseguir —amb crueltat artaudiana— la restauració del sagrat que s'ha perdut en la representació.

Hi ha alguna cosa cruelment sincera en el que Lloyd Richards va evidenciar al seu fill Thomas: que les cerimònies eclesiàstiques sovint estan fetes de mala interpretació. Una observació a la qual Thomas es refereix de vegades amb un somriure. Considero aquesta afirmació important perquè indica que els rituals litúrgics, en certs moments, poden mostrar-se com un acte performatiu inefectiu per a artistes de teatre competents. Els gestos simbòlics i l'attrezzo, sense l'acte creïble, no tenen l'efecte reoriginador desitjat del ritual.¹⁰

L'Església catòlica polonesa no va apreciar la blasfèmia de Grotowski a *Apocalypsis*, per dir-ho d'una manera suau. En un sermó molt divulgat, el

10. Alguns sacerdots hi estarien d'acord. Roger F. Repohl, un sacerdot, erudit, i autor de «La litúrgia com a vehicle» (1994) troba en l'últim període de treball de Grotowski (*Art com a Vehicle*) un acte performatiu capaç de restaurar la força i el foc que sovint s'obliden en la litúrgia. Observa que veure l'obra del Workcenter anomenada *Downstairs Action* i escoltar les paraules de Grotowski el van fer recordar el seu temps com a jove sacerdot d'una parròquia en un suburbi de gent treballadora de Los Angeles, quan la mateixa litúrgia era una «Acció».

cardenal Wyszyński va qualificar d'«obscenitat» una de les produccions teatrals més cèlebres del segle XX (OSIŃSKI 2003 : 456), una reacció que únicament demostra que Grotowski era capaç de commocionar. El que queda per saber, però, és ¿què aconsegueix la blasfèmia a través de la commoció? En el context del ritual, ¿què entenem realment com a «bon teatre» i «bona interpretació», i com es relaciona amb l'eficàcia del ritual? A més, ¿quina és la recompensa en aquesta «destrucció del simbòlic» a través de la commoció?

Per respondre aquestes preguntes necessitem analitzar les diferències entre reproducció, reconstrucció i reoriginament en termes de mediació i representació. El factor clau i allò que diferencia aquests tres termes entre ells i amb el sagrat, és la seva relació amb l'acte. D'una manera molt bàsica, podem definir reoriginament, com l'acte de retornar a la font original; reconstrucció, com una temptativa de restaurar l'acte del reoriginament, amb alguna connexió clau amb la font perduda; i reproducció, com una repetició mecànica de la part de l'acte registrat en el simbòlic, on es troben la mediació i la representació. La diferència entre aquests tres conceptes està marcada pel seu grau de deteriorament en el qual l'aspecte no simbòlic de l'acte va desapareixent gradualment, separant així el significat del sagrat. El «reoriginament» de Grotowski apunta al símbol i la seva funció metafòrica per confrontar el sagrat directament. L'aparent trivial substitució d'unes gotes d'aigua per tota una galleda, en l'acte de l'actriu, fa més en aquest cas particular que no pas dominar i destruir el gest simbòlic del sacerdot, i més que no pas restaurar la força original de la metàfora de rentar-se. La substitució mostra el límit de tota representació com a acte de sublimació. Finalment, un ha d'afrontar el fet que cap quantitat de significat serà mai capaç de reemplaçar el significat, encara que la galleda «funcioni». «Funciona» per mitjà de la qualitat i de la sinceritat de l'acte de l'actriu que destrueix la seva funció simbòlica, deixant els espectadors sense un objecte mediador de la seva confrontació amb el sagrat. Dirigida en contra del significat religiós, però no exclusiva de la visió religiosa del món, la blasfèmia commociona perquè revela la representació com a representació forçant així l'Home a plantar-se cara a cara amb allò representat. La blasfèmia fa trontollar els fonaments de la inversió psicològica, elimina el sentit d'ordre, progrés i història en la relació amb el sagrat, i confronta l'Home amb el buit, on les pors elementals reapareixen com a part de l'existència. A *Apocalypsis*, la confrontació amb el sagrat catalitza l'eficàcia de l'acte performatiu.

Amb aquesta destrucció del símbol, Grotowski va tornar a fer realitat el mite en la immediatesa de la realitat material com a «fet» que té lloc entre actors i espectadors. La premissa d'*Apocalypsis* abraça un joc, o millor dit,

una broma grollera en una festa amb molt d'alcohol, en la qual l'Innocent esdevé «l'Escollit»: (KUMIEGA, 1987 : 244)

Simó Pere torna amb la determinació d'agenollar-se davant del pa altre cop i li diu a l'Innocent, amb un somriure astut: «Vas néixer a Natzaret.» Tots somriuen a l'Innocent. «Ets el Salvador.» Comencen a riure. «Per ells vas morir a la creu.» Els riures esclaten i l'Innocent els somriu tímidament i amb innocència. «Ets Déu.» Tot seguit a Judes: «Tu ets Judes...» i girant-se cap a la noia que està xisclant de manera incontrolable: «Maria Magdalena.»

Sense sabates, amb un abric negre que li va gran, amb un bastó blanc,¹¹ l'Innocent podria ser una barreja entre el tonto del poble i el vident: perfecte per ficar-se amb ell i riure-se'n, però prou misteriós i perillós com per donar al joc la tensió necessària. El tema bíblic és exposat com un fet humà concret. Sovint Grotowski situava l'arquetip d'aquest rol en el concepte ortodox oriental de *iurodivi*, un sant foll que interpretava el seu paper per amor a Crist, una forma peculiar d'ascetisme i bogeria santa. El *iurodivi* és un vagabund excèntric que fingeix bogeria, caminant mig despullat i parlant amb endevinalles. Havent renunciat a totes les normes de la decència, el *iurodivi* fa d'ell mateix un espectacle social conflictiu. Tanmateix, alguns veuen el *iurodivi* com el missatger de Déu; els pecadors el veuen com un home boig i una font de diversió, reaccionant violentament en contra del seu ofensiu tipus de crítica social, colpejant-lo i foragitant-lo (KOBETS, 1998 : 305). Com a fenomen, el *iurodivi* es dirigeix cap a la revitalització o la restauració de la connexió directa amb el diví desestabilitzant l'estructura establerta de representació, és a dir, la institució que mitjança entre l'existència quotidiana i la divina, fent suportable aquesta darrera mitjançant un sistema de codis i símbols que simplement separen la humanitat del significat. Percebuda com a insuportable i com a violació dels codis, la confrontació amb un *iurodivi* provoca reaccions violentes i sovint actes de crueltat. La violència en contra del sacrifici humil del *iurodivi* no és una representació sinó un esdevenir-se de nou l'esdeveniment al qual es fa referència en la història bíblica; apareix espontàniament i sense ordre, a diferència dels rituals o de les representacions de la Passió que estan regulades per les normes socials. Tot i ser (de manera localitzada) una institució per ell mateix —al cap i a la fi té el seu nom i la seva tradició— el *iurodivi* és un fet insuportable, una espurna de la connexió amb el sagrat, evidència d'una veritat divina més que no pas la seva il·lustració.

11. A l'última versió d'*Apocalypsis* el bastó va ser eliminat.

Aquells que es troben confrontats amb el *iurodivi* no són simplement espectadors sinó participants i testimonis.

Com el *iurodivi*, *Apocalypsis* avança en contra del teatre, esdevé medidora entre l'actor i l'espectador, i els converteix respectivament en aquell que fa i aquell que n'és testimoni. Aquest canvi situa en primer pla els termes que Grotowski va adoptar en el seu darrer treball —«actuant» i «testimoni». Els espectadors d'*Apocalypsis* no es comportaven com a espectadors. No aplaudien i sovint no abandonaven la sala immediatament després que acabés la presentació; en lloc d'això, es quedaven asseguts, en silenci absolut. Alguns s'hi quedaven durant molta estona; alguns compartien i es menjaven el pa que havia quedat per terra.¹² Com a conseqüència de l'esdeveniment i de la seva transgressió en contra de la il·lusió —i per tant, del seu desafiament a la institució del teatre— escollien actuar de manera contrària al comportament convencional del teatre.

La intolerància de Grotowski davant la hipocresia sovint amagada sota termes com «tradició» o «tesor cultural» era esmentada freqüentment en els seus discursos d'aquell període, per exemple a «Resposta a Stanislavski» inclòs en aquest volum: (GROTOWSKI, [1969] 2008a : 32-33)

Penso que s'hauria de tractar el teatre com una casa que ha estat abandonada, com una cosa innecessària, com una cosa que no és realment indispensable. [...] El que dic és que la funció del teatre, que en el passat era evident, està desapareixent. El que trobem és més un automatisme cultural que no pas una necessitat.

Per reconnectar amb la necessitat arquetípica del teatre —si és que aquesta necessitat existeix— Grotowski definia el teatre de la manera més bàsica com un esdeveniment entre espectador i actor en el qual la veritat humana, difícil de percebre d'altra manera, esdevé accessible. Ell cercava l'home revelat (*człowiek*) en l'actor mateix, fent així de l'esdeveniment teatral un acte de confessió: (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 41)

[...] L'actor hauria de refusar de *fer* des de la seva personalitat que és coneguda pels altres, elaborada, calculada, preparada per als altres com una màscara. Per cert, sovint no es tracta d'una sola personalitat, sinó de dues, tres, quatre... És per això pel que he pogut descobrir que l'actor hauria de

12. Havent observat aquest patró, Grotowski va demanar al membre del personal, Czesław Szarek, que esperés tant com fos necessari i permetés als espectadors de quedar-se a la sala tant com desitgessin. Alguns s'hi quedaven una hora o més (SZAREK, 1999).

cercar allò que —amb Teòfil d'Antioquia— anomeno «el seu Home [Człowiek]»: «Mostra'm el teu Home i et mostraré el meu Déu».

El desig expressat pel bisbe d'Antioquia de *mostrar* i *veure* és anàleg a l'interès de Grotowski de veure l'actor «revelar-se a si mateix, no interpretar una altra persona, no amagar-se d'una altra persona» (GROTOWSKI, 1972b). Aquests són temes clau en el treball essencial de Grotowski i en el seu llegat. Quan es mira de prop la sorprenent frase de Teòfil d'Antioquia en el context, veiem que expressa la dimensió de l'acte performatiu i del fet de ser espectador que es revela a *Apocalypsis*, i que subsegüentment es transforma, en l'Art com a Vehicle, en fer i ser testimoni: (a ROBERTS & DONALDSON, 1994)

Però si dius, «Mostra'm el teu Déu», respondria, «Mostra'm a tu mateix i et mostraré el meu Déu.» Mostra, llavors, que els ulls de la teva ànima són capaços de veure, i que les orelles del teu cor són capaces de sentir; ja que aquells que miren amb els ulls del cos perceben només objectes terrenals i allò que concerneix a aquesta vida, i discriminen al mateix temps entre coses diferents, siguin clares o fosques, blanques o negres, deformades o boniques, ben proporcionades i simètriques o desproporcionades i desmanyotades, o monstruoses i mutilades; i d'aquesta manera també, a través del sentit de l'oïda, discriminem tant els sons aguts, així com els profunds o els dolços; d'aquesta manera el mateix és cert respecte als ulls de l'ànima i les orelles del cor, és a través d'aquests que som capaços de contemplar Déu.

Les frases «ulls de l'ànima» i «orelles del cor» podrien ser dites per l'heroi romàntic a *Dziady* de Mickiewicz, el poeta que canta els seus cants amb la seva ànima. Els pensaments de Teòfil sobre «l'Home complet» i el mostrar i veure directes, sense òrgans, que esborren la distància entre Déu i l'Home —potser una primera articulació del concepte del cos sense òrgans d'Artaud— correspon amb la idea de Grotowski de la percepció directa de l'Home que, deixant caure el vel de la representació i de l'autopresentació, esdevé complet: (GROTOWSKI, 1979 : 140)

¿I sobre la percepció? És una alliberació de l'Home [Człowiek] i del món en el que entra, com un ocell que entra en l'aire. Llavors els ulls hi veuen, les orelles hi senten com si fos la primera vegada, tot és nou i per primera vegada. Mirar com un ocell, no com el pensament sobre un ocell. Un ocell, i no el pensament sobre el que es veu —el pensament és més lluny. Al seu voltant hi ha el món, però l'home no el veu. Tot està ocult per a ell. ¿Com podem revelar el món? Hi ha trobades que abracen allò que és viu i orgànic. Les

persones abandonen les màscares, els rols, i retornen a *ser amb l'altre*. Entren en el món com un ocell entra en l'espai.

Grotowski va seguir el seu desig de veure com un ocell —veure amb el seu cor i veure l'invisible— en les fases consecutives de la seva recerca: en els projectes parateatral amb participants actius; en el Teatre de les Fonts a través de la recerca de formes i tècniques dins diverses tradicions de pràctiques físiques i tangibles que poden conduir algú a «començar a cercar allò que l'ésser humà pot fer amb la seva pròpia solitud» (1995 : 120); i en la recerca del Drama Objectiu a través de la utilització de l'art del teatre com a mitjà per apropar-se a les tècniques performatives tradicionals.

Al final d'aquesta àmplia trajectòria de recerca, Grotowski va triar altre cop centrar-se en un petit grup d'artistes performatius amb els quals va poder treballar en una relació a llarg termini. Al Workcenter de Pontedera on es va establir el 1986, es va centrar en allò que considerava la qualitat *essencial* que emergeix en el treball i que va anomenar «verticalitat». En aquell moment també cercava la possibilitat de continuar aquesta recerca i va trobar la resposta en Thomas Richards. Grotowski va dedicar els últims tretze anys de la seva vida a la verticalitat i al procés de transmissió tal com és entès en les pràctiques d'iniciació tradicionals. En el seu assaig «De la companyia teatral a l'Art com a Vehicle», publicat en el llibre de Richards *At Work with Grotowski on physical actions* (Treballar amb Grotowski sobre les accions físiques), Grotowski intenta explicar el significat que hi ha darrere el terme: (1995 : 125)

Verticalitat —el fenomen és d'ordre energètic: energies pesades però orgàniques (lligades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat) i altres energies, més subtils. La qüestió de la verticalitat significa passar d'un nivell, diguem-ne, groller —en certa manera se'n podria dir un «nivell quotidià»— a un nivell d'energia més subtil o fins i tot vers la *higher connection*. Arribats a aquest punt, dir-ne res més no seria apropiat. Indico simplement el passatge, la direcció. Allà, hi ha un altre passatge també: si un s'apropa a la *higher connection* —això vol dir, si parlem en termes d'energia, si un s'apropa a l'energia molt més subtil— llavors es planteja també la qüestió de descendir, portant al mateix temps aquest quelcom subtil a la realitat més ordinària, que està vinculada a la «densitat» del cos.

No es tracta de renunciar a una part de la nostra naturalesa —tot hauria de mantenir el seu lloc natural: el cos, el cor, el cap, allò que està «per sota dels nostres peus» i allò que està «per sobre del cap». Tot com una línia vertical, i aquesta verticalitat hauria de mantenir-se tensada entre l'organicitat

i *the awareness*. *Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (la màquina de pensar) sinó a la Presència.

En les seves conferències del 1997 al Collège de France, Grotowski va exposar amb senzillesa i claredat que allò que estava buscant en l'Home ho intentava aconseguir a través de l'artesanía: «Sóc un artesà en el camp del comportament humà en condicions metaquotidianes» (a OSIŃSKI, 1998 : 222). Utilitzant les eines de l'art de l'actor, Grotowski va portar a terme una recerca sobre l'«estar amb l'altre» a través de l'obra performativa. És crucial recordar, però, que la forma exterior de l'obra servia de mitjà necessari, però en última instància secundari, vers l'objectiu de veure amb el propi cor, veure l'invisible, o veure, com Derrida ho exposa, «a primera vista allò que no es deixa veure» (1994 : 149), que jo anomeno «teatre interior».

L'Art com a Vehicle crea una gran confusió en aquells que no estan disposats o no són capaços d'abandonar les formes teatrals convencionals sobre la mirada i la lectura d'un espectacle. Molts testimonis —m'hi incloc jo mateix durant la meva primera trobada amb *Action* (l'obra del Workcenter dirigida per Richards des de 1994)— no poden suspendre el seu aferrament al teatre exterior i continuen preocupats per llegir i interpretar els signes teatrals.

Apocalypse era encara fonamentalment un treball de creació de signes. A partir de vint-i-quatre hores de material desenvolupat amb els actors, Grotowski va seleccionar i compondre una peça de significació densa d'una hora, creada tenint en compte l'espectador. Però va suposar també un pas fora del teatre i dins de la recerca d'allò que va aparèixer anys després, finalment desenvolupada en l'Art com a Vehicle. Directa, literal, factual, blasfema i transgressora, *Apocalypse* era un acte del *iudorivi*, per tant, no simplement presentat, sinó *fet*. En fer (com a oposat a presentar) als Evangelis (vegeu ATTISANI, 2008), Grotowski i els seus actors van tractar temes bíblics com a pretext de treball en el qual les passions, els desitjos i les necessitats deixaven a la vista les capes dramàtiques, teatrals i humanes de la interpretació dels papers. Només quan la partitura de l'actor estava totalment descoberta, Grotowski introduïa el text —una composició de fragments dels Evangelis, T. S. Eliot, Simone Weil i Dostoievski— que els actors entreteixien dins les seves partitures d'*Apocalypse*.¹³ Desproveïdes d'interpretació però portades per l'acte, les paraules eren simultàniament alienades del seu context literari i encarnades per l'actor a través de la partitura.

13. Grotowski va demanar als actors que proposessin textos que fossin significatius per a ells i els va utilitzar per muntar el text de l'espectacle.

L'allunyament de Grotowski de les produccions després d'*Apocalypsis* s'ha de veure com una nova desestabilització de la representació i un pas cap a la unió en una totalitat de l'ésser fragmentat de l'Home postmodern (un moviment que «reuneix», en el sentit heideggerià de reactivació d'actes elementals, com ara ocupar-se, donar, habitar): (GROTOWSKI, 1972a : 37)

En efecte seria difícil discutir si el pa és o no un símbol a *Apocalypsis*. El pa és alguna cosa que està viva, el pa és un cos. És un fill. Aquest significat s'ha assimilat no com un símbol sinó com alguna cosa escrita en nosaltres. ¿Només en nosaltres? Va ser escrita en els nostres pares. Aquesta és una associació real i no a un nivell intel·lectual.

Grotowski intenta restaurar la funció d'allò enterrat en el llenguatge, objecte i símbol incorpori. Com un «cos», com un «fill», el pa és recollit (amb relació a Heidegger) com a pa i al mateix temps reuneix —o fusiona— l'Home amb la humanitat. Es pot analitzar la fusió que cerca Grotowski com aquella que té lloc inicialment entre el significat i el significat, però que finalment té lloc de manera directa entre significats. Redescobrir el pa com a pa —i simultàniament com a corporalitat i sagrat col·lectiu— significa *fer* amb tot l'ésser i consegüentment abolir la representació.

No podem simplement renunciar a crear signes; immersos en l'ordre simbòlic, som tots creadors de signes i desxifradors de signes, compositors i executors de les nostres contínues narracions en la vida quotidiana. El poder de significació d'aquestes narracions funciona al costat dels arquetips culturals, obeeix lleis de causalitat i es recarrega a partir del desig de la certesa (que en termes freudians és l'impuls de mort). L'amo narrador en nosaltres actualitza la història constantment, lliga finals oberts i reconfigura l'argument, tot en un intent de mantenir-se al càrrec.

No es pot evitar crear o llegir signes a l'escenari, però es pot lluitar contra el seu domini. L'apropament inicial de Grotowski, que podem anomenar «via exterior», el va conduir per una contínua exposició i destrucció de la creació de signes (per exemple, significats densos, blasfèmia, i/o literalitat) i, per mitjà de l'artesanía de l'actor, vers la incapacitació de la recepció ja mediada. Aquest apropament situa el significat de l'espectacle en la recepció de l'espectador, el qual consegüentment produeix el significat. Finalment, Grotowski va dirigir el seu interès cap a una via interior o via de l'actuant, en la qual l'acte performatiu serveix fonamentalment per al treball interior del performer, esdevenint així una composició d'accions-vehicles orgànics justificats de manera lògica dins dels marcs del treball creatiu de l'actuant. El canvi

d'una via «exterior» a una via «interior» és evident a *Apocalypsis*, però tot i que no de manera única o exclusiva.

Seguint la via exterior es descobreixen les temptatives del signe per substituir el referent, és a dir, l'element factual en el món. En altres paraules, s'exposa la substitució com a substitució —es destrueix la representació mentre s'utilitza el seu mitjà. Aquest era l'apropament de Tadeusz Kantor en el seu Teatre de la Mort, on acceptava l'aparent prevalença de la il·lusió només per «destruir-la sens fi». ¹⁴ La contínua destrucció de la il·lusió, de les màscares humanes i d'altres elements de l'organisme de la mediació, va situar el teatre en contra d'ell mateix. En efecte, tant Kantor com Grotowski estaven interessats en l'exposició i la destrucció de la teatralitat. Mentre que Kantor va explorar els límits del teatre exterior, Grotowski finalment va renunciar a l'exterior per dirigir-se vers el teatre interior. Tanmateix, en els seus moviments extrems, ambdós cercaven l'Home no mediat.

Construïda en la naturalesa d'allò simbòlic, la pèrdua que comporta la representació s'endinsa en el costum social i individual d'acord amb la llei de l'entropia. Tant la representació com els costums són part de l'organisme de la mediació. És en la representació, amb el seu poder mediador i la seva aplicació repetitiva, que el sagrat troba i preserva la seva institució. En el cor mateix d'aquesta institució es troba l'acte de la significació, o *figuració*, que té la funció de proveir un substitut simbòlic (un nom) a allò al qual ens referim amb un adjectiu, com «sant» o «sagrat». La blasfèmia elimina allò figuratiu (com a *Apocalypsis cum figuris*) del fenomen del sagrat i el força a ascendir des de la forma del llenguatge a l'àmbit de la vida tangible. En altres paraules, el sagrat es desplaça de l'àmbit social a un relat concret d'un individu en confrontació amb ell mateix. La blasfèmia és un acte de coratge en el sentit que possibilita a l'individu una confrontació directa amb el Significat diví, elimina la mediació, el seu poder, les seves regles i els encants esclavitzants de la seguretat. Elimina l'Altre com a organisme de la relació Jo-el sagrat en mi.

14. Tadeusz Kantor diu: «Estic en contra de la il·lusió./ Però no tinc una ment ortodoxa,/ sé prou bé que sense la il·lusió/ no hi ha teatre./ Permeto que la il·lusió existeixi./ Perquè d'aquesta manera, puc anar-la destruint sens fi.» (a POŹĘBSKI, 1997 : 151).

El Jo-Tu no mediat

El conflicte dramàtic principal d'*Apocalypsis* se situa entre la mediació del sagrat i l'Home que n'anhela una experiència directa. Utilitzant el terme «sagrat» em refereixo a la possibilitat tangible que existeix en un ésser humà quan es troba davant d'un altre i quan, com deia Teòfil d'Antioquia, un *mostrar-se* i *veure* directes revelen l'Home, o quan aquests revelen l'Home i Déu de manera més directa. Qualsevol cosa amb una manca d'aquesta franquesa constitueix una mediació, o aquell tercer el qual «en el més assentit del cor de la meva pròpia identitat, [...] mou els fils» (LACAN, 2006 : 436). Atès que Déu, i particularment Déu-humà, ja com una mediació entre l'Home i el sagrat (DERRIDA, 1978 : 243), és també mediada per la Paraula donada per les escriptures al principi de la Narració i com a llavor en el ventre de Maria. Per tant, Déu és doblement mediat com a significant i a través de la narració. L'acció del *iurodivi*, com a *Apocalypsis*, alinea l'Home amb la narració en una recerca del diví directament present en l'experiència humana de la vida.

La impossibilitat de viure en el sagrat i la caiguda entròpica simultània de la representació en el significant com a simplement una representació d'ella mateixa, podria en efecte constituir allò que ha quedat de «tràgic» en el món després d'Auschwitz. La dignitat humana ja no pot ser trobada en el gest simbòlic de compartir un pa simbòlic com a metàfora del cos de Crist. En canvi, pa real esmicolat i devorat sense tenir en compte la convenció social revela la seva naturalesa metonímica com a desig insatisfet, incapaç de ser sublimat per la representació, fins i tot en la narració del Sant Sopar, on el pa ha estat, com a metàfora del cos, convertit en fetitxe.

La formulació de Martin Buber de dos modes primordials de relacionar-se amb el món «Jo-Tu» i «Jo-allò», ens ofereix una manera de pensar sobre la recerca dels aspectes no representacionals de l'espectacle de Grotowski. La relació Jo – Tu no deixa espai per a l'estructura simbòlica. Quan se situa entre l'Home («Jo») i el sagrat («Tu»), però també entre humans, com «Jo en Tu», el significant assumeix la funció gramatical d'«allò». En altres paraules, Jo – Tu funciona sense representació, i, per tant, sense Figuració. En aquest context, les temptatives de la franquesa del Jo-Tu de Grotowski són anàlogues a les temptatives d'aquells que van revitalitzar el Cristianisme (Sant Agustí, els gnòstics, Sant Francesc, mestre Eckhart) o fins i tot dels mestres Zen, una línia d'associacions explorada per Richard Schechner a «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski» (SCHECHNER, 1997 : 458-92). El factor clau en aquests exemples és l'esforç de restaurar l'experiència immediata.

A *Jo i Tu*, Buber parla de l'anhel de l'impossible com a paradoxa: «sense allò un ésser humà no pot viure. Però aquell que visqui només amb això no és humà» ([1923] 1996 : 85). Per Buber, el món és doble, amb dues paraules primordials que són elles mateixes dobles: *Jo-Tu* i *Jo-allò*, «així el *Jo* de l'home és doble» (53). Per tant, *Jo-allò* no pot ser dit amb tot l'ésser: (64)

La paraula primordial *Jo-Tu* només es pot dir amb tot l'ésser. Aquest recolliment i aquesta fusió de tot el meu ésser mai no poden realitzar-se per mi, però tampoc sense mi. Jo m'acompleixo en el Tu; esdevinc Jo tot dient Tu. Tota vida veritable és trobament.

Vista a la llum del discurs de Buber, la recerca de la plenitud humana de Grotowski per definició va en contra de l'«allò» del significant. En *Jo-allò*, la modalitat d'ésser converteix el món en objectes (és a dir, els portadors de les característiques; entitats comprensibles, analitzables, estàtiques que per Heidegger resulten d'una modalitat de ciència post-socràtica, marcada per l'escriptura). Com a conseqüència, en *Jo-allò*, la possessió és possible i ansiosament cercada. Així, el *modus operandi* primordial de la vida quotidiana converteix l'ésser humà en un allò d'algú altre. La dialèctica amo-esclau de Hegel o el concepte de Sartre de convertir l'Altre en un objecte de la meua mirada, poden servir com a exemples de narracions filosòfiques de la relació *Jo-allò*.

En el regne de la pràctica de Grotowski, el *Jo-allò* opera com una dificultat en la interacció humana. Thomas Richards ho explica d'aquesta manera (2004):

Analitzem el que en moltes ocasions té lloc en les relacions humanes. Hi ha un aspecte de la naturalesa humana a la qual fins a cert punt li agrada actuar en la força. De manera que si hi ha una polèmica entre dues persones, a mesura que una esdevé més forta o més dominant, l'altra —pel fet d'estar vinculades en la polèmica— generalment esdevé més dèbil. Una puja i l'altra baixa. Però aquesta última no vol baixar, així que lluita per pujar. Quan ho fa, l'altra baixa. Ho podem veure contínuament en les relacions humanes. Per exemple, el moment en què dos enamorats s'estan barallant: estan identificats amb la seva polèmica. Quan un riu, l'altre se sent malament. Sovint fins i tot si el primer simplement està demostrant que se sent bé, l'altre es comença a sentir més dèbil i després sent la necessitat de mostrar que està bé, cosa que finalment podria fer baixar la primera persona. Aquests jocs subtils sovint s'activen quan ens enfrontem els uns amb els altres. Ens tanquem nosaltres mateixos en una mena d'infern binari interminable. I aques-

ta és part de la nostra trampa existencial, o el que em sembla ser el fonament de la trampa existencial de l'ésser humà, una part de la nostra presó.

A la pràctica, en la descripció de Richards, el Jo-allò s'enreda en una lluita darwiniana, que s'expressa com a grau de possessió del qual l'actuant ha d'aprendre a renunciar. La renúncia significa treure's la protecció quotidiana envers l'altre i exposar la pròpia vulnerabilitat. Una part significativa de la recerca de Grotowski i Richards (i en efecte una perícia) consisteix en crear les condicions necessàries perquè els actuant puguin abandonar la seva armadura social. Quan ho aconsegueixen, el Jo-Tu comença a funcionar: (RICHARDS, 2008 : 131).

Si parem atenció a la qualitat de la nostra manera de veure un altre ésser humà —veient amb comprensió activa, sense por— un territori interior particular, en el qual predomina la paraula «nosaltres», es pot començar a obrir. Pots percebre aquest territori fins i tot en la teva vida quotidiana, en els moments especials de conversa íntima i viva, per exemple, quan allò positiu i allò negatiu de la persona amb qui estàs parlant no és en detriment teu. No hi ha joc de poder, podríem dir. En lloc d'això, et deixes portar per una ona d'empatia, com si el positiu del teu company fóra el positiu teu i el negatiu d'ell, el negatiu teu. En aquest tipus d'unió hi ha exactament l'inici d'aquesta acció especial que havies detectat.

La modalitat que ofereix i exigeix aquest nivell de treball és el de l'*esdeveniment*. A «Què és un esdeveniment?», Gilles Deleuze resumeix l'opinió dels estoics, segons la qual el món està fet de dos tipus de coses: (1993 : 42-48; l'èmfasi és afegit)

Cossos amb les seves tensions, qualitats físiques, *accions* i passions, els corresponents estats dels assumptes i entitats incorporades, que són efectes dels cossos que es relacionen. Aquests no són coses o fets sinó *esdeveniments*.

Mentre que «l'esdeveniment» és un mode de l'ara immediat i revelat, l'acció corporal es desplega com a destí, amb una designació, per tant, amb el significant. Amb els termes de Buber, l'oposició esdeveniment/significant que proposo aquí es traduiria pel Jo-Tu (relació) i Jo-allò (experiència). Si, com afirma Buber, «tota vida veritable és trobament» ([1923] 1996 : 64), llavors la vida és gestionada entre aquests dos modes, amb el mode del significant que domina al nivell de les interaccions humanes quotidianes. La noció de possessió divideix aquests dos modes que existeixen solament amb el signifi-

cant, l'estructura i la història (Jo-allò), i deixant d'existir amb l'esdeveniment (Jo-Tu). Un «esdeveniment» posseït esdevé un significant de l'autoritat del propietari-narrador; esdevé una cita històrica, ja que la història és una forma de propietat sobre el passat, i la propietat és una fantasia com també un exercici de poder.

Buber pensa de manera semblant: «El qui diu Tu, no té cap cosa; no té res. Ara bé, es troba dins una relació» (55). De manera que si Jo-Tu és un mode de relació no reduït a la transacció (un flux entre dues persones no restringit), Jo-allò és un mode d'experiència mediada ordenada com una història. Tanmateix, si Jo-allò ordena el món, un món ordenat no és l'ordre del món, sinó simplement un món suportable: «Sense allò un ésser humà no pot viure. Però aquell que visqui només amb això no és humà» (85).

La importància del pensament de Buber rau en la seva habilitat per copsar la diferència entre «ésser» i «existència» com a diferents relacions del «Jo» amb el món, i no com a fenomen exclusiu del «Jo» (com en *cogito ergo sum*). En el treball de Grotowski, «ésser» com a Jo-Tu és la forma cercada com a relació immediata amb el món, malgrat la necessitat del Jo-allò en la qual l'ésser ha de delegar. En Jo-Tu, s'actua exposat, desprotegit però complet, mentre que en Jo-allò es negocia la supervivència, la seguretat i la comoditat. En la seva descripció d'una trobada que implica tot l'ésser sencer, Buber aconsegueix alguna cosa extraordinàriament ressonant amb la pràctica teatral, en particular amb la de Grotowski i ara amb la de Richards. Ho podem trobar en la descripció de Richards de la seva experiència com a actuant, on utilitza la metàfora d'una carretera a través de la qual un es dissol: (RICHARDS, 2008 : 132-133)

No pots assumir el teu tempo-ritme, per exemple. La lògica d'«et segueixo en el tempo, l'afinació, el ritme de la cançó» s'ha de respectar sempre. Però pot ser que arribi el moment en què és com si els límits d'allò que perceps com a «jo» s'expandeixen, esdevenen més transparents; tanmateix, continues respectant la partitura. Aquesta «transparència» pot tenir lloc quan el treball té un bon nivell. Llavors, en relació amb la vida interior, la carretera està oberta i tot està connectat. El procés que flueix en el teu company també flueix en tu, com si no hi hagués diferència. Alguna cosa apareix i simplement li deixes fer allò que ha de fer.

Richards descriu un esdeveniment amb el qual em puc relacionar com a testimoni, però no com a observador. En el moment en què em començo a distanciar, a llegir l'acte performatiu, els actuant esdevenen cossos en l'espai, completament impenetrables (frontals). I fins i tot com a testimoni no puc dir

que sàpiga realment de què està parlant Richards, a part del fet que parla d'alguna cosa que és real per ell i que té lloc en la trobada amb l'altre davant per davant, i que les seves paraules ressonen en la meua experiència.

La relació Jo-Tu designa allò que Grotowski anomena «trobada veritable», en la qual entra la persona que es revela en avançar cap a una altra. Llavors, el teatre de la revelació esdevé en gran mesura el teatre del Jo on, com Emmanuel Levinas diu, «la veritat no pot ser copsada per un subjecte desapassionat que és espectador de la realitat, sinó per un compromís en el qual l'altre roman en l'alteritat» (2002 : 67). L'alteritat pot conservar la seva integritat perquè, com diria Heidegger, el Jo «deixa que això succeeixi». Levinas, que explora el vincle entre Heidegger i Buber, veu en la trobada entre el Jo i el Tu «l'acte de l'èsser essent actuat»: (65)

La Relació no es pot identificar amb un esdeveniment «subjectiu» perquè el Jo no representa el Tu sinó que es troba amb ell. La trobada, a més, s'ha de distingir del diàleg silenciós que la ment té amb ella mateixa [...]; la trobada Jo-Tu no té lloc en el subjecte sinó en el regne de l'èsser. [...] L'interval entre el Jo i el Tu, el *Zwischen*, és la localització on l'èsser està essent acomplert.

Levinas posiciona l'humà no com a subjecte sinó com l'articulació de la trobada: «L'Home no es troba, ell és la trobada». Com a articulació, l'Home «no se situa al centre en la mesura que és un subjecte pensant sinó respecte a tot el seu ésser, ja que tan sols un compromís total pot ser l'acompliment de la seva situació fonamental». (66)

¿Què li passa al Jo quan es relaciona amb el Tu? ¿Què li passa al Jo quan dos performers es troben un enfront de l'altre en una obra? L'acte de revelació en el *Zwischen* obre la possibilitat d'una inclusió recíproca, en la qual el Jo és simultàniament abandonat i trobat en el Tu. Aquí ens apropem al punt fràgil on la filosofia de Buber manté el Jo en una relació i distanciament simultanis. El Jo no s'oblida o es perd ell mateix en l'altre sinó que «manté netament la seva realitat activa» (LEVINAS, 2002 : 68). Aquest moviment doble de relació i distanciament fa que per Levinas la relació Jo-Tu no sigui «psicològica o natural» sinó ontològica. (66)

En la mirada ordinària i en la trobada quotidiana amb l'altre com a «allò», el món es manté extern i frontal. Però la frontalitat no és tan sols un problema relacionat amb el simulacre construït socialment al qual es rendeix l'autenticitat humana i del qual Grotowski vol alliberar-la. La frontalitat emergeix com una ocultació secundària o una impenetrabilitat en aquell que deixa de renunciar a si mateix i comença a avançar per trobar-se amb l'altre.

Està continguda en el desig i inhabilitat de penetrar, que Heidegger expressaria amb una culpabilitat invertida —l'èsser es refusa ell mateix per a nosaltres— mentre que, de fet, som nosaltres que ens refusem per a l'èsser. I aquí el projecte de Grotowski ja no es pot considerar com una recerca de la germandat humana utòpica (tal com fan molts per alimentar la seva nostàlgia dels anys seixanta), sinó com una recerca del significat profund de la revelació humana quan aquesta se'ns denega. I és aquí precisament que la fenomenologia heideggeriana amb el seu subjecte pensador-perceptor en el centre mostra la seva limitació, en un llenguatge teatral, com a escenari tradicional/orientació cap al públic. Perquè tan sols podrem perseguir interminablement allò que es denega en el nostre discurs, esperant aconseguir la proximitat però finalment sense aconseguir mai la cosa en qüestió. L'espectador, l'erudit, *creen frontalitat* amb la seva pròpia ocultació en el llenguatge, en la seva erudició i en la seva condició d'espectador. Preguntant-se què significa revelar-se ell mateix, Grotowski ja està renunciant a la dicotomia escenari/públic i subjecte/objecte, i treballa per trobar la resposta en una sala buida sense observadors (però finalment amb testimonis) on utilitza el coneixement com a artesania per portar un vers l'altre i tenir-los un enfront de l'altre. Llavors, la no acceptació mútua es converteix en desafiament per mitjà de la debilitació de la dicotomia «nosaltres/objecte», ja que en efecte res pot refusar-se per a nosaltres si «nosaltres» i «allò» esdevé «Jo» i «Tu», com diu Buber. Apropar-se al següent pas després que algú s'ha revelat i ha començat a avançar per confrontar-se amb l'altre requereix un treball del qual Heidegger no parla. Com diu Levinas, «és impossible romandre espectador del Tu» (2002 : 66), ja que en la trobada que segueix a la revelació, quan un avança, l'altre ha de respondre instantàniament. En aquesta resposta, la revelació de l'altre arriba com un esdeveniment.

El fet, la trobada del Jo-Tu, existeix estrictament com a acte directe immediat (amb tot l'èsser). No pot ser posseïda. Per tant, vist a la claror del pensament de Buber, el teatre de Grotowski a *Apocalypsis* es dirigeix a una immediatesa més que no pas a una distància, ésser més que existència, immediatesa i possibilitat més que història, i relació més que experiència. Ja que «l'experiència és llunyania del Tu» (BUBER, [1923] 1996 : 50).

L'actuant

Malgrat la seva implicació activa, fer és més a prop de deixar anar que de forçar. Recordant el procés creatiu d'*Apocalypsis*, Grotowski considera la «renúncia» com a concepte clau per a l'actor: (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 50)

He mencionat la renúncia que ens va dictar aquest treball. Fins i tot en el meu interior aquesta renúncia no era conscient. Ni tan sols jo n'era conscient. Un dia durant la gira després de la primera estrena, un dels meus col·legues va fer un comentari positiu sobre el meu treball, i jo li vaig contestar: «M'he sentit perdut tantes vegades durant aquest temps». Llavors ell va dir: «Tot el que vaig veure sempre va ser la renúncia a fingir». Renúncia. Crec que aquest va ser l'únic tema del nostre treball a *Apocalypsis cum figuris*.

La «renúncia a fingir» porta el treball des del regne de la il·lusió cap a la facticitat del món, convertint-lo en un acte que es dirigeix en contra del descens de la humanitat a interpretar papers dins de la narració social. «Renunciar a fingir» significa també revelar la imposició de la convenció, d'alguna cosa que ens representa però que no és nostra. Entre ésser i existència, entre Jo-Tu i Jo-allò, i entre interpretar papers i fer, s'estén una pantalla de mediació que, com un guió, ordena allò imprevisit dins un ventall de possibilitats reconeixibles. En aquest context, «no fingir» significa renunciar a reaccionar mecànicament en la vida i començar a actuar/fer.

¿Com s'*actua* més que es reacciona al món? «Món» indica aquí una estructura de signes que implica la interpretació, dóna significat i produeix narracions; en altres paraules, el món representa i mitjança més que no pas dirigeix un ordre simbòlic. Esdevenim directes quan ens sentim empesos pel desig, amor o sofriment extrems, i esdevenim éssers complets quan confrontem allò que Lacan anomena «el Real». Aquests moments d'organicitat espontània poden ser punts de partida per al desenvolupament d'aquell que «és tal com és»: (GROTOWSKI, 1972a : 37)

És difícil de dir com el simbòlic opera en el que anomenem «espectacle». Actualment, per a nosaltres el símptoma és molt més important que el signe. [Ludwik] Flaszen ho va analitzar en un determinat moment, però jo ho diré de manera diferent: el que és important és compartir l'ésser humà complet com es comparteix el pa. Quan l'home no s'amaga, quan revela tot el seu ésser, és sant i pur. Llavors l'home *és tal com és* —sóc allò que sóc. No es defensa. Això és tot. No és que això significarà allò, i allò. Sinó que tot es

revela per la tangibilitat del seu acte, pel fet que per un moment som tal com som.

Darrere de Grotowski-el-destroctor-de-signes s'alça el cercador de la immediatesa en el significat, on l'acte esdevé un fet, un esdeveniment que possibilita la presència de l'actor en el seu *acte* portat a terme en un temps i un espai no dramàtic sinó real. La paraula «presenciar» ressignifica la «presència» com a acte: l'acte de la *renúncia* del vel.

La transició de Grotowski cap a una recerca sense públic va arribar amb la cristallització del seu interès en el *fer* i en la tasca d'aquell que fa, a través del qual cercava recuperar el significat perdut de l'«actor» com a «persona d'acció», aquell amb presència més que no pas representació, un actor que, més que no pas un creador de signes, és fins i tot si «s'interpreta ell mateix», aconseguint una identitat icònica amb l'objecte de la representació. En el seu homenatge a Ryszard Cieślak, Grotowski veu el fer com un acte de donar intransigentment, un acte principalment entre l'actor i el seu procés en relació amb el director-testimoni: (GROTOWSKI, 1996 : 27-28)

Haureu vist en la pel·lícula que al final dels monòlegs apareix una reacció particular, un tremolor de les cames que s'origina al voltant del plexe solar. Mai no vam treballar sobre això com quelcom que hagués de formar part de la partitura. Va ser una reacció psicofísica autònoma resultant, no solament del treball del cos, sinó també de tot el sistema nerviós, i es veia completament orgànica i habitual. Simplement, l'acte de l'actor era real. Aquesta va ser l'anàlisi d'un psiquiatre que va veure el treball i després va dir: «Heu aconseguit una cosa que sempre havíem considerat impossible». Alguns símptomes, tot i no ser cercats, es repetien en cada funció perquè els centres d'energia s'activaven cada vegada. ¿I per què s'activaven cada vegada? Perquè per Cieślak, com també per mi mateix, era inimaginable ni tan sols pensar que una cosa com aquella es pogués «produir». La seva ofrena havia de ser real cada vegada. Centenars de vegades en els assaigs, per no mencionar els centenars i centenars de funcions, el seu acte era sempre real.

Grotowski indica el símptoma manifestat de manera directa com un acte «real»: un signe involuntari que proporciona l'evidència del procés intern invisible. Allò que importa a Grotowski (i que hauria d'importar també a l'espectador) no és la manifestació d'aquest símptoma i la seva lectura com un efecte de direcció, sinó la seva aparició com a prova del treball fet per sota del nivell del significant. Alguna cosa viva i real deixa la seva traça en una partitura ben articulada.

Mentre que el treball de l'actor es pot llegir com a part del llarg text de l'obra, la major part dels seus actes tenen lloc en el teatre interior i són rebuts de manera directa, fora del significat i sense un significat —ja que tot significat és «postesdevenimental» (BADIOU, 2003 : 16). L'acte és perceptible en tant que és ressonància en l'espectador —per tant un esdeveniment, i per tant sense representació— en silenci. Sobre el que sí podem parlar, però, és el coneixement que ens condueix a aquest treball, juntament amb alguns processos objectius que l'actor experimenta repetidament. També ens hi podem acostar amb el llenguatge a través del discurs sobre l'«ésser».

El concepte de text de l'obra i de l'actor com un cos a l'escenari dominen el pensament teatral contemporani. L'última fase de recerca de Grotowski, recerca com a acte performatiu i en l'acte performatiu (així com la del *Workcenter* sota la direcció de Richards). No solament esdevé inaccessible per a un conjunt ben consolidat de la crítica literària semiòtica (Kowzan, Pavis, De Marinis, Ruffini, Fischer-Lichte), sinó que ho és també en la recepció dels erudits més convencionals. Per iniciar un reapropament al treball que Grotowski i Richards han fet en el seu *Workcenter*, és necessari abans que res pensar en la naturalesa de l'«esdeveniment» i en el fenomen de la «trobada».

En les seves produccions Grotowski va trobar l'essència del seu treball més enllà de l'àmbit del visible i del llegible. Inicialment, va provar d'arribar a aquesta essència per mitjà de la reducció simultània de l'aparell creador del signe teatral i de la densa capa de textos de l'obra. Consegüentment, va reduir el treball teatral al treball de l'actor: (1979 : 139)

Al principi van aparèixer diferents qüestions: ¿Per què un escenari? ¿Per què un vestuari? ¿Per què utilitzar llums? ¿Per què el maquillatge? ¿Per què la música gravada? ¿Per què ocupar-se de tot això si el teatre pot ser simplement una recerca de la veritat entre les persones? I no en el sentit de la professió sinó a nivell purament humà.

En un altre text afegeix: (GROTOWSKI, [1969] 2008a : 37)

I és llavors quan s'allibera el que no ha estat fixat conscientment, allò que és menys perceptible, però d'alguna manera més essencial que l'acció física. És encara físic, però ja prefísic. Ho anomeno «impuls». Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana.

L'impuls, com el descriu Grotowski, és l'element objectivament perceptible que indica un procés dirigit cap el *partenaire* en el mode Jo-Tu, en el qual el signe, com la propietat, deixa d'existir. En el Jo-Tu no hi ha «comunicació» sinó «co-ésser».

El que passa entre l'actor i l'espectador «en la recerca de la veritat entre persones» (GROTOWSKI, 1979 : 139) és un esdeveniment que es desplega en la partitura de l'actor. Aquest esdeveniment no és solament una estructura de signes i per tant no és solament un objecte de percepció estètica. La forma mateixa no ho conté, però és capaç de portar-ho. En altres paraules, una reproducció mimètica de la forma pot no produir l'esdeveniment. La partitura articulada és el vehicle visible que pot ser capaç de portar, a través de la inducció, alguna cosa, d'altra manera, imperceptible. La partitura no representa l'esdeveniment ni el presenta, sinó que simplement proporciona una possibilitat perquè aquest emergeixi. Aquest esdeveniment té lloc com a fet humà immediat que correspon tan sols parcialment a una lectura semiòtica de la partitura. Per tant, una lectura que depèn únicament dels detalls de la partitura que es perceben externament porta inevitablement a una lectura errònia del treball.

El presenciar de l'actuant

Encara que el teatre interior no existeix separat de les formes articulades (és a dir, la presentació), el seu treball real no és representacional. A través de la seva partitura, l'actuant, arriba a allò que és presentacional (té elements que possibiliten que sigui entès per un testimoni, en cas de ser-hi present) i al mateix temps representacional (és repetible i conté altres elements que es reconeixen com a representacionals, per exemple fragments de textos, història, objectes simples). Composta amb cura, la partitura és el vehicle del pretès i esperat esdeveniment, irrepetible i sense marcar excepte per allò que constitueix, i se sent, com l'onada interior de vida: (GROTOWSKI, 1979 : 140-141)

Impulsos que brollen del cos, de l'organicitat, emergeixen en moments importants de la vida. En els moments de gran alegria, en els moments d'amor i de maldat, en els moments més intensos de les nostres vides. Quan no estem dividits sinó complets. [...] És un *fer* particular. És com un corrent, com alguna cosa que flueix en l'espai i el temps. No es tanca. Sempre està en moviment. Tan sols compta amb moments de suport preprogramats. I sempre té una fase inicial, necessària perquè les persones deixin de tenir-se por.

Grotowski comenta que quan un ésser humà actua «amb el seu propi ésser», el seu acte es desplega en una forma particular. Aquesta forma permet que aparegui la veritat i aquesta veritat és la veritat de l'ésser.

«No llegint» una obra performativa

Quan vaig presenciar *Action* per primera vegada el juny de 2004 a Polònia, no vaig poder evitar construir una narració i buscar un significat, i consegüentment em vaig quedar confós, però no impassible. Des de llavors, he vist *Action* nombroses vegades mentre vaig seguir el Workcenter durant el seu projecte *Tracing Roads Across* en les seves residències a Polònia, Àustria, Rússia, Bulgària, Grècia i Itàlia. Durant aquell temps vaig posar la meva atenció en el subtil treball que l'obra efectua per sota de la seva forma exterior: el treball del teatre interior, on el que està en joc és la fràgil naturalesa dels fets humans no marcats pel signe.

Hi ha nombroses «lectures» erudites dels textos dels espectacles *Akropolis*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris* en les quals «l'indicible [...és] —indiciblement— contingut en allò que ha estat dit» (Wittgenstein dins MONK, 1990 : 151). Però aquest mateix apropament respecte a l'Art com a Vehicle deixa allò «no escrit» fora, fent-lo pràcticament impossible de descobrir en l'escriptura. Lisa Wolford conclou el seu article sobre *Action* amb el reconeixement del fracàs de copsar aquesta dimensió del treball que sentia clarament com a testimoni: «Però en aquesta estructura també hi ha present alguna cosa més —un altre registre, més misteriós, gairebé desconegut» (1997 : 424). I para aquí, callant sàviament allò del qual no es pot parlar, com diria Wittgenstein (1974 : 89). Quan es parla de l'Art com a Vehicle ens trobem que hem de lluitar amb el llenguatge i fer reviure paraules antigues o inventar-ne de noves, com quan intentem parlar sobre «l'ésser». Grotowski i Richards no han inventat el misteri de l'acte performatiu, però certament l'han retornat al seu origen.

Referències bibliogràfiques

- ATTISANI, Antonio (2008): «Acta Gnosis», traducció d'Elisa Poggelli. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 75-106.
- BADIOU, Alain (2003): *Saint Paul: The Foundation of Universalism*. Stanford: Stanford University Press.

- BATAILLE, Georges (2001): *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUBER, Martin (1996 [1923]): *I and Thou*. Nova York: Touchstone.
- DELEUZE, Gilles (1993) *The Deleuze Reader*, a cura de Constantin V. Boundas. Nova York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1978): *Writing and Difference*, traducció d'Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducció de Peggy Kamuf. Londres: Routledge.
- GROTOWSKI, Jerzy (1972a): «Jak żyć by można.» *Odra*, 4, pp. 33-38.
- (1972b): Entrevista a la televisió amb Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska, transcripció i traducció de l'autor.
- (1979): «Świat powinien być miejscem prawdy.» *Dialog* 10 (octubre), pp. 138-142.
- (1995): «From the Theatre Company to Art as Vehicle», *At Work with Grotowski on Physical Actions* de Thomas Richards, pp. 115-135. Londres: Routledge.
- (1996): «Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka» *Notatnik Teatralny* 10 (Wiosna/Lato), pp. 27-28.
- (1997): «A Kind of Volcano», *Gurdjieff*, a cura de Jacob Needleman i George Baker, pp. 87-106. Nova York: Continuum.
- (1999): *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- (2008a [1969]): «Replay to Stanislavsky», traducció de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 31-39.
- (2008b [1969]): «On the Genesis of *Apocalypsis*», traducció de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 40-51.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Poetry, Language, Thought*. Nova York: Harper & Row.
- KOBETS, Svitlana (1998): «A Review of *Vizantiiskoe Iurodstwo*, by Sergei Ivanov» *The Slavic and East European Journal*, 42, 2 (Summer), pp. 305-306.
- KUMIEGA, Jennifer (1987): *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- LACAN, Jacques (2006): *Écrits*. Nova York: Norton.
- LEVINAS, Emmanuel (2002): «Martin Buber and the Theory of Knowledge», *The Levinas Reader*, a cura de Sean Hand, pp. 59-75. Oxford: Blackwell.
- MONK, Ray (1990): *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nova York: Penguin Books.
- OSIŃSKI, Zbigniew (1998): *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- (2003): *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- PORĘBSKI, Mieczysław (1997): *Tadeusz Kantor: Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*. Warszawa: Murator. Puzyna, Konstanty
- (1999): «Powrót Chrystusa», *Teksty z lat 1965-69* de Jerzy Grotowski, pp. 167-177. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- REPOHL, Roger F. (1994): «Liturgy as Vehicle» *America*, 24 setembre, pp. 18-20.
- RICHARDS, Thomas (2008): *Heart of Practice: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres: Routledge.
- (2004): Conversa personal amb l'autor. Revisada i autoritzada per Thomas Richards. Viena, octubre-novembre.
- ROBERTS, Alexander, i James DONALDSON, eds. (1994): *Ante-Nicene Fathers*, volum 2. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHECHNER, Richard (1997): «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Lisa Wolford i Richard Schechner, pp. 458-492. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard, i Theodore HOFFMAN (1997a [1998]): «Interview with Grotowski», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Richard Schechner i Lisa Wolford, pp. 38-55. Londres: Routledge.
- SZAREK, Czesław (1999): Entrevista a la televisió. *Jerzy Grotowski: Próba portretu* [Jerzy Grotowski: An Attempt at a Portrait]. Maria Zmarz-Koczanowicz, dir., Telewizja Polska S. A.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1997): «Action: The Unrepresentable Origin», *The Grotowski Sourcebook*, a cura de Lisa Wolford i Richard Schechner, pp. 409-426. Londres: Routledge.
- WYSŁOUCH, Seweryna (1971): «Grotowski–Niszczyciel Znaków.» *Dialog* 8 (Sierpień), pp. 127-131.



La tècnica orgànica de l'actor. Un camí cap a l'invisible

Anna Caixach

El teatre ha estat una aventura enorme en la meua vida. Ha condicionat profundament la meua manera de pensar, d'analitzar les coses, de veure la gent, de mirar la vida. Fins i tot diria que el meu llenguatge ha estat format pel teatre. Però no vaig arribar a aquest treball buscant el teatre i, en realitat, vaig buscar sempre alguna altra cosa.

JERZY GROTOWSKI (1992)

Després del dur procés de gestació d'*Apocalypsis cum figuris*,¹ que es podria considerar el moment àlgid de la trajectòria del seu Teatre Laboratori —després d'haver causat un impacte significatiu durant la seva temporada a Nova York el 1969 a la Washington Square Methodist Church del Greenwich Village amb representacions d'*Akropolis*, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*—, Jerzy Grotowski va anunciar que no dirigiria més produccions teatrals. *Apocalypsis* havia estat un clar punt d'inflexió que marcaria una nova etapa d'investigació en el laboratori polonès. Per primera vegada, el treball de l'actor no partia de l'aplicació de tècniques i principis interpretatius a priori. Grotowski, que volia evitar en tot moment caure en un mecanisme de productivitat i en la repetició de les seves anteriors descobertes, observa els seus actors amb una actitud nova, expectant en lloc d'imposicional. Aquest va ser el seu propòsit (GROTOWSKI, 1969b : 42):

Tenia llavors una única regla: si algú es troba en acció, en el curs d'un procés creatiu, i si no està perjudicant ningú, pot ser que jo no entengui res, però he de mirar.

D'aquesta manera el director polonès permet que s'arribi a la composició de l'estructura performativa a partir del procés interior dels actors i no per la seva creació externa (GROTOWSKI, 1969b : 50-51):

1. Última producció teatral dirigida per Jerzy Grotowski, presentada oficialment l'11 de febrer de 1969; es va continuar presentant fins al maig de 1980.

Van ser tres anys de lluita. Si durant el treball naixia algun conflicte entre el procés creatiu de qualsevol dels meus col·legues i l'ordre del conjunt, l'estructura, o l'ordre del muntatge, donava sempre la prioritat al procés. Mai no vaig tallar allò que era realment un procés, encara que no hi veiés la connexió amb el conjunt.

L'exploració iniciada en la creació d'*Apocalypsis*, doncs, serà l'origen d'un profund canvi en la manera de treballar de Grotowski. Desapareixeran les imposicions dictatorials del director per prioritzar la manifestació del procés interior de l'actor. La tècnica artística cedirà el pas a l'experiència humana. La recerca de l'actor total passarà a convertir-se en la recerca de l'home total. A *Apocalypsis* es comença a difuminar el paper que convencionalment s'assignava a l'actor (aquell que representa) per esdevenir l'actuant (aquell que porta a terme l'acció) (GROTOWSKI, 1969a : 38):

No sento que el teatre sigui el fi per mi. Tan sols existeix l'Acte. Podria haver passat que aquest Acte fos bastant proper al text dramàtic entès com a base. Tanmateix, no em puc preguntar si era o no era la realització del text. No ho sé. No sé si era fidel al text o no. No tinc cap interès en el teatre de text, perquè està basat en una visió falsa de l'existència humana. Tampoc no tinc cap interès en el teatre físic. Perquè, al cap i a la fi, ¿què és? ¿Acrobàcia sobre l'escenari? ¿Cridar? ¿Rebolcar-se per terra? ¿Violència? Ni el teatre de text ni el teatre físic —ni el teatre, sinó l'existència viva en la seva revelació.

Apocalypsis va suposar un nou estadi en la recerca de Grotowski que el va portar a creuar una certa barrera. Deixa enrere el muntatge d'espectacles per iniciar l'exploració dels processos humans en l'acompliment de «l'acte que abraça la totalitat de l'home» (GROTOWSKI, 1969a : 34). S'obren així nous horitzons de vida creativa i, trencant els murs de les convencions socials i teatrals del moment, Grotowski inicia el camí vers un territori desconegut, més enllà del teatre però profundament vinculat al teatre, o millor dit, a les arrels del teatre, per descobrir una nova i alhora antiga dimensió de les arts performatives on fos possible la recuperació del seu potencial com a procés unificador de l'ésser humà. Ja no es tracta de teatre solament, sinó d'una visió de la vida a través del teatre i d'una visió del teatre a través de la vida. Més proper al passat que no pas a l'actualitat teatral, Grotowski, en una conferència de l'any 1969, l'any del seu cataclisme i renaixement, vincula el seu treball a quelcom antic i oblidat i dirigeix la mirada a l'espiritualitat prehistòrica, on l'art era un vehicle, un mitjà i no pas un fi en ell mateix; fet que anuncia pre-

monitòriament l'objectiu del seu darrer i definitiu període de recerca, l'Art com a Vehicle, i alhora evidencia la continuïtat i coherència de tota la seva trajectòria teatral–existencial (GROTOWSKI, 1969a : 39):

No crec que el meu treball en el teatre pugui ser anomenat un nou mètode. Se'l pot anomenar mètode, però aquesta paraula és molt limitada. A més, no crec que sigui res nou. Penso que *aquest tipus de recerca va existir molt freqüentment fora del teatre*, tot i que de vegades també va existir en alguns teatres. És el camí de la vida i del coneixement. És molt antic. Se'ns revela i formula depenent de l'època, el temps i la societat. No estic segur si els que van fer les pintures a la cova de Trois Frères volien només fer front al seu terror. Potser... però no solament. I penso que la pintura no era el fi. La pintura era el camí. En aquest sentit, em sento més proper de qui va fer aquella pintura a la roca que no pas dels artistes que pensen que estan creant l'avantguarda d'un nou teatre.

La necessitat vital del cercador polonès es mostrava en el desig d'anar més enllà de les convencions-limitacions teatrals i de la màscara social i els estereotips, en la recerca de la plenitud essencial del que podríem anomenar l'acte performatiu primigeni. Inquietud que iniciaria el passatge de l'Art com a Presentació (on l'efecte i la seu del muntatge es troben en la percepció de l'espectador) a l'Art com a Vehicle (on l'efecte i la seu del muntatge es troben en aquells que fan), els dos períodes de recerca de Grotowski més allunyats entre si en el temps i extremitats d'una llarga cadena, la de les arts performatives.

Grotowski ja no se separarà d'aquest camí de recerca i alliberament descobert en el procés d'*Apocalypsis*. Ara bé, sempre, com tot procés viu, aquest camí, eminentment pràctic, estarà en una constant evolució. Cap al final del seu passatge per la vida, en les conferències parisenques del 1997-1998² —últim testimoni públic del mestre polonès en què tracta de manera especialment clara els aspectes tècnics de l'artesanat artístic— distingeix consegüentment dues orientacions en el treball de l'actor: el camí orgànic —aquell que es va iniciar amb *Apocalypsis*— i el camí basat en la composició (artificial o no-orgànic). Grotowski relaciona allò veritable amb allò viu i en la seva observació de la vida, fascinat per la participació total del cos —però no solament referit al domini físic— descobreix en l'organicitat un camí cap a la veritat. La descoberta d'aquest aspecte que ens vincula amb els impulsos més íntims,

2. Jerzy GROTOWSKI, «La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel», París, 1997-1998. Les conferències es troben en format CD, Houilles: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.

arrelats a la naturalesa, obrirà un camí de profundes revelacions. L'investigador polonès situa, doncs, la seva recerca en la línia orgànica, així com també la de Stanislavski; en la línia no-orgànica o artificial trobaríem Brecht i l'Òpera de Pequín.

En la via orgànica, arrelada, doncs, al cos i vinculada a l'atenció vigilant dirigida a l'entorn, es parteix del procés; primer es treballa per descobrir l'impuls i per damunt d'aquest flux vital es crea o apareix l'estructura, és a dir, l'impuls precedeix (i condueix) la composició. En la via no-orgànica, caracteritzada per la composició estricta de les posicions corporals, primer es crea la forma i per tant, la composició precedeix l'impuls. Tot comença en la perifèria per després arribar al procés. Dos inicis del treball per pols diferents que tindrien idealment el mateix propòsit, la unificació (conjunció de dues coses que esdevenen una de sola) de l'espontaneïtat i la precisió, de la vida i l'estructura, del procés i la composició. És a dir, la unificació de la polaritat fonamental de la pràctica de l'actor.

Segons Grotowski, l'apropament orgànic es basa en les reaccions autèntiques i orgàniques del cos, accions que tenen el seu origen dins d'aquest. Tot el procés comença dins. La seva projecció exterior, en les accions visibles, és només el final d'aquest procés. Així, doncs (GROTOWSKI, 1969a : 37):

Cada acció física està precedida d'un moviment subcutani, desconegut però tangible, que flueix de l'interior del cos. L'impuls no existeix sense el *partenaire*. No en el sentit d'un company d'escena, sinó en el sentit d'una altra existència humana. O simplement, una altra existència. Perquè per algú podria tractar-se d'una existència diferent de la humana: Déu, Foc, Arbre.

Si aquesta connexió entre el procés interior —un procés real— i l'acció es tallés, l'acció deixaria de ser acció i esdevindria un gest: fals, mort i rígid. Es tractaria llavors d'una execució mecànica. Per consegüent, aquesta connexió serà considerada la veritat de l'acció, aspecte que caldrà redescobrir cada vegada. Caldrà reviure el procés cada vegada. Viure'l com a nou i desconegut cada vegada. El procés és com un corrent d'impulsos comparable a un riu, en continu moviment, que es descobreix cada vegada entrant en ell i deixant-se portar pel seu flux. Però en el moment en què pensem que ja el coneixem i comencem a cercar aquella idea preconcebuda, el procés morirà. Sembla innegable que en el treball de l'actor sempre hi haurà d'haver alguna cosa desconeguda, per descobrir: el misteri de l'art de l'actor que és alhora el misteri de la vida.

Per tant, el procés interior el dona la reacció autèntica enfront d'una existència. Ens referim a una trobada amb l'altre, més enllà dels estereotips, on hi participen l'entrega, la revelació i l'acceptació. Es tracta de descobrir-se, donar-se i rebre sense mesura. Per a Grotowski la trobada real entre dos éssers és l'essència del teatre (GROTOWSKI, 1969b : 41):

Coneixent el misteri de l'altre, es coneix el propi. I viceversa: coneixent el propi, es coneix el misteri de l'altre. Això no és possible amb qualsevol. Amb això, no intento emetre un judici sobre la vàlua dels altres. Simplement, la vida ens ha fet de manera que puguem trobar-nos: tu i jo. Podem trobar-nos per a la vida i per a la mort —portar a terme un acte junts. Crear com si fóra l'última vegada, com si s'anés a morir immediatament després.

Veiem, doncs, que l'impuls orgànic només és possible en reacció a una altra presència, al contacte. Aquests contactes, possibles només amb una consciència real del que ens envolta (i per tant amb una ment discursiva en silenci), formen una acció-reacció en el moment present, això és, una adaptació immediata (sense l'espai per a la decisió mental) i en relació constant amb els canvis continus de l'entorn. Sense aquest contacte directe l'actuant es trobaria aïllat de tot el que hi ha fora d'ell, es convertiria en «cec i sord» als milers d'estímuls que es reben contínuament, i se situaria en una dimensió mecànica del pla de l'acció o pla horitzontal, dimensió que cal transcendir per descobrir-ne la dimensió orgànica.

L'investigador polonès afirma que el cos és memòria; és tota la nostra vivència i, alhora, va més enllà de la nostra vida o memòria personal. Tota l'existència humana està inscrita en el nostre cos, per tant, caldria redescobrir allò que ja som però que no recordem. En l'apropament orgànic es tractarà, doncs, d'alliberar el «cos-memòria», és a dir, deixar parlar el cos, que d'aquesta manera ens guiarà en la descoberta d'una corporalitat desconeguda, potser oblidada, una memòria ancestral que ens vincula a l'origen, a l'essència. Les clares paraules de Thomas Richards³ provinents de la vivència personal d'aquest procés, ens donen unes primeres claus sobre la relació de la dimensió orgànica amb l'aspecte vinculat al pla de la consciència o pla vertical en tot aquest viatge de redescoberta (RICHARDS, 2008 : 5):

3. Col·laborador essencial de Grotowski i a qui el mestre polonès, durant els tretze últims anys de la seva vida, va transmetre la culminació de la seva recerca pràctica. Actual director artístic del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* a Pontedera (Itàlia).

...era com si el meu cos comencés a guiar-me —per ell mateix, completament— en un flux de moviment que provenia de dins, un flux d'impulsos que corrien a través del cos. Va ser com descobrir un riu. Em sentia una mica distanciat, mirant-ho. La meva ment va deixar de manipular el meu cos, dient-li, «vés aquí, vés allà»; ara el meu cos m'estava guiant. Fins i tot la font dels impulsos semblava no ser muscular.

L'acció orgànica ve del cos i no del cap, no és pensada sinó viscuda plenament i està profundament vinculada a les forces de la naturalesa i als impulsos vius. Una expansió que és pura percepció, com l'acció d'un animal salvatge que perseguit pel seu depredador es troba immers en un estat de vibrant presència en totes i cadascuna de les cèl·lules del seu cos. Aquest moviment harmoniós no és elaborat per endavant, és l'expressió d'un procés real on la totalitat de l'ésser està plenament involucrada en l'acció. Aquesta harmonia és l'esforç sense esforç o la relaxació en l'acció. Ens trobem davant de l'expressió natural, no recercada. La manifestació d'un fenomen que s'origina sota la pell, que es desenvolupa i, traspasant l'organisme, esdevé acció viva. Aquesta acció es converteix en percepció viva. Una percepció que ve de tots i cadascun dels porus del cos i que aporta vida.

En el curs del procés orgànic la ment discursiva —és a dir, la ment tal com la coneixem, un conjunt de pensaments centrats en el «jo» exterior— es va silenciant, observant d'una manera més distanciat, deixant aparèixer una fluïdesa i una continuïtat del moviment, com un flux de vitalitat que es manifesta mitjançant l'acció i que ens connecta amb aquesta font que sembla provenir d'algun lloc més enllà del nostre cos. Aquest ric canal, però, es mostra en els humans —en la majoria dels casos— bloquejat a causa dels condicionaments socials, culturals, educacionals. Per recordar el camí de tornada a l'estat original caldrà, doncs, trencar amb la mecanització de la vida quotidiana. Així, l'actuant, en l'intent de restaurar la connexió perduda amb el flux interior, s'haurà d'allunyar d'aquella part d'ell mateix que ha esdevingut el que és a partir de les influències externes, que ens han educat la percepció i ens priven de veure més enllà de la realitat quotidiana, més enllà del pensament mecànic, de les emocions reactives i dels hàbits apresos. I és que viure en aquesta màscara creada per causes exteriors és viure en la personalitat (com a contraposició a l'essència); és estar sota el control de la suggestibilitat i les respostes automàtiques habituals, construïdes en els sistemes del condicionament social, en un estat d'identificació plena amb les nostres emocions, humors i pensaments. Estat de confusió en què és impossible l'acció orgànica. Així, l'orgànicitat requerirà una

lluita contra tot allò que no provingui de cap procés natural (GROTOWSKI, 1991 : 91):

¿Què és l'organicitat? És viure en harmonia amb les lleis naturals, però a un nivell primari. No s'ha d'oblidar: el cos és un animal. No estic dient que siguem animals; dic que el nostre cos és un animal. L'organicitat està vinculada a l'«aspecte-infant». L'infant és gairebé sempre orgànic. L'organicitat és alguna cosa de la qual es té més quan s'és jove, i menys quan s'envelleix. Òbviament, és possible prolongar la vida de l'organicitat lluitant en contra dels hàbits adquirits, en contra de l'entrenament de la vida ordinària, trencant, eliminant els clics del comportament. I, abans de la reacció complexa, retornant a la reacció primària.

De les paraules de Grotowski es desprèn la importància de descobrir dins d'un mateix aquest «estat de l'infant» vinculat a l'organicitat. Amb altres paraules, retrobar la fascinació de la mirada innocent del nen que, menys condicionat que l'adult, ho descobreix tot per primera vegada. L'infant percep de manera directa, immediata, amb una visió clara i sense judicis. Per a ell no hi ha futur ni passat, només el present és real (GROTOWSKI, 1978 : 8):

Allò que experimenta és sempre per primera vegada. Si entra en el jardí una vegada, és per primera vegada, però el segon dia quan entra al jardí, el jardí és diferent, llavors és altre cop la primera vegada. Nosaltres, els adults, estem ja entrenats, sabem que cada jardí és la mateixa cosa, malgrat el fet que el mateix jardí és cada dia alguna cosa diferent. Ser en el principi és permetre'ns estar realment en allò que fem, en allò que percebem i en allò que descobrim.

Una vida extraordinària s'obre llavors davant nostre, un món ple d'estímul i milers de detalls que només podrà percebre una ment amb l'espai suficient per obrir-se al contacte real amb l'ara i l'aquí. Tan sols una ment en silenci, lliure de tot judici i alliberada de les emocions ens permetrà escoltar i veure en profunditat. Es tracta d'una invitació a sortir d'un mateix, allunyant-nos del motlle social amb els seus prejudicis i lliçons apreses que actuen com a filtre de la percepció, per rebre la vida de manera plena, sense cap mena de barrera, sense anteposar cap judici, sense etiquetar abans de rebre; mantenint una lluita per evitar rebre continguts que un mateix etiqueta i encasella, en lloc de presències vives i permanentment canviant i que, per tant, cada cop reclamen, amb el seu misteri, ser redescobertes de nou (RICHARDS, 1995 : 5):

Vivim en una època en la qual les nostres vides interiors estan dominades per la ment discursiva. Aquesta porció de la ment divideix, secciona, etiqueta —empaqueta el món i l'embolica com a «conegut». És la màquina en nosaltres que redueix el misteriós objecte que es balanceja i s'ondula en simplement «un arbre». Com que aquesta part de la ment té el control en la nostra formació interior, a mesura que creixem, la vida perd el seu sabor. Vivim una experiència més i més general, sense percebre ja les «coses» directament, com un nen, sinó com a signes en un catàleg familiar per nosaltres. El «desconegut», d'aquesta manera reduït i petrificat, es converteix en el «conegut». Un filtre s'aixeca entre l'individu i la vida. [...] El perill és que limitem, reduïm, engabiem aquesta persona, veient-hi només el que desitgem veure, o som capaços de veure.

Aquesta reducció transforma la nostra visió en una visió general i superficial on tot perd la seva individualitat, on tot passa a omplir el sac d'allò conegut convertint-se en tan sols una projecció d'allò conegut. Deixem, doncs, de veure en detall, convertint allò únic en una imatge coneguda, convertint les presències en continguts. Conduïts pels hàbits i comportaments lligats a la memòria, hi veiem a través d'un vel i, sense cap dubte, deixem de veure-hi realment. Deixem de percebre de manera directa i per tant les nostres accions deixen d'estar en una relació real i orgànica amb l'entorn, tornant així a l'estat quotidià de *ceguesa i sordesa*. Viure el present sense premeditació serà el gran repte, en el teatre i en la vida.

Es fa evident que l'estat d'organicitat és un procés psicofísic complex; amb l'objectiu de despertar la intel·ligència instintiva, en la qual tenen joc la percepció i l'instint, allibera capes del dens motlle condicionant en el qual ens trobem empresonats. Un procés purificador, podríem dir. Un cos alliberat deixa de ser un obstacle i es converteix en una finestra a la vida interior. El cos esdevé com transparent i tot el procés intern s'evidencia. El torrent d'impulsos flueix en les accions i arriba a l'oceà. Estem parlant, doncs, d'un procés revelador d'una naturalesa interna, més real, d'un «jo» veritable a través de l'extinció d'un mateix (del «jo» aparent, personalitat). Aquesta és la conversió de l'home exterior en l'home interior, retorn de si sobre si i en si (mateix). Grotowski es refereix a aquesta dualitat en el text *Performer* parafrasejant les paraules del Mestre Eckhart (GROTOWSKI, 1987 : 377):

Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa diferència infinita que entre el cel i la terra. [...] Per això sóc no-nascut, i segons el meu caràcter de no-nascut, no puc morir. El que sóc a causa del meu naixement morirà i desapareixerà, perquè és donat al temps i es descompondrà amb el

temps. Però amb el meu naixement també van néixer totes les criatures. Totes elles senten la necessitat d'ascendir des de la seva vida a la seva essència.

[...] sinó que sóc el que era, el que he de continuar sent ara i per sempre més. Quan arribo allí, ningú no em pregunta d'on vinc ni on he estat. Allí sóc allò que era, no creixo ni disminueixo, ja que jo sóc, allí, una causa immòbil que fa moure totes les coses.

La gran diferència es dona entre estar identificat amb allò en nosaltres que és donat al temps i que amb el temps morirà, o bé escoltar aquella part en nosaltres que sent *la necessitat d'ascendir des de la seva vida cap a la seva essència*. Aquesta és la possibilitat que el «jo» en el temps, és a dir, el «jo» actuant, descobreixi un camí de retorn a allò que era originàriament, abans de les diferències, i faci possible la unió amb aquest nucli interior entrant així en el terreny de la immortalitat; esdevenint lliure.

Segons Grotowski, l'actuant, en el seu procés cap a l'essència, desenvolupa el que ell anomena el «jo-jo». Aquesta relació subtil ha estat centre d'interès per savis i mestres espirituals, considerada de gran importància i repetida amb paraules gairebé idèntiques en diferents llibres sagrats de l'Índia. Grotowski ens dona la seva visió personal d'aquesta doble dimensió en el text *Performer* (GROTOWSKI, 1987 : 376):

Es pot llegir en els textos antics: «Som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que s'ho mira. Un morirà, un viurà». Preocupats a picotejar, embriacs de viure en el temps, hem oblidat *fer viure* la part en nosaltres que mira. Així, doncs, que hi ha el perill d'existir només en el temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat per aquesta altra part d'un mateix (aquella que està com fora del temps) dona una altra dimensió. Existeix un Jo-Jo. El segon Jo és quasi virtual; no és, tampoc, la mirada dels altres, ni tampoc cap judici; és com una mirada immòbil: una presència silenciosa, com el sol que il·lumina les coses —i això és tot. El procés pot ser acomplert només en el context d'aquesta presència quieta. Jo-Jo: en l'experiència, la parella no apareix separada, sinó plena, única.

En aquest estat doble («jo-jo»), havent superat la dimensió mecànica de total absorció i identificació amb l'acció, es donarà vida al testimoni, el «jo» permanent, la mirada immòbil. Portar a terme l'acció des de la presència silenciosa i vigilant possibilita un renaixement del «jo» actuant que adquirirà una altra qualitat d'energia. I aquest testimoni de la pròpia vida, aquest «jo»

que veu que jo hi veig, que escolta que jo escolto, segons Grotowski és la consciència (GROTOWSKI, 1989-1990 : 125):

Awareness vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (la màquina de pensar), sinó a la Presència.

És a dir, una dimensió més profunda de la consciència, vinculada a la mirada serena i tranquil·la i no a la ment discursiva, això és, vinculada a l'estat original de l'ésser humà on tot és absorbit en la llum d'aquesta consciència. Aquest procés d'elevació de l'home exterior a l'essència, en el qual la personalitat es perd en el «jo» interior com una gota d'aigua es perd en l'oceà, *només serà acomplert en el context d'aquesta presència silenciosa i tranquil·la*.⁴

Podem dir, doncs, que quan desenvolupem una acció en la seva dimensió orgànica, més enllà de la dimensió mecànica, es desplega la connexió d'aquesta acció amb una altra, l'acció interior, relacionada amb el treball sobre si mateix i amb el que Grotowski anomenarà la verticalitat. Podríem dir que el pla de l'organicitat (pla horitzontal) ens descobreix un passatge que ens obre a una altra qualitat de presència; aquell desenvolupament de l'atenció envers l'entorn ens possibilita el nivell d'atenció necessari per iniciar el trajecte interior o vertical.

A partir de l'exhaustiva indagació de la naturalesa humana, Grotowski descobreix que aquesta consciència es podria dir que forma l'extrem d'un registre en el qual l'altre pol és l'instint. La unió amb el «jo» testimoni no significa una desaparició del «jo» actuant sinó que ambdós formen els extrems d'un mateix registre i amb la presència d'ambdós extrems sorgeix la plenitud de l'estat original (GROTOWSKI, 1985 : 298):

Llavors, alguna cosa comença a existir com a presència en les dues extremitats del mateix registre; dos pols diferents: el de l'instint i el de la consciència. Normalment la nostra tebiesa quotidiana fa que estiguem entre els dos; i no siguem ni plenament animals ni plenament humans, ens movem de manera confusa entre tots dos. Però en les tècniques tradicionals veritables i en les arts performatives veritables, aquests dos pols extrems poden ser tocats al mateix temps. Això significa «estar en el principi», «estar dempeus en el principi». El principi és tota la teva naturalesa original, present ara,

4. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Performer» (1987), dins *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 376.

aquí. La teva naturalesa original amb tots els seus aspectes: divins o animals, instintius, apassionats. Però al mateix temps t'has de mantenir vigilant amb la teva consciència. I quan més ets «en principi», més has d'«estar dempeus». És la consciència vigilant la que fa l'home [człowiek]. És aquesta tensió entre els dos pols la que dona una plenitud contradictòria i misteriosa.

I és en la intersecció d'aquests dos plans, el de l'instint i el de la consciència, quan emergeix el procés creatiu. Punt on conflueixen dos processos, l'humà i l'artístic, el flux interior i el rigor (GROTOWSKI, 1969a : 35-36):

Per tant es tractava sempre d'una mena d'intersecció del que era encara la precisió del treball precedent i el que anava ja cap a l'espontaneïtat. O al contrari: una mena d'intersecció del que es trobava encara en el flux de les reaccions personals i el que es dirigia ja cap a la precisió. Quan aquesta intersecció tenia lloc, emergia el moment creatiu.

Aquesta oposició entre espontaneïtat i precisió és natural i orgànica. Aquests dos aspectes són els pols de la naturalesa humana; per aquest motiu, quan es creuen, esdevenim complets. En un cert sentit, la precisió és l'àmbit de la consciència, mentre que l'espontaneïtat és l'àmbit de l'instint.

Així, podem dir que el procés de transformació del «jo» vinculat a la personalitat al «jo» interior, procés «jo-jo», comença amb la percepció conscient. Una percepció que, com hem vist, s'estén per tot el cos i que manté una connexió profunda amb la mirada al món interior. En aquest procés, la percepció esdevé consciència. Cada porus de la pell esdevé un ull. Val a dir que cal un desenvolupament ple de l'atenció perquè el procés esdevingui un flux continu de percepció conscient; una atenció que no tan sols envolta sinó que penetra. A partir del desenvolupament de l'atenció i de l'escolta fins a nivells realment subtils, l'actuant serà capaç d'escoltar el seu cos (animal/aspecte instintiu) i no interferir en el seu diàleg amb l'espai. Aquesta és l'acció amb un repòs interior, l'acció orgànica, que implica una mirada cap a fora i cap a dins al mateix temps; allò que Grotowski anomena «moviment que és repòs». L'acció no-acció, la conjunció del sí i del no, un moviment que permet veure i escoltar i en el qual la ment descansa en el «jo» etern sense permetre que sorgeixi el pensament «jo». Una acció executada en silenci interior (repòs) i de manera impecable que es manifesta a través d'una presència única i estable que escapa al temps per viure en l'eternitat, en la unió instint-consciència. En definitiva, una acció que no ens esclavitzava sinó que ens fa lliures.

El rigor en l'estructura d'accions permetrà a l'actuant l'obertura del pasatge «jo-jo». Com s'ha dit, el respecte per la precisió dels detalls a través de

la percepció conscient, possibilita l'aparició del procés. En el procés, l'actuant es troba en un entrellaçat dels dos plans, dos territoris que es despleguen en relació contínua i on les dues accions, horitzontal i vertical, s'acaben convertint en una. Però aquesta possibilitat de fer visible allò invisible (el procés real, interior) es fa tangible només com a fruit d'un treball profund i constant. Només en el no-diletantisme ens podem situar davant d'allò antic, primari, i de la consciència, en l'estat de misteriosa plenitud. En aquest camí la competència de l'actuant és la base imprescindible a partir de la qual pot aparèixer la potencialitat humana. Després de la mestria apareix la qüestió del cor, dirà el mestre polonès (GROTOWSKI, 1985 : 295):

Evidentment quan hi ha mestria, apareix la qüestió del cor. El cor sense mestria és merda. Quan hi ha mestria, hem de fer front a la qüestió del cor i de l'esperit.

I així, l'actuant en unió amb el seu nucli estable i únic podrà involucrar-se de ple en l'ara i aquí mantenint-se, al mateix temps, present en l'organicitat i en la consciència. La màxima participació en la vida serà, al mateix temps, el màxim desaferrament. Quan s'és lliure, s'és capaç de veure, de percebre de manera clara i profunda els detalls que ens permeten mantenir-nos en el present a través de l'acció orgànica, que d'altra banda ens vincula als nostres impulsos interns. En un treball continuat sobre l'atenció i l'escolta es desenvolupa una sensibilitat que esdevindrà imprescindible per passar al món intern.

Aquest sentir-se viu plenament, totalment, és la conseqüència de la presència en els dos extrems de l'estat original. D'una banda, del tot vinculat a l'acció orgànica, aquest aspecte animal o instintiu en què el cos està receptiu, alerta i disponible, adaptant-se contínuament als canvis de l'entorn; de l'altra, executant meticulosament des de la mirada silenciosa la línia d'accions amb plena consciència dels detalls, i observant en la quietud interna aquest viatge interior ascendent cap a la presència silenciosa.

Per a Grotowski, l'aspecte vertical d'aquest retorn a l'origen és sempre una qüestió pràctica, perquè, com s'ha vist, un s'hi vincula mitjançant l'acció horitzontal executada amb impecabilitat artística, això vol dir, portada a terme amb màxima atenció. Per tant, gràcies a aquest treball precís sobre els detalls accedim al passatge d'allò dens a allò subtil. Conseqüentment, l'estructura, l'acció horitzontal, esdevé imprescindible per al treball interior (GROTOWSKI, 1989-1990 : 130):

L'estructura elaborada en els detalls —*Action*— és la clau; si falta l'estructura, tot es dissol.

És a dir, el flux de vida ha de ser articulat en estructures amb una forma definida, sinó tot s'esvaeix. Aquesta és una qüestió fonamental en l'obra grotowskiana. La precisió. Aquest flux que és el procés interior necessita una forma executada en la perfecció dels detalls que permet no aferrar-se a ella sinó donar-li el seu valor just com a instrument a través del qual es pot manifestar el procés. Sense l'estructura, sense la impecabilitat, sense l'atenció sobre els detalls, no hi hauria possibilitat d'emprendre el trajecte vertical.

Grotowski identifica aquest itinerari vertical amb el treball sobre els cants vibratoris antics. Descobreix en aquests cants, que són alhora orgànics i precisos, l'instrument que vincula l'actuant a les dues dimensions, horitzontal i vertical. Correspon a l'actuant lligar els impulsos del cos amb el cant, diu el mestre. L'estructura en aquest moment passa a articular-se a partir del cant; podríem dir que les accions de l'estructura troben la seva relació amb l'organicitat en un cos que rememora un estat original i troba el seu vincle orgànic en els impulsos codificats en els cants tradicionals vibratoris. Els cants, fortament arrelats a l'organicitat, serviran d'eix per al trajecte vertical. Altre cop, el testimoni de Richards provinent de la seva experiència com a actuant és essencial i reveladora (RICHARDS, 2008 : 6):

Vaig treballar amb Grotowski sobre el desenvolupament d'estructures performatives amb i al voltant d'aquests cants, i —el que és la qüestió principal— en el procés que es pot produir, diguem, dins de l'ésser humà a través de tot aquest treball. [...] aquests cants veritablement són instruments, o millor dit, poden ser instruments pel treball de l'ésser humà sobre si mateix. Poden esdevenir eines que ajudin l'organisme en un procés que podríem anomenar de transformació d'energia.

Si s'aconsegueix que la ment deixi de donar indicacions al cos sobre com interpretar el cant, el cos podrà començar a parlar per ell mateix mantenint un diàleg amb els estímuls provinents del cant, diàleg en el qual la personalitat no hi participarà. Un estat que, tot i no ser l'habitual, es pot reconèixer com a «natural» quan un l'experimenta i permet el cos esdevenir viu amb els seus impulsos plenament vinculats al cant. Aquests impulsos que apareixen en reacció orgànica al cant són els que transportaran el cant en un diàleg entre la corporalitat i el mateix cant (GROTOWSKI, 1989-1990 : 127):

...els cants tradicionals (com els de la línia afrocaribenya) estan arrelats en l'organicitat. És sempre el cant-cos, no és mai el cant dissociat dels impulsos de la vida que corren a través del cos; en el cant de la tradició ja no es tracta de la posició del cos o de la manipulació de la respiració sinó dels impulsos i de les petites accions. Perquè són exactament els impulsos que corren pel cos els que porten el cant.

El mestre demana a l'actuant la sensibilitat necessària per descobrir la diferència entre melodia i qualitats vibratòries dels cants rituals ancestrals, ja que el veritable contingut dels cants no és el significat de les paraules sinó la seva qualitat sonora. Per a la descoberta de les qualitats vibratòries del cant i un possible desenvolupament del treball sobre aquestes, alhora que es descobren les ressonàncies específiques de cada cant, s'hi demana una precisió total de la melodia i un treball de repetició que afavoreix l'aparició de les possibilitats. Podem considerar cada cant com un flux sonor, més enllà del llenguatge verbal, que es pot redescobrir a mesura que es treballa de manera detallada sobre la seva ressonància i sobre els impulsos vius que apareixen amb relació al cant i a l'entorn, i la seva manifestació en les accions; a mesura que el cant es repeteix i descendeix en l'organisme es va desenvolupant la seva ressonància. En aquest procés el cant provoca una implicació específica de l'actuant, li desperta i amplifica espais interns, desconeguts fins aleshores, que provoquen reaccions més enllà de l'àmbit físic. Durant aquest trajecte l'actuant es fa més permeable a les qualitats vibratòries del cant i això permet activar potents centres d'energia en el seu interior. La veu esdevé, llavors, la veu de l'acció interior, la veu d'un procés real. De manera similar, Richards experimenta la vibració dels cants com a potents eines que toquen i activen centres energètics dins del cos, alliberant-los; situa alguns d'aquests centres en el plexe solar relacionant-los amb la força vital i, a l'àrea del pit i del cap, vinculats a energies més subtils. Les qualitats vibratòries esdevenen una delicada dansa interna que obren espais i activen qualitats d'energia subtils.

Del diàleg que es manté amb el cant, on una qualitat concreta d'energia està involucrada, passem, a poc a poc, a una posició més passiva però alhora alerta («mantenir-se dempeus») deixant que el cant «ens canti»; deixem de guiar per passar a ser guiats per alguna cosa que no és un mateix. «Mantenir-se dempeus» en la mirada silenciosa en el moment en què organicitat i essència entren en osmosi és un fet crucial per no perdre's en una total identificació amb el cant, que oblidaria el propòsit de la verticalitat. Si no entrés en joc l'aspecte conscient del trajecte interior, cauria irremediablement en el caos.

A part d'estar fortament arrelats en l'organicitat, podem considerar aquests cants, alguns d'ells vinculats en un passat a propòsits sacres i rituals, com a instruments per a la verticalitat amb un impacte clar en la totalitat de l'actuant; impacte que resulta possible a partir del treball simultani i harmònics sobre «el cos, el cor i el cap dels actuant».

En l'Art com a Vehicle la competència artística va de la mà amb l'aproximació a l'itinerari interior de l'ésser humà, a la verticalitat. L'art, en aquest àmbit, és considerat una via per al treball interior. La recerca s'articula en la creació d'estructures performatives precises o obres repetibles fins al més mínim detall. Aquestes obres, en el domini de l'Art com a Vehicle, s'anomenen «Accions». L'estructura, en la qual se cerca una execució a un nivell artístic extraordinari, és un vehicle per al treball sobre si mateix de cada un dels actuant. Podríem dir que l'Art com a Vehicle abraça un territori de capacitat pràctica i d'experiència humana a través de l'acció performativa. El resultat d'aquest treball és l'impacte en els actuant, en els quals es desperta una dimensió de la vida que toca, travessa i afecta els diferents nivells del seu ésser.

Hem vist, doncs, que per accedir a l'estat original és necessari que l'acció horitzontal (estructura, línia d'accions) i l'acció vertical (acció interior) es donin a la vegada i que els seus processos siguin simultanis. Aquest és l'aspecte *iòguic* —com a unió— del retorn essencial, en el qual és imprescindible la unió d'allò vital amb allò subtil. La plenitud que ens aporta l'extensió vertical amb l'expansió horitzontal queda reflectida en el testimoni de Richards, que dona una resposta clarificadora sobre el desenvolupament d'aquests dos processos i on cada paraula és justa i plena de sentit (RICHARDS, 2008 : 18-19):

Comences el cant, comences la teva línia d'accions. Al principi, probablement estàs més concentrat en la teva partitura d'actuació. Però també estàs cantant i una altra part de la teva atenció està amb la melodia, primer, per uns instants, potser en l'afinació. ¿Estàs afinant i amb el ritme adequat? I llavors, no pensament tècnic; sense perdre la precisió del cant, la seva melodia i ritme, deixes que les qualitats vibratòries descendeixin en tu mentre estàs seguint la teva línia d'accions. [...] Un treball fet a través del cant pot començar a permetre que aquesta font de vida que s'està acumulant vagi cap a dalt, s'elevi. Com a actuant, la meva atenció es dirigeix cap aquest ascens interior d'energia. Deixo que la meva atenció primària vagi amb això. D'alguna manera, deixo que el meu «jo» vagi amb això, l'«on sóc» amb això, i deixo que la partitura d'accions funcioni gairebé per ella mateixa. La partitura d'actuació ja ha estat dominada, memoritzada i el cos (i no solament)

està fent la línia d'accions. Però tu vas amb aquest viatge vertical cap a allò subtil. Les dues coses comencen a esdevenir-se simultàniament, com si tinguessis una partitura horitzontal, relacionada amb la teva línia d'accions, relacionada amb el contacte amb els teus companys, l'ordre de les accions, i alguna cosa com una partitura vertical que està relacionada amb l'«acció interior», el teu itinerari vertical, quina *qualitat* d'energia hi ha en aquest moment amb tu. Així doncs, tens dos territoris que poden començar a funcionar simultàniament. D'aquesta manera, la partitura d'actuació pot anar de costat amb allò que anomenem verticalitat, amb allò que percebo com l'«acció interior».

L'actuant es troba entre aquests dos processos, d'una banda la línia d'accions vinculada a l'organicitat i, de l'altra, el cant, vinculat a l'itinerari vertical. Aquest procés que involucra l'ésser en la seva totalitat implica, com tot ensenyament real, una transformació personal; transformació en el nivell d'ésser, es passa d'un nivell mecànic —món de la personalitat— a un nivell conscient —món de la consciència i l'organicitat. Un treball continuat en aquest àmbit té un efecte «polidor» en un mateix; a través d'anar traient capes, allò que en un principi no era receptiu, s'hi torna. D'altra banda, el treball de transformació en un mateix és el mitjà que es té com a accés a altres realitats (més subtils). D'aquesta manera, les estructures performatives són el terreny en el qual els actuant porten a terme un treball sobre ells mateixos. Aquest és l'àmbit de l'art com a vehicle per a l'autoconeixement, treball que possibilita el desenvolupament de l'ésser humà. El valor de l'estructura està en executar-la i en l'impacte que l'actuant rep en la totalitat del seu ésser, en sortir del seu petit món per deixar-se absorbir per l'univers. En aquesta experiència l'actuant té la possibilitat d'observar les seves respostes davant el procés, constatant la mecanicitat en la quotidianitat i les lluminoses possibilitats d'aquesta altra realitat dins la realitat; unes portes que s'obren en el context del treball i que permeten a qui les creui la possibilitat d'estar en el món sense ser del món; el preuat estat de llibertat.

I aquest home veritable no pertany només al temps sinó que està vinculat a un flux interior que el connecta amb allò etern, vinculat a dues dimensions, entre el cel i la terra, en un estat en el qual surt d'ell mateix, en el qual deixa anar tot allò que coneix per esdevenir allò que era al principi; aquest retorn forma part d'un record gravat al cor. L'home, entre aquests dos mons, és un pont entre dos nivells; ha de saber escoltar les veus de la naturalesa i les veus del cor, unint l'alè de la vida i la consciència de la vida en una unió primigènia. Grotowski retroba aquest estat original de l'esperit i el cos en què podrí-

em considerar l'acte performatiu primigeni i restaura així l'oposició entre matèria i esperit, en la recuperació d'aquella unitat perduda des dels temps en què art i religió eren una sola cosa.

¿Estic parlant d'una manera de viure, d'una mena d'existència més que de teatre? Indubtablement.

JERZY GROTOWSKI (1970)

Referències bibliogràfiques

- GROTOWSKI, Jerzy (1969a): «Replay to Stanislavski», text (revisat i elaborat per l'autor, trad. Kris Salata) de la trobada amb directors i actors a la Brooklyn Academy of Music de Nova York el 22 de febrer de 1969, dins *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 31-39. Versió catalana del text en aquest mateix volum.
- (1969b): «On the Genesis of *Apocalypsis*», (trad. Kris Salata) basada en les transcripcions d'algunes trobades celebrades durant 1969 després de l'estrena d'*Apocalypsis cum figuris*, dins *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), estiu 2008, pp. 40-51. Versió catalana del text en aquest mateix volum.
- (1970): «Holiday. The day that is holy», (trad. Bolesław Taborski) text basat en la conferència de l'autor a la New York University el 13 de desembre de 1970, dins *The Drama Review*, vol. 17, núm. 2 (T 58), juny 1973, pp. 113-135.
- (1978): «The art of the beginner», text de la conferència a Varsòvia el 4 de juny de 1978 durant el simpòsium internacional sobre l'«art del debutant», organitzat pel centre polonès ITI (International Theatre Institut), basat en la traducció simultània a l'anglès d'André Gregory que es publicà conjuntament amb la versió francesa (*L'art du débutant*) a cura de Georges Banu, dins *International Theatre Information*, París: 1978, primavera-estiu, pp. 7-11.
- (1987): «Performer», text basat en la conferència de Grotowski el 1987, elaborat i ampliat pel mateix autor i traduït del francès a l'anglès per Thomas Richards el 1990, dins *The Grotowski Sourcebook*, editat per Lisa Wolford i Richard Schechner, Nova York: Routledge, 1997, pp. 374-378.
- (1989, 1990): «From the Theatre company to Art as Vehicle», text basat en les transcripcions de dues conferències de Grotowski a Mòdena (1989) i a la University of California, Irvine (1990), dins Thomas RICHARDS, *At work*

with Grotowski on physical actions, Londres: Routledge, 1995, pp. 113-135.

—(1991): «A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski», dins *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, textos compilats per Bruno de PANAFIEU, Nova York: Continuum, 2000, pp. 87-106.

—(1992): «Intervista di Marianne Ahrne», Grotowski entrevistat per Marianne Ahrne a Pontedera el 1992, dins *Teatro e Storia*, 20-21, any XIII, 1998-99, pp. 429-434.

RICHARDS, Thomas (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. Londres: Routledge, 1995.

—(2008): «The Edge-Point of Performance», entrevistat per Lisa Wolford a Pontedera (Itàlia), agost de 1995, dins *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, pp. 1-51.





Dossier Scanner

Temptatives per als historiadors i teòrics de les arts escèniques: com repensar-les i reescriure-les

Mercè Saumell

En els darrers anys, en el panorama escènic, hi ha hagut canvis importants respecte a nocions tals com informació, producció, recerca i coneixement. A Catalunya i Espanya, els models de com produir teatre i dansa són encara rígids i escassos. També ho són els models de recerca, tot i que, entre d'altres iniciatives, cal reivindicar propostes com la del grup multidisciplinar ARTEA, vinculat a la Universitat de Castella - la Manxa, dirigit per J. A. Sánchez, o les investigacions transdisciplinars iniciades per l'estudiós Xavier Fàbregas, professor d'aquesta casa, l'Institut del Teatre de Barcelona, desaparegut prematurament l'any 1985.

Recerca per a creadors

Per què avui els creadors escènics parlen tant de recerca en el marc universitari o d'ensenyament artístic superior? Per què es matriculen a màsters i doctorats? És un requisit per a accedir al mercat laboral? Pot esdevenir un motiu d'angoixa? És fruit del procés de convertir les universitats en empreses dispensadores de coneixement? Recordem que per a l'estat nord-americà de Massachussets, la Universitat representa la segona font de riquesa; per al Regne Unit, país de la Unió Europea, la cinquena. Es tracta potser d'una reorientació de les subvencions, el diner públic, abans més orientades cap a la producció d'espectacles i ara a la creació de trajectòries, de proporcionar temps als creadors mitjançant beques o residències en institucions universitàries o vinculades a una universitat? Quants espectacles subvencionats per la rica Europa tenen una vida de deu, quinze o vint representacions com a molt? És sostenible aquesta situació? Hi ha un estoc d'espectacles sense sortida? Hi ha cap tap generacional de creadors escènics a Europa, d'entre 35 a 50 anys, que barri l'accés als més joves? (Tot i que molts d'ells encara siguin anunciats com a creadors emergents o joves promeses.)

El teòric i dramaturg suec Marten Spanberg reflexiona sobre això en la pàgina web de l'*International Performing Exchange* : «Quan va començar

a sonar el terme *recerca* en arts escèniques va ser a causa de la necessitat de canviar d'orientació davant d'un mercat saturat i del desigual sistema de subvencions. ¿Pot en aquestes condicions un creador escènic posar al dia la seva pràctica, quan no hi ha un marc definit a nivell econòmic i físic per a cap altre tipus de treball que no sigui una producció convencional?» Spanberg és molt representatiu d'aquesta concepció de creació vinculada a un pensament teoricocrític molt desenvolupat i plasmat en materials teòrics. A partir dels anys noranta, l'estatus del creador també es va definir segons els mètodes de treball emprats i de la posició del propi creador (autor/director, performer/teòric...). També la pedagogia hi està esborrant barreres en centres com Das Arts d'Amsterdam (fundat pel recentment desaparegut Risaert Ten Cate, creador, teòric i pedagog), l'Institut Intermedia de la Universitat d'Oslo o el Dartington College, al Regne Unit. Creadors i teòrics es formen i treballen en complicitat, avui dia l'hostilitat cap al pensament teoricocrític està desfada del tot.

En aquest sentit, destaca l'èmfasi que la producció escènica està fent de la teoria i de la historiografia recent i, en concret, respecte a conceptes com consciència i procés creatiu, potencialitat de l'espai escènic, interrelació d'allò personal i d'allò polític, les aliances entre poder i escena, la convivència entre l'alta cultura i la cultura popular, l'alienació del teatre respecte al discurs intel·lectual... Activistes, creadors, historiadors, crítics i teòrics parlen de l'escriptura performativa (*performance writing*), alhora reflexiva i creativa. Bonnie Marranca, professora de la Universitat de Nova York, editora i col·laboradora amb creadors com Meredith Monk o The Wooster Group, assenyala a l'inici del seu recent llibre *Performance Histories* com la veu grega *Theatron* té la mateixa arrel que teoria, per a ella, l'acte escènic té a veure més amb el coneixement que amb la informació, tot recalcant l'obligació de proposar i d'adequar els conceptes a les noves realitats escèniques (2008 : 15). L'acord quant al lèxic esdevé fonamental, tot i que Marranca també mostra desconfiança pel que fa a la constant reformulació de vocabularis performatius, abans per l'ús i abús de la semiòtica, i ara per la seva vinculació a les noves narratives mediatitzades que, a vegades, són mers duplicats de pràctiques consumistes.

M'agradaria parlar d'un altre tòpic: els creadors es matriculen a màsters i programes de doctorat per accedir a la docència universitària. Un apunt respecte a la meua experiència com a responsable del mòdul sobre arts escèniques en el Màster de Comunicació i Crítica d'Art de la Universitat de Girona, creat per Tomàs Llorens, Dolors Vidal i Xavier Antich el 1996, un màster professionalitzador pioner a l'Estat Espanyol. Sempre pregunto per què el

fan i, el primer any, com a novella, vaig escriure'n les respostes. Ara, encuriosida, les he buscades. De vint estudiants, només tres van parlar d'una possible dedicació a la docència. De la resta, només citaré quatre respostes que em semblen representatives:

Creador de videoart i instal·lació. Barcelona. 30 anys: «El que vull és aprendre».

Pintor. Caldes de Malavella. 26 anys: «Vull ser el meu propi venedor, la idea que ets a l'estudi i et descobreix un marxant ha passat a la història. Avui dia l'artista ha de tenir molt de *public relations*. Vull conèixer molt bé per on m'he de moure, què faig i de què parlo».

Coreògrafa. Torí. 32 anys: «El Màster m'ajudarà a reflexionar sobre el meu propi treball, sóc molt intuïtiva i molt poc sistemàtica. Tornar a estudiar em proporcionarà disciplina».

Crítica d'art. Buenos Aires. 28 anys: «Pel prestigi dels seus directors, per tenir contactes, per trobar feina».

Repensar la historiografia

Recentment, hi ha una crítica més saludable, a nivell internacional, quant a la forma de repensar i reescriure la història a partir d'una varietat de temptatives de com apropar-se al passat i, molt concretament, al passat recent de les arts escèniques. Val a dir, però, que el discurs de la majoria d'històries del teatre encara es veu eclipsat per una excessiva concentració en les formes occidentals i anteriors al segle XXI. A més, aquest discurs majoritari diposita els seus fonaments en unes expectatives humanístiques tradicionals, en gran mesura per l'èmfasi excessiu en el text dramàtic que repercuteix en una visió limitada de les diferents formes escèniques, passades i presents. Així, les manifestacions de tipus no textual, sovint populars o, d'altra banda, experimentals, resten encara en segon terme. No oblidem que tot acte teatral és alhora un acte social i cultural.

També cal senyalar el tema de la perspectiva històrica, tant per a l'historiador com per al creador. Per exemple, avui dia és molt difícil sostraurer's de la influència del pensador francès George Steiner respecte a la interpretació del mite d'Antígona a partir del seu llibre *Antigones* (1984), una interpretació molt allunyada del context tribal en què va néixer (ja anunciada per textos com el d'Anouilh). La idea de sacrifici personal més que no comunitari, les atribucions psicologistes o fins i tot feministes al mite ens han proporcionat

una lectura diferent a la dels seus orígens. És això bo o dolent? El teatre evolucionava amb els temps i per això es manté viu, però hem de discernir les diferents lectures i reescriptures que al llarg del temps han anat modificant el patrimoni escènic.

L'antropòleg Edward Schieffelen argumentava com «Performativity, whether in ritual performance, theatrical entertainment or the social articulation of ordinary human situations, is the imaginative creation of a human World/ La performativitat, que abraça des del ritual a l'entreteniment o fins i tot la teatralitat de les formes ordinàries, és una creació imaginativa de l'ésser humà» (1998 : 205). En aquest sentit, un gran nombre de formes escèniques s'enllacen amb la capacitat imaginativa de l'home quant a la creació de «móns» possibles per tal com l'acte teatral està estructurat, posat en escena, assajat i representat, estudiat i historiat d'acord amb unes convencions i estètiques específiques.

Com comentàvem més amunt, dins de la nostra tradició humanística occidental, s'ha privilegiat el text fins a tal punt que, de forma secular, s'han ignorat o suprimit formes de teatralitat popular o extraeuropea que no tenien una correspondència amb els models o prototipus dramàtics occidentals, en la millor tradició neocolonial. En aquest sentit, una de les tasques del segle xx va ser la rehabilitació i redescoberta de nocions menyspreades com ara festa o ritual, testimoniades indispensables per entendre el passat i el present de l'acte teatral a través de la seves pervivències. L'historiador i professor de la Universitat de Melbourne, Greg Denning, comentava : «The ways we make sense of the past are almost innumerable, but we are culturally astute in knowing how these different ways are to be interpreted/ Les formes que els humans vam usar en el passat per a interpretar i donar significat al món són innombrables, però som culturalment molt astuts en seleccionar quines vies emprar a l'hora de recordar-les» (1996 : 14). La història sol ser molt interessada i la historiografia teatral no n'és cap excepció.

En un passat encara molt recent, l'historiador teatral es considerava com una mena de científic «positivista» que estudiava una sèrie de fets per arribar a uns resultats fiables i aconseguia unes veritats objectives respecte als fets del passat. Els documents, escassos en una manifestació tan efímera com el teatre, parlarien per si mateixos. Les fonts primàries (edificis, gravats, memòries, indumentàries, textos dramàtics originals, registres administratius, contractes, programes de mà...), són documents que indueixen a una reflexió sobre el passat tot relativitzant-lo. Quant això, l'historiador britànic Richard Evans comenta «Documents are always written for somebody's point of view, with a specific purpose and audience in mind/ Els documents han estat escrits

des del punt de vista d'algú, amb un propòsit específic i amb un públic en ment» (1997 : 80). Actualment, aquell tipus d'apropament historiogràfic «positivista» es veu qüestionat, ja que ningú deixa de posar en dubte la noció d'objectivitat en majúscules quan es reconeix com l'escriptura històrica està profundament afectada pel propi context històric en què els historiadors treballen.

Aquest relativisme creixent ha estat enriquit en les darreres dècades, sobretot des dels anys vuitanta, quan el pensament *queer* (políticament no correcte) passa de la pràctica a la reflexió, a partir d'idees com ara l'accessibilitat als drets humans o la difusió del feminisme. Augmenten, per tant, els estudis realitzats des de perspectives racials, de gènere, de nacionalitats minoritàries, etc. Es mostren com a veus resistents i necessàries per a confegir una història més plural del fet escènic. Aquestes noves perspectives atorguen noves lectures quan es reinterpreta o re-examina els documents. Com dèiem, hem de pensar que la historiografia sovint s'ha escrit des de l'òptica dels poderosos i/o privilegiats. No hem d'oblidar que la teatralitat és una conjunció d'elements molt complexa, incrustada en una cultura i espai-temps determinats i, alhora, és un element de reflexió i de comunicació comunitaris.

En conseqüència, a l'actualitat, alguns historiadors es consideren científics en trànsit; és a dir, entenen l'objectivitat més com a procés que com a resultat. Hi ha un clar paral·lisme en molts creadors, ahir ja es va citar la idea de postproducció argumentada pel francès Nicolàs Bourriaud quan assenyala que l'artista d'avui programa creacions més que no les fa. Hi ha la idea d'insertar les diferents creacions en un fluid productiu. Hi ha un clar canvi de protocols que interrelaciona més que mai creació i reflexió, creació i teoria; alguns creadors actuen amb fredor científica. Aquest procés ha de regir-se tant pel rigor acadèmic (que ningú posa en dubte) com per la curiositat. Tant les hipòtesis d'una recerca historiogràfica com la creació-investigació s'han d'entendre com a resultats parcials i provisionals susceptibles de ser modificats per aportacions posteriors, d'aquí la importància de la creació de grups de recerca que iniciïn línies de treball. D'aquí també el rigor fonamental quant a la importància de conèixer en profunditat l'estat de la qüestió d'un determinat tema de recerca.

Un exemple, el grup ABRACE

Tornant al camp historiogràfic, assenyalarem la important tasca portada a terme pel grup interuniversitari brasiler ABRACE format per investigadors, historiadors i teòrics de l'escena, procedents de les universitats de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Florianópolis o Brasília.

Com a mostra, la professora Maria Lourdes Rabetti d'UNIRIO (Universitat de Rio de Janeiro) ha desplegat un interessant programa d'historiografia de les arts escèniques basat en la història oral, en la recuperació de la memòria encara viva dels fets indagats. Segons ella, l'entrevista esdevé un acte de producció documental imprescindible per a entendre i historiar fenòmens oblidats com ara l'esclat de teatre còmic a Rio entre 1900 i 1930, una valuosa manifestació teatral d'arrel popular refusada per la historiografia més acadèmica. Rabetti assenjala com els estudis històrics es basen cada cop menys en fets isolats o «esdeveniments» memorables. El nou lloc per a l'esdeveniment és el d'una dada emergent dins d'un procés ampli. Aquesta elasticitat operada en el concepte d'Història obre noves possibilitats experimentals en el seu estudi i la seva obertura cap a l'anomenada Història de les Mentalitats o Història de la Cultura. Fernando Villar, professor de la Universitat de Brasília i director escènic, investiga, com Marranca, el tema del lèxic: «Tanto nas poéticas quanto nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras/ Tant a les poètiques com a les teòriques, el llenguatge escènic en permanent transformació desafia les taxonomies segures» (2006 : 131).

El cert és que la mobilitat entre disciplines apareix avui totalment imprescindible per a acostar-se a la investigació sobre el fet teatral. Cal establir diàlegs entre espais, paraules, cossos, passat, contemporaneïtat... Les arts escèniques, per la seva pròpia naturalesa interdisciplinària, no poden ser un àmbit d'estudi tancat ja que es treballa amb nombroses categories, des de la ficció fins a l'emoció.

Ens trobem, per tant, davant la necessitat de repensar els models historiogràfics i els models de producció aplicats a les arts escèniques, que es mostren actualment com a camps complementaris. ¿Com cal entendre sinó la continuada revisitació de les avantguardes dels seixanta i setanta per ambdós costats? La responsabilitat i importància de l'acte teatral és que, com a acte voluntari que provoca emocions, té la capacitat de modificar processos de comunicació. La recerca historiogràfica i la recerca de creació comparteixen en l'actualitat metodologies menys jeràrquiques, més processals i més plurals. En aquest sentit, el professor de la Universitat de Manchester i del MACAPD

de Girona, Ric Allsopp, reivindica el concepte d'obra oberta estipulat per Umberto Eco l'any 1962. Segons el seu criteri, creació i reflexió han de compartir estratègies i tàctiques destinades a estructurar la mirada del receptor segons aquesta concepció més lliure.

Noves eines visuals, ús metodològic

La hipervisualitat del segle xx ha estat vinculada al desplegament imparabable dels llenguatges visuals: fotografia, cinema, TV, vídeo, ordinador..., extensions per a captar i reproduir imatges que, al mateix temps, reactiven la nostra sensibilitat i amplifiquen el nostre coneixement del món. Algunes d'aquestes tecnologies han capgirat la manera de percebre la realitat cultural (sens dubte, avui la consulta en línia ha substituït el maneig del volum enciclopèdic entre els joves i també entre els no tan joves).

Com a precedents en el món acadèmic podríem assenyalar la idea del *visual thinking* de Rudolf Arnheim o l'escola italiana liderada per l'historiador Ludovico Zorzi en les èpoques de la postguerra mundial. Ells ja van apostar per entendre la visualitat, no com una versió imperfecta de la textualitat, sinó com un llenguatge autònom. Actualment, el discurs visual és majoritari arreu, sense oblidar que sobre la imatge es construeixen els imaginaris més antics, els simbòlics, a partir dels quals els nous mitjans han desenvolupat un suport cultural que uneix memòria, representació, ritual (ja ho anunciava Antonin Artaud) i narració. Aquest repertori icònic, aquestes imatges, no estan mortes sinó que, en veure-les de nou, ressonen a través seu espais i temps passats.

Quant això, l'antropòleg hindú Arjun Appadurai ha analitzat, a partir del fet visual, la dinàmica de la fantasia mediàtica. En el seu llibre *Globalization* (2001) assenyala que un dels principals canvis en l'ordre cultural global es deu a la difusió d'imatges mitjançant el cinema i la televisió que han creat un nou rol per a la imaginació en la vida social d'arreu, també dels països en vies de desenvolupament. El món és ara imaginat a partir de la seva construcció a través dels media, l'amalgama entre realitat i ficció és gairebé indesxifrabable. Aquest referent, l'impacte enorme de la imatgeria mediàtica en el nostre imaginari, també esdevé indispensable per a analitzar i historiar l'evolució de les arts escèniques de les darreres dècades.

Referències bibliogràfiques

- APPADURAI, Arjun (2001): *Globalization*, Durham: Duke University Press.
- BOURRIAUD, Nicolàs (2004): *Postproducción*. Buenos Aires: Ana Hidalgo Editores.
- CARLSON, Marvin (2002): *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- DENING, Greg (1996): *Performances*. Chicago: University of Chicago Press.
- EVANS, Richard (1997): *In Defence of History*. Londres: Granta Books.
- MARRANCA, Bonnie (2008): *Performances Histories*. Nova York: PAJ Publications.
- SCHIEFFELN, Edward (1998): «Problematizing Performance», a F. Hughes-Freeland (ed.) *Ritual, Performance, Media*. Londres: Routledge.
- SPANBERG, Martin (2008): *What's research?*, www.inpex.se/contents (27/10/09)
- VILLAR, Fernando (2006): «Operando das fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas» a André Carreira (ed.) *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras Editores.
- ZARRILLI, Phillip (ed.) (2006): *Theatre Histories. An Introduction*. Londres: Routledge.





Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals

Francesc Massip

Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca 1959) és un dels autors més interessants del país, amb una de les trajectòries més arriscades i rigoroses, que ha defugit els cants de sirena d'un teatre dòcil i rendible, per assumir reptes artístics i vitals poc complaents amb les convencions establertes. Per això va fundar companyia pròpia, La Invenció, una productora independent immersa en la realització de projectes connectats amb una línia de recerca de nous llenguatges de creació. Una empresa que li ha permès dur a terme les obres que realment volia fer, però que també li ha xuclat moltes energies i que ha estat tocada per distints contratemps que han suposat la seua indefectible clausura. Altres estímuls creatius reclamen, però, l'atenció de Peyró. Però anem a pams.

La Generació dels Tallers de Sanchis Sinisterra

La seua va ser una vocació tardana, quan el 1989 va venir a Barcelona per entrar, i estudiar interpretació, a l'Institut del Teatre, sense èxit. Llavors, va anar a petar al Primer Laboratori Actoral del Teatro Fronterizo endegat per José Sanchis Sinisterra, però aquest aviat el va reconduir al Primer Taller de Dramatúrgia que va organitzar a la Sala Beckett. És a partir d'aquí que Peyró s'apassiona per l'escriptura escènica i comença a escriure sota la influència de Beckett, Pinter, Müller, seguint els exercicis dramàtics que Sanchis proposava. Peyró considera que els tallers d'escriptura escènica de Sanchis Sinisterra, i la línia teatral que va obrir, van tenir una importància cabdal en un moment que el teatre català cercava posar-se al dia després de mig segle de dictadura i prohibicions. Clar que llavors ningú no creia en la dramatúrgia catalana (només cal recordar que el Teatre Lliure hi va viure d'esquena pràcticament fins al salt a Montjuïc), i l'esforç era doble. D'una banda, calia recuperar el temps perdut i posar-se al corrent del teatre europeu i provar d'atrapar el nivell expressiu de la dramatúrgia internacional.

En una entrevista que li vaig fer el 9 de juliol de 2009, Peyró es preguntava si la seua era una generació que tancava o que obria: «Abans jo em vaig

sentir equivocadament que pertanyia a una generació que obria, van ser els anys del naixement de les sales alternatives, d'aquell nucli d'autors que van anar obrint espais perquè els altres s'anessin incorporant, pensava que era un moment d'obertura... Va ser un moment falsament d'obertura per a nosaltres; creativament ens sentíem com si nosaltres obríssim camins. Però quan t'adones d'on venim i on és l'art teatral europeu (el referent era Pinter), veiem que és un territori de mort, una fi d'escriptura, i intuïtivament busquem noves aigües, però no ens en sortim». Els companys de viatge de Peyró, que compartiren aquells primers tallers de dramaturgia, van ser Manuel Dueso, Lluïsa Cunillé, Gerard Vázquez o Ignasi Garcia, entre els que continuen en actiu.

Ara bé, aquella proposta combativa de la Sala Beckett ha anat afeblint-se, i Sanchis «va haver-la de deixar perquè el projecte es moria artísticament». En canvi, assenyala Peyró, ha anat afermant-se un altre model, capitanejat per Sergi Belbel i Josep M. Benet i Jornet, «que tenien consciència que ja s'havien acabat els anys d'enfrontament amb el poder i que en canvi ja era possible la col·laboració amb el nou poder, i era necessari per crear una nova etapa del teatre català.. No van tenir por d'entrar a la televisió, ni escrúpols d'entrar en el teatre comercial, quan nosaltres ho qüestionàvem... La Beckett ha anat derivant com una mena de sala petita del Nacional. Tot aquell desig de crear llenguatge nou s'ha perdut. Però jo sí que he continuat lluitant en aquesta línia. Jo he conservat aquesta manera de treballar... he anat assumint certs aspectes que, en l'inici fundacional, la Beckett i el Fronterizo tenien, per això hi vaig entrar».

Primera etapa: la paraula i la relació de parella

Per mi Peyró es va revelar a *La parella és...* que va participar a la XII Fira de Teatre de Tàrraga (1993) i després a l'antic Tantarantana, on el vaig veure just quan començava la meua singladura crítica a *l'Avui*. Em va sorprendre gratament aquest «personatge d'inquisitiva mirada, atrinxerada rere unes ulleres de Groucho Marx» que sortia a escena i començava a parlar com si improvisés: era l'autor, alhora intèrpret i director de l'espectacle, un espectacle d'humor «distançiat i sarcàstic, de vegades absurd, sempre audaç» (així ho escrivia en la crítica apareguda el 8-12-1993). Tot plegat a l'entorn de les relacions afectives que es malmeten en el sofà matrimonial o en el tamboret d'una barra de bar.

Així s'iniciava el que podríem anomenar la seua primera etapa de creació

dramàtica que girava, com molt bé expressa el títol inaugural, a l'entorn de les relacions de parella, sobretot el món masculí i el femení, i la paraula com a vincle de connexió entre aquests dos móns; la paraula com a element de relació, aspecte que arrossegava les lectures de Freud, Lacan i la psicoanàlisi.

El 1992 obtingué l'accèssit al premi Ignasi Iglesias per *La trobada* (escrita el 1987), que es va estrenar al Festival de Sitges de 1994 en un espai coincident amb el descrit a la ficció: vora el mar i a una hora també coincident amb el temps de l'acció: la matinada. Tota una proesa! Jo he de confessar que no hi era! Aquesta obra inicia una mena de trilogia, que l'autor anomena *Trilogia Argentina*, perquè allà les seues obres van tenir una recepció particularment entusiasta, gràcies a una temàtica que allà estava més a flor de pell. De fet, *El encuentro*, juntament amb *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson* i *Una lluvia irlandesa*, es van presentar plegades sota el títol de *Tríptico* a la Sala Beckett al setembre de 2003 per un grup argentí de Còrdova sota la direcció de Paula Miranda, Jorge Alberto Díaz i el mateix autor. Un tríptic, doncs, sobre les relacions humanes, amb tota la desconfiança que mereixen, particularment entre homes i dones, inevitablement abocats a un enfrontament genèric i genètic, com si pertanyessin a universos diferents. A *La trobada* són quatre personatges, dos homes i una dona (i una puta) que s'han reunit una nit de Nadal de farra a la terrassa d'un bordell vora el mar amb la finalitat de follar. De fet és un estrany triangle (dos amics i la dona que havia estat un antic amor o desig platònic d'un d'ells). Triangle que es repeteix a la seua obra més rodona, concentrada i ambigua: *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (escrita el 1992 i estrenada el 1995 a la Sala Beckett), on també la relació es juga a tres bandes entre dos homes i una dona. Recurrència que ens recorda, sovint, els plantejaments de Harold Pinter, amb tot d'informacions que creen falses expectatives o falses certeses, sempre carregades d'ambigüitat i d'intencionalitat, que es va posant de manifest en la seua reiteració. La tercera, la més desangelada d'aquesta trilogia, és *Una pluja irlandesa* (1995) (Premi de la Crítica del Festival de Xile) que limita la cosa a una parella, que vaig veure interpretada per l'autor i Francesca Piñón al Festival de Sitges de 1995.

Va seguir *Deserts* (1989) que, presentada al Festival de Sitges de 1996, va obtenir el Premi Crítica pel millor text de la temporada 1996-97; on torna a plantejar el triangle: un jove matrimoni i un conegut presumptament boig que s'installa a casa i els canvia la vida, com el *Teorema* de Pasolini. El 1994 va guanyar el Premi Llorenç Palmineró de València amb *Sueño*, i escrigué *Yage* (amb una Borsa d'ajut a la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat el

1993) i *Nina* (1995), estrenada a Sitges el 2001 (sobre els actors/actrius de porno), i van seguir altres textos dramàtics com *Maleïts* (1998) i *Pàgines blanques* (2003).

El 2003 Peyró tanca la primera etapa de la seua producció amb l'esmentat muntatge de *Triptico* que, estrenat a l'Argentina, es va poder veure a la Sala Beckett del 16 de setembre al 5 d'octubre. Una proposta que, com va escriure el meu col·lega Juan Carlos Olivares, «respon a més d'una qüestió important. Primera: la solidesa de l'experiència creativa de la dramaturgia impulsada des dels tallers de la Beckett. Segona: l'interessant equilibri que exhibeix Peyró entre el pur joc de l'estructura i la paraula (més forçada en el seu artífici a *Una lluvia irlandesa*, més fèrtil en l'agilitat del llenguatge a *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson*) i la construcció naturalista dels personatges (excel·lent a *El encuentro*). Tercera: la qualitat universal d'uns textos que suporten el canvi de llengua i cultura sense que en minvi la intensitat dramàtica» (*Avui* 29-9-2003).

Segona etapa: la Tetralogia Africana

D'ençà 1999 Peyró comença a interessar-se per l'Àfrica, pel tema de les migracions cap a Europa. Una temàtica que exigia una nova manera de contar les coses. Com m'explicava en la mencionada entrevista, «ja no em servia l'autoria amb un text escrit prèviament, sinó que vaig optar pel treball de camp en el lloc on succeïa l'acció, parlant amb gent, escoltant-los, incorporant, doncs, al català i castellà, l'àrab, el francès, el bantú, el ioruba, aspectes del llenguatge de la musicalitat, la tradició, etc.... Un treball no tant d'escriptura solitària i de posada en escena posterior, sinó d'anar construint l'espectacle a mesura que l'anava escrivint. És un procés derivat del fet que preparava els espectacles en el lloc: Marroc, Camerun, la selva... L'escena viscuda, el treball amb els actors i els seus personatges, però també amb els mateixos testimonis protagonistes de la vivència real que es volia explicar. Vaig començar, així, primer a confegir l'escena i després a escriure-la. Vaig invertir el procés que fins l'any 1998-99 era l'autor com a germen del projecte, i després venia el director i el posava en escena d'una manera molt purista respectant la paraula com a eix vertebrador. Però a partir del 2000 és el director qui és el germen de l'espectacle, qui fa les primeres provatures, i després l'escriptor organitza tot aquest material».

Una nova etapa, doncs, que s'obria amb *Les portes del Cel* que es va crear al Marroc i que constituïria un primer contacte africà que es mostraria

molt productiu. Estrenada al Sitges Teatre Internacional (el 3-6-2004), *Les portes del Cel* és un cop de puny clavat a la boca de l'estómac; un espectacle d'intensa sobrietat i poderosa eficàcia, fruit de la col·laboració del grup de Peyró (La Invenció) amb la companyia Theatron de Casablanca dirigida per Adil Madih. Una peça que acara l'uropeu a la trasbalsadora experiència d'haver d'emigrar clandestinament en condicions d'alt risc empesos per l'afany de supervivència. L'acció té lloc dintre d'un contenidor de mercaderies a punt per embarcar. Un espai escènic minúscul on s'amuntega el públic que és obligat a viure en pell pròpia l'atzucac de la travessia cap a l'esperança que sovint acaba en mort. Una grua aixeca lleugerament de terra i col·loca de nou el contenidor. Una gossada policial borda frenèticament a l'exterior. Els actors (quatre magribins i dos d'aquí), barrejats amb els espectadors en la foscor i en l'estretor, reciten punyents versos de poetes àrabs sobre l'aclaparadora realitat que envolta el fugitiu. Al fons del contenidor, un d'ells està atrapat com en una peixera, i l'aigua va creixent i cobrint-lo fins l'ofec. Peyró ha renunciat a construir un discurs dialògic i, amb precedents com el Teatre Laboratori de Grotowski, tanca la porta als nassos del públic per dur-lo a una experiència no pas ritual sinó en carn viva, carregada de colpidores emocions, en el que va constituir la perla negra del Festival sitgetà, que no debades va obtenir el Premi Crítica Serra d'Or del 2005 per l'aportació més interessant de la temporada anterior. Un espectacle que segueix rodant: l'últim bolo es va dur a terme a Viena el juny/juliol de 2009, això sí, sotmesos a la fèrula de les lleis austríaques: els inspectors van anar a mesurar fins i tot els decibels del soroll dels cops de les cadenes sobre el contenidor, mentre van impedir que els gossos «policials» entressin al container ni que els actors toquessin els espectadors; van llimar els bancs de fusta perquè el públic no s'enganxés la roba i van prohibir el petard intimidador per excés de decibels... o sia, un maquillatge imperdonable. No era el primer.

Els muntatges de Peyró sempre topen amb les més estúpides disposicions «legals». Així, el segon espectacle de la Tetralogia, *El cel massa baix* (2007), una obra d'Ahmed Ghazali sobre el terrorisme, fou un espectacle molt poc vist perquè va ser blanc de l'ira idiota del proteccionisme animal. Es va prohibir i totes les representacions en curs i programades van ser cancel·lades per imperatius judicials, reconsagrades inquisicions d'avui que perpetuen pràctiques de censura vergonyants. Ara mateix Peyró és perseguit per la justícia a causa d'un xai que es mostrava en escena acabat d'escorxar (ecs!). Hipocresies dels nous censors de la «democràcia»... No va superar la divuitena representació. Com reconeix Peyró «no ens donaran mai el permís per fer-la. Vam provar de modificar-la però no funciona. El tema del sacrifici del xai és molt

important. Ara estem en judici penal i em jugo la presó. Consideren que el xai és un animal domèstic com el gos o el gat. És kafkià. Ha passat de judici de faltes a un judici de delictes». Deliris d'una justícia espanyola que no ha superat els tics del franquisme més pollós, sovint a instàncies de l'Estat, que tampoc els ha superat.

El tercer espectacle de la tetralogia africana va ser *La tanca*, una càmbrica denúncia de les fallàcies de la societat del benestar que entabana, explota, usa i llença les energies dels desafortunats. Un altre contundent cop de puny que Peyró clava contra les vergonyes d'aquest occident que s'engreixa a costa de la misèria del món pobre. Es va estrenar, en una primera versió, a la Fira de Tàrraga el setembre de 2007, i la 2a versió a l'*Avantime* del Versus l'agost 2008, i va obtenir el Premi Crítica Serra d'Or 2009 al millor text estrenat de la temporada. Es publica en aquest mateix número d'*Estudis Escènics* juntament amb la versió en castellà, *La Valla*, un espectacle que encara està de gira i mereixeria més atenció per part dels nostres programadors. L'espectacle va ser creat al cor d'Àfrica i presentat a l'aire lliure amb actors bantus. Aquí es va mostrar adaptat a l'espai tancat, on quatre intèrprets fan els 16 personatges de l'original. La nova versió ha substituït els negres subsaharians per actors afrocubans, que aporten els cants *orisha* en ioruba, amb uns ritus i un imaginari que remetent directament als seus orígens africans.

L'obra descriu la peripècia de Naoemé, una jove embarassada que emprèn el llarg viatge fins a la tanca que separa la misèria de l'opulència, amb l'esperança de tenir el fill a l'altra banda. El marit potser ja l'ha creuat, si encara és viu. Ella s'està amb la sogra, i el traficant de clandestins la convenç perquè provi sort. El més terrible, però, no és el preu que ha de pagar per fer el viatge ni les dificultats de dur-lo a terme, ans el regal enverinat que els fa el marfós: un parell de mòbils per tal que sogra i nora puguin mantenir-se comunicades sempre. Gran troballa: Peyró erigeix la telefonia mòbil en paradigma del sistema capitalista que crea necessitats on no existien i enxampa els incauts en la diabòlica xarxa de pagaments, contractes enganyosos, falses expectatives, abusives clàusules de fidelització i altres martingales que se'n deriven. La sogra, que ja ha donat l'ase pel viatge de la noia, li toca lliurar la cabra a canvi de les trucades i els extres, i després la gallina, únics béns que posseïa, per fer front a l'avidesa escanyapobres de la companyia telefònica.

Una gran roda centra l'escenari, que la noia fa girar com un esquiol per designar el llarg viatge fins a la tanca, però que també evoca la sínica que, a manca d'ase, ara fa girar la sogra. La veu vellutada, poderosa i profunda de la cubana Leonor Zayas, convoca la màgia i l'encanteri contra la infernal

maquinària dels depredadors que han clavat al pobre un cop de peu al cul per fer-lo entrar en el món modern, amb un munt de promeses que queden atrapades irremeiablement a l'estacada on la jove prenyada, Marieta Sánchez, s'enfila en l'última alenada, i mor encastada a la tanca, just en el mateix moment que li comuniquen la cancel·lació del mòbil reiteradament sol·licitada. Un espectacle brutal i necessari d'un exponent cabdal de la dramaturgia catalana de l'última dècada, que ni tan sols figura en cert dossier meliquista publicat per l'escarpra de l'espanyolisme global (*Babelia* 26-7-2008) que, amb el títol de «Teatro emergente», només inventaria allò més trillat.

En aquests moments, Peyró prepara l'obra que ha de tancar el cicle: *La claror de les coses fosques* que està en procés de correcció i que es presentarà com a cloenda de la Tetralogia Africana que s'estrena el gener de 2010 a la Nau Ivanow, juntament amb la reposició de la resta de la Tetralogia, això és, en escena els tres espectacles autoritzats i en mostra fotogràfica la prohibida *El cel massa baix*. Una prohibició que ha dut la companyia a la bancarrota i, de fet, amb aquesta darrera presentació Peyró tancarà la barraqueta, que ara ha esdevingut econòmicament insostenible (*Avui* 14-2-2010).

Traient la pols al rebost

Per palliar la interdicció judicial, Peyró ha muntat, entretant, un parell d'espectacles que revisiten textos anteriors. D'una banda una comèdia hilarant com *La parella és va* tornar a lluir al TGB amb un muntatge nou de trinca i en clau melòdica, això és convertida en musical amb «cazús», simbomba i caps de mistos com a únics instruments, i cançons de camp, gloses de Sant Antoni i altres peces del compositor aragonès Erme Laz, tot plegat a l'entorn dels paranys de l'amor.

D'altra banda, *La vida lluny dels poetes* rescata una obra inèdita, *Els vius*, en la qual reflexiona sobre les possibilitats d'identificar el mal des del present en què hom està immers. De fet posava per escrit l'experiència personal d'haver crescut en l'amistat estiuenca de dos xicots d'ascendència alemanya que només d'adults anirien descobrint el passat de les respectives famílies, amb la identificació d'un avi nazi que s'havia refugiat a l'illa. En reprendre la peça, Peyró fa un pas enllà i la tanca dintre d'un mecanisme metateatral, a la manera d'una nina russa. L'escenografia mostra un enfustat circular a manera de moll on es desenvolupa l'acció d'*Els vius* situada el 1935 a la costa mallorquina, envoltat per una cinta transportadora que rodeja el cercle i per on transiten, des d'un present urbà, l'Autor, sempre apressat pels diners,

i l'Intrús, un misteriós personatge que li paga perquè l'inclogui a l'obra. Una mirada exterior, matisada i complexa, que tanmateix no pot incidir en els fets d'*Els vius*, però sí que pot fer reflexionar l'audiència sobre el que cal tenir en compte del passat per tal d'interpretar el present. Un aspecte que, a més, reprèn la funció eutrapèlica de l'art, capaç de proporcionar a l'espectador una singular teràpia que li permeti conjurar els seus propis fantasmes. La família alemanya d'*Els vius* està polaritzada entre l'artista d'avantguarda que els ha arrossegat a Mallorca fugint de l'escalada nazi i la seua germana que vol tornar al seu país, fascinada per la potència que en aquells anys emmiralla la població sense sospitar el tràgic destí. Hi ha un pintor bohemí i etílic que amb un precís joc de tics gestuals i fònics ridiculitza el nazisme, mentre que la seua germana li reprova l'actitud, engegada per les glòries que emmascaren el mal. Un emmirallament que transmet a sa filla, que encarna una innocència no exempta de crueltat, com mostra el seu entreteniment amb un peix que ha saltat a la terrassa i que acabarà esbudellant, impàvida. Els diàlegs són esmolats, àcids, tallants, particularment en boca del pintor, que sovint parla amb l'interlocutor mut que és son nebot autista, un violoncellista excepcional que no para de tocar. Les escenes d'*Els vius* es congelen mentre l'intrús envaïx el seu espai i prova d'interactuar-hi. Però les temporalitats distintes ho impedeixen. El recurs escènic obliga a la repetició de seqüències clau per tal que l'intrús hi sobreposi l'esgarrifosa relació de les víctimes del camp de concentració on havia mort el seu propi pare, el detonant de la seua rara intervenció. Una obra, doncs, que proclama la inevitable incidència que tota creació artística té sobre el present, que giravolta una i altra vegada sobre els fets d'un passat que ens ha marcat la vida. Portar-ho al teatre pot ajudar a l'espectador a fer emergir aspectes soterrats que haurà de conjurar per encarar la realitat i reconèixer-ne les traces. L'espectacle ha estat possible gràcies a la conjunció dels tres Centres d'Arts Escèniques (Reus, Terrassa i Girona) i el Teatre Principal de Palma, i seria un crim que *La vida lluny dels poetes* no es pogués veure també a Barcelona.

Camins de futur: A la trinxera de la creació teatral

Tancat el cicle africà, Peyró dona per conclosa la seua segona etapa productiva, segurament haurà de tancar companyia (que ja no pot sostenir, malgrat que l'exercici 2008 va arribar a donar feina a 40 persones), i s'abocarà a l'escriptura. Si abans havia necessitat marxar fora (primer a l'Argentina, després a l'Àfrica), ara considera que aquí ja tornen a passar coses importants

de què parlar. La crisi està permetent esquarterar el sistema, la seguretat del sistema, i ell, que és l'últim antisistema, que encara combat a les trinxeres, troba que hi haurà material per posar-s'hi... Diu: «Ara estan passant coses molt interessants arran de la crisi. Aquí hi ha coses que comencen a pegar fort. Hi ha gent que qüestiona models, conductes, l'estructura social, les formes de relació, el mercat... això m'agrada. És un moment apassionant, el de la crisi, perquè catalitza una sèrie d'urgències que la gent necessita expressar. La sensació és que ara hi ha coses que es mouen. Ara comença a grinyolar tot. I tinc interès d'assistir a aquest esclat. Aparentment sembla que encara no passi res. Hi ha molta por. No agrada que expliquis certes veritats, que mostris conflictes, ni un tipus d'escriptura inquieta, que busca mostrar el pitjor de nosaltres mateixos, això molesta, com l'esperit d'experimentació i recerca. Han estat uns anys de censura i autocensura. I hi ha por a parlar, a dir, a denunciar. Hi ha *mobbing*: Alguns ens anem trobant apartats, fora dels circuits. I això fa por. Però penso que les coses canviaran, es prepara una nova etapa».

Peyró, que ha crescut en la trinxera, està preparat per afrontar els nous reptes. No s'ha deixat acomboiar per cap cant de sirena. S'ha mantingut fidel als seus orígens i al seu art, aspecte insòlit en el panorama teatral hodiern on tothom perd el cul per obtenir una subvenció. Això l'ha portat a la ruïna. És un dramaturg de pedra picada, un artista insubornable, que té molt clar de què vol parlar, i cap a on vol anar. Diu: «em queden uns 20 anys de vida activa, i jo no puc escriure més de 2 obres l'any, per tant, només tinc unes 40 obres possibles per escriure... i tinc tantes coses a dir, que ja em puc donar pressa». Em recorda Joan Corominas, que no podia ni veure la televisió perquè havia d'acabar el que tenia entre mans... Si Peyró té la sort de perllongar, com el gran filòleg, la seua existència activa, potser duplicarà el nombre d'obres previstes!!

Les aigües somes del teatre català d'avui

Peyró ha tingut escasses complicitats amb el teatre institucional. No pas perquè no li hagin proposat coses (el van convidar a participar en un T6) sinó perquè no trobava atractiu allò que li proposaven: «Allò que per a mi era interessant, per a ells (TNC o Lliure) no ho era, i el que ells consideraven interessant, per a mi no ho ha estat mai. Hem tingut una mena de desacord. I no he volgut transigir. He volgut mantenir-me. Si no ho puc fer amb ells, ho faré tot sol. Prefereixo perdre temps en buscar altres còmplices, però fer el que em

proposo. No he volgut abandonar el meu projecte per anar acceptar allò que volen. He de concentrar energies».

Sempre ha tingut el desig de ser un explorador de l'escriptura, de trobar un territori inexplorat: «He lluitat a contracorrent en un moment en què el paradigma del creador era un creador domesticat, col·laborador amb el poder, cortesà, que se sap moure en aquests cercles de seducció, políticament molt correcte, que pot anar fins als límits, però han de ser límits suportables i agraïts per la classe dirigent, es poden qüestionar algunes coses, però que no facin trontollar».

En l'actual esclat de la dramaturgia catalana hi ha col·laborat, sens dubte, una certa renúncia a navegar en les aigües profundes de l'ànima humana i dels conflictes més densos de contingut, i en canvi s'ha optat per nedar en les aigües somes de la banalitat, forma infal·lible de trobar sortida en el mercat teatral d'avui en dia. És el que denunciava el dramaturg Toni Cabré quan sostenia que la dramaturgia catalana no és que estigués en crisi creativa, ans al contrari, però que hi havia una feblesa de continguts, una manca d'ambició, de mordent, d'intensitat i de contundència a l'hora de tractar l'actualitat que ens envolta i preocupa: «el teatre que escrivim no està a l'alçada dels conflictes actuals».

Peyró considera que la manca d'ambició i de calatge que produeix l'exclusió d'un teatre amb pes, exigeix una reacció de signe contrari: «El fet que Beckett desintegrés la unitat teatral i creés una dramaturgia del tros, del fragment, de la segmentació del jo, de la forma d'explicar les coses que trenca la unitat, de la forma de viure l'altre i de viure un mateix... Penso que el que vindrà ara serà un desig de tornar a reestructurar aquesta unitat d'una altra manera. Penso que l'aventura artística dels anys que vénen serà això... Aquella ruptura que va donar forma a una manera d'estar dins l'art s'acaba i ara anirem a recuperar la unitat del creador amb el món i de l'esser humà amb el món, i el reflex d'això dins l'art. Cal tornar a reconstruir-nos com a sers humans».

Peyró s'ha fet un lloc inexpugnable en el panorama teatral d'avui, ben cert que als marges, com no pot ser d'altra manera quan un intenta crear un llenguatge nou, propi, sense concessions. I això té un preu: haver de mirar-s'ho pràcticament sense ser vist!

escrit en la grata acollença de Το Σπίτι της Λογοτεχνίας, la "Casa de la Literatura" que gestiona l'EKEMEL a Lefkes (illa de Paros), al bell mig de les Cíclades (Grècia). La Cinta, setembre de 2009.

Pròleg

Josep Pere Peyró

Considero que l'escriptura d'una obra de teatre és la definició d'una idea i el seu muntatge, l'execució d'aquesta idea. Definir una idea és cartografiar un mapa sense visitar el territori, realitzar-la és explorar i validar allò que s'ha cartografiat. Això explica la diferència entre les dues versions de l'obra que podreu llegir a continuació: la versió castellana, *La valla*, és el resultat de la direcció fallida de *La tanca*.

El treball del text original en català i els primers assaigs es van fer a Bàfia, un poble del Camerun, per tal d'incorporar en el text les danses i els cants tradicionals d'aquesta regió. El format triat era el de carrer per continuar l'experiència iniciada a *Les portes del cel* que es representava en un contenidor de mercaderies. *La tanca* volia ser una festa ritual. L'experiència més colpidora la vaig viure en una església bafiana, quan mitja dotzena de grups ballaren danses tradicionals davant dues-centes persones. L'erotisme dels balls, la voluptuositat i violència dels moviments, la cadència dels tambors, els crits de la gent, les olors... Era possible reproduir l'energia creada en aquell espai? Havia provat de fer el mateix amb la tradicional festa religiosa musulmana del *aid-kebirs*, el sacrifici del xai, i una denúncia provocà la suspensió de l'espectacle. Alguna cosa agermanava les dues accions, a Bàfia també vaig ser testimoni de la mort d'animals, i jo no em sentia preparat per transgredir els límits del meu llenguatge per segona vegada.

Vaig presentar *La tanca* a la Fira de Teatre al carrer de Tàrrrega, dues setmanes després de tornar del Camerun, i el muntatge evidencià els meus dubtes i el desconeixement dels mecanismes d'aquest format: la idea no trobava els seus límits o les limitacions desbordaven l'escriptura. El drama de la protagonista l'explicava un narrador que titulava les escenes tal i com figuren a les acotacions de l'obra, els animals eren representats per noms escrits en pissarres i les intervencions del percussionista i del ballarí bafià creaven moments exòtics que no aconseguien connectar amb la història. L'espectacle evidenciava una manca d'unitat. Els espectadors premiaren l'esforç de la companyia, però el fracàs era evident. La gira posterior ens donà l'oportunitat de millorar alguns aspectes i poca cosa més.

La nova versió la vaig escriure mesos després quan vaig proposar al Versus Teatre de Barcelona estrenar el format de sala. Havia de reduir el mun-

tatge, prescindir del foc, de l'aigua, i de les accions que suposessin una complexitat tècnica, havia d'adequar els possibles als mitjans, trobar-me amb els límits, donar força a la paraula i tornar la veu del relat a la protagonista. Vaig reduir la companyia, que de sis passà a tenir quatre actors. La incorporació de Marieta Sánchez, actriu cubana coneixedora de la tradició ioruba, i la veu de Leonor Zayas interpretant les cançons tradicionals afrocubanes suposà el descobriment de la veu primitiva que no havia trobat en la direcció anterior. El drama es definí i la unitat es féu present. El text havia trobat la seva representació.



La tanca

Josep Pere Peyró

Aquesta obra ha rebut una subvenció del fons per a la recerca i creació en àmbits artístics o de pensament contemporani de la Generalitat de Catalunya - Entitat Autònoma de Difusió Cultural.

Personatges

BRUIXOT, un vell negre

MARE, una dona gran negra

NAOEMÉ, una jove negra

COMERCIAL NEGRE DE LA MULTINACIONAL COMUNICACIONS INTEGRADAS (C.I.), un home negre

COMERCIAL BLANC DE LA C.I., un home blanc

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA COMPANYIA DE LA C.I., una dona blanca

GUIA, un jove negre

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA C.I., una dona blanca

EMPLEAT DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA C.I., un home blanc

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES DE LA C.I., una dona blanca

POLICIA 1, un home negre

POLICIA 2, un home negre

CLANDESTÍ, un jove negre

POLICIA DE FRONTERA 1, un home negre

POLICIA DE FRONTERA 2, un home blanc

Altres clandestins

Ase

Cabra

Gallina

ESCENA 1

EL MÓN PRIMITIU PREPARA LA NAOMÉ PER A EMPRENDRE EL VIATGE CAP AL MÓN QUE HI HA MÉS ENLLÀ DE LA TANCA

Al patí interior d'una petita casa d'adob en un poble del món pobre. Sonar de tambors, càntics. La MARE executa el ritual tribal del comiat. Dóna a beure a la filla diferents beuratges i li dibuixa signes al cos. El BRUIXOT balla i canta.

BRUIXOT: Balla la dansa del comiat.

MARE: Canta la dansa del comiat.

NAOEMÉ: Transida per les drogues, crida.

Argument del cant i la dansa: Olofin agafà un grapat de sorra de la platja i l'humitejà amb una escopinada, així nasqué la dona. Olofin ensenyà el món a la dona i li explicà el sentit de totes les coses. Fent això passà molt temps. Quan acabà, la dona li digué que se sentia molt sola i demanà a Olofin que agafés, novament, un grapat de sorra per crear una germana. Olofin així ho va fer, però tant temps feia que xerrava que ja no li quedava saliva, a l'hora d'escopir, bufà la sorra i ventà els grans que s'escamparen arreu del món. Així nasqué l'home. Per això l'home sempre es mou i la dona resta on és. Quan una dona vol viatjar, ha d'enganyar Olofin, ha d'afeblir-se i fer-li creure que la poden ventar d'una bufada.

FI ESCENA 1

ESCENA 2

EL MÓN MODERN PREPARA LA NAOMÉ PER A EMPRENDRE EL VIATGE CAP AL MÓN QUE HI HA MÉS ENLLÀ DE LA TANCA

COMERCIAL NEGRE: ...On és la modernitat? A les televisions i a les ràdios dels blancs? Als cotxes dels blancs? Jo tinc un Mercedes, per això sóc modern? Tinc un rellotge suís, per això sóc modern? No. Tot això no vol dir res. El cotxe no és modern, el rellotge no és modern, la televisió no és moderna, els avions no són moderns. Lo modern és aquí. (Assenyala el cap de NAOEMÉ.) Aquí. De quant estàs?

MARE: De tres mesos.

COMERCIAL NEGRE: Mmmmm... I no en sabeu res.

MARE: No.

COMERCIAL NEGRE: I voldríeu tenir notícies seves... Saber si és mort o viu...

MARE: Sí.

COMERCIAL NEGRE: ...Però no en sabeu res. Potser és mort o potser és viu, però no ho podeu saber. I aquí entra la modernitat. (A NAOEMÉ:) Si poguessis parlar amb el teu marit, què li diries?

NAOEMÉ: El bruixot diu que és viu.

COMERCIAL NEGRE: Què sap el bruixot? Diu que parla amb els esperits. N'has sentit cap, tu, d'esperit? Però si el teu marit tingués un SAY-24 (*Treu un telèfon mòbil de la cartera.*) quadribanda i n'hagués contractat un per a tu, ara faries això: (*Marca i truca.*)

Hola... Hola, estic amb uns clients, com estàs? (*Acosta el mòbil a l'orella de la NAOEMÉ; la MARE s'hi acosta.*) Molt bé, fins després. (*Talla.*) Aquí està lo modern. Ells es faran rics i nosaltres ens morirem de fam. Amb el meu SAY-24 has sentit la veu de la meva dona, n'has sentit cap amb el bruixot?

MARE: És molt car.

COMERCIAL NEGRE: Car? Quin és el preu del teu patiment? Comunicacions Integrades ho sap. Sap quant val el teu patiment i per això et regala els aparells. Li vaig fer la mateixa proposta al teu marit fa tres mesos, va acceptar? Vareu acceptar?

NAOEMÉ: No...

COMERCIAL NEGRE: I si hagués acceptat, no li podries dir ara que estàs embarassada? No li podries dir?

NAOEMÉ: No sé si és viu.

COMERCIAL NEGRE: I si és mort, no t'hagués agradat dir-li unes paraules de comiat? No t'hagués agradat poder-li dir que l'estimes, que no marxa del tot, que deixa alguna cosa dins teu, que tindrà un fill seu? Això és la modernitat, no importa on siguis, tens connexió amb els teus. Una part de tu marxarà, però l'altre quedarà aquí, amb la mare del teu home.

NAOEMÉ: I pagaré quan salti la tanca?

COMERCIAL NEGRE: Pagaràs els telèfons quan passis la tanca, però per ajudar-te a passar-la m'emportaré l'ase.

MARE: Però si t'emportes l'ase, qui voltarà la sínia?

COMERCIAL NEGRE: Quina sínia? Quan la Naoemé salti la tanca s'haurà acabat la sínia, comprarà una bomba per treure aigua. Serà el progrés. Entraràs en el món modern; per a què el voldràs l'ase? Jo te'l prenc perquè et vull ajudar, vull que el meu país entri a la modernitat, per això et demano que et deixis guiar. (*a NAOEMÉ:*) Només has de signar aquí. (*Treu un contracte.*) Signa.

NAOEMÉ: I podrem parlar?

COMERCIAL NEGRE: Sí. Signa.

NAOEMÉ: Sigui on sigui. Hi ha un satèl·lit allà dalt?

COMERCIAL NEGRE: Sí. Signa.

NAOEMÉ: De dia i de nit.

COMERCIAL NEGRE: Sí, signa.

NAOEMÉ: I si em fan tornar? I si passo la tanca i em fan tornar?

COMERCIAL NEGRE: No et faran tornar, estàs embarassada. Tindràs el fill allà. El teu fill serà dels seus i et salvarà. Signa.

NAOEMÉ: I fins que no salti la tanca, amb l'ase n'hi haurà prou?

COMERCIAL NEGRE: Sí. Signa.

NAOEMÉ: Mare, deixa'm anar a buscar el teu fill, perquè el meu no hagi de marxar.

MARE: Com funciona, això?

FI ESCENA 2

ESCENA 3

LA NAOEMÉ SE'N VA, UN VIATGE PEL DRET.

LA MARE VOLTA A LA SÍNIA, UN VIATGE A CAP LLOC

La NAOEMÉ està preparada per anar-se'n. Porta un farcell, unes bosses amb menjar, una ampolla d'aigua. Poca cosa per a un viatge de milers de quilòmetres.

NAOEMÉ: Quan arribi el buscaré i el trobaré.

MARE: Quan arribis ja sereu dos.

NAOEMÉ: Potser podré passar abans que neixi. Així serà de l'altra banda com el fill de la Manué i el Tatí. Ella va passar, jo també passaré.

Pausa.

NAOEMÉ: Et trucaré. Vols que provem el satèl·lit?

MARE: És millor estalviar.

NAOEMÉ: Sí. Però així sabrem que funcionen.

MARE: Tu vols que ho provem?

NAOEMÉ: No pagaré fins que passi la tanca i em donin una feina. No perdem res.

NAOEMÉ s'allunya de la MARE i marca al mòbil. Sona un to de número desconegut. Les dones es miren.

NAOEMÉ: Ho torno a provar.

MARE: Sí, torna-ho a provar. Està núvol. Apunta al satèl·lit.

NAOEMÉ tona a marcar. El telèfon de la MARE sona.

MARE: Sí...

NAOEMÉ: Mare, sóc jo.

MARE: Sí.

NAOEMÉ: Em sents?

MARE: Sí.

NAOEMÉ: Veus com el satèl·lit funciona.

MARE: Sí, funciona.

NAOEMÉ: Estic bé. Tu estàs be?

MARE: Si veus el meu fill digues-li que s'han emportat l'ase i ara jo he de girar la sínia.

NAOEMÉ: T'enviaré un motor per treure l'aigua.

La MARE penja i comença a voltar la sínia.

CANÇÓ DE L'AIGUADERA QUE VOLTA LA SÍNIA:

La mare del meu pare
 Tenia un tro al cap
 Quan plovia a la plana
 No es mullava mai

Van dir que era bruixot
Que la pluja espantava
Fins que una nit de tempesta
Un llamp li rebentà el cap
El meu pare prometé
No mullar-se mai més
L'ase a la sínia
La merda al femer
Gira que gira
Paro el món meu
Sóc vella i mig cega
Cap més no veuré.

FI ESCENA 3

ESCENA 4

COMUNICACIONS INTEGRADES MILLORA EL CONTRACTE DE LA NAOEMÉ

NAOEMÉ camina pel desert. El volum de la panxa delata que han passat un parell de mesos de la sortida del poble. Sona el mòbil. A partir d'ara el personal del CI anirà acompanyat de l'ase de la MARE.

COMERCIAL BLANC: Comunicacions Integrades del Món, atenció al client, digui?

NAOEMÉ: Tinc el telèfon espatllat.

COMERCIAL BLANC: Com pot estar espatllat si parla amb mi?

NAOEMÉ: No puc parlar amb la meva mare.

COMERCIAL BLANC: És vostè la titular?

Pausa.

El telèfon està al seu nom?

NAOEMÉ: Sí?

COMERCIAL BLANC: Com es diu vostè?

NAOEMÉ: Naoemé.

COMERCIAL BLANC: Què més?

NAOEMÉ: Mbella.

COMERCIAL BLANC: Un moment, sisplau.

Sintonia d'espera de la CI.

COMERCIAL BLANC: Senyora Naoemé, vostè ha sortit del país?

NAOEMÉ: Sí.

COMERCIAL BLANC: Veig que no té les trucades roaming activades, ara mateix les activo i li arribarà informació de quins són els operadors més econòmics que tenen conveni amb la nostre companyia. Té previst visitar molts països?

NAOEMÉ: No ho sé.

COMERCIAL BLANC: Coneix l'oferta de la tarifa «happy voyager». Per cada canvi d'operador que efectua obtindrà una bonificació d'un cèntim el minutatge i deu segons de trucades gratuïtes acumulables.

Pausa.

NAOEMÉ: Què vol dir?

COMERCIAL BLANC: A quant té contractat el minut?

NAOEMÉ: No ho sé.

COMERCIAL BLANC: Un moment que li miro. No es retiri, sisplau.

Sintonia d'espera de CI Atenció al client.

COMERCIAL BLANC: Senyora Naoemé, pel que veig té contractat el pla seixanta. Tarifa a seixanta cèntims el minut. L'interessa, de totes totes, canviar a la tarifa «Happy Voyager». Autoritza el canvi?

NAOEMÉ: No ho sé.

COMERCIAL BLANC: Per canviar de tarifa digui en veu alta i clara: «tarifa Happy Voyager: accepto».

Pausa.

COMERCIAL BLANC: Sisplau, seria tan amable d'acostar-se més a l'auricular i dir en veu alta i clara: «Accepto el canvi a tarifa Happy Voyager».

NAOEMÉ: Què passarà si no accepto?

COMERCIAL BLANC: És possible que quan travessi una frontera i canviï d'operador el seu telèfon estigui inactiu.

NAOEMÉ: Però em van dir que sempre podria trucar, el satèl·lit és allà dalt, no?

COMERCIAL BLANC: El satèl·lit és allà dalt, però el país paga el lloguer aquí baix.

NAOEMÉ: Això no m'ho van dir.

COMERCIAL BLANC: Miri, senyora Naoemé, entre nosaltres, tenim gent poc qualificada al departament de contractació, però no es preocupi que ara estic amb vostè i li arreglaré. Sisplau digui: «Accepto el canvi a tarifa Happy Voyager».

Pausa.

COMERCIAL BLANC: Naoemé, no l'he sentit. L'ordinador ha d'enregistrar la seva acceptació. Digui: «Accepto el canvi a tarifa Happy Voyager».

Pausa.

NAOEMÉ: I sempre podré parlar amb la meva Mare?

COMERCIAL BLANC: Sempre.

Pausa.

NAOEMÉ: «Accepto el canvi a tarifa Happy Voyager».

FI ESCENA 4

ESCENA 5

LA TARIFA HAPPY VOYAGER DE LA NAOEMÉ LI COSTA PERDRE LA CABRA DE LA MARE

Al poblat de la Naoemé.

MARE: Vostè va dir...

COMERCIAL NEGRE: En el món modern no importa el que dius, importa el que fas. És l'essència del comerç: primer dius què faràs i després ho fas. La CI diu que posa a la vostra disposició un satèl·lit per a que tu i la teva filla parleu. I...? I...? I parleu! Tu l'has vist el satèl·lit?

MARE: No.

COMERCIAL NEGRE: Has parlat amb la teva filla?

MARE: Sí.

COMERCIAL NEGRE: Això vol dir que hi és. És allà dalt, no perquè jo ho digui, no importa el que dic, però tu parles amb la teva filla: tu ho fas!

MARE: Però vas dir que pagaríem quan tingués feina i diners allà.

COMERCIAL NEGRE: Aquest era el contracte que va signar amb mi, però la teva filla ha canviat el contracte. Amb el nou contracte la CI us regala això. (*Li entrega una andròmina electrònica.*)

MARE: No ha canviat el contracte, per què hauria de canviar-lo?

COMERCIAL NEGRE: Perquè és lliure. La llibertat per escollir és l'essència del món modern. Ets lliure i esculls. Ella ha escollit canviar el contracte i ara la CI m'envia aquí. I jo em veig obligat a endur-me la cabra. Jo no vull emportar-me la cabra. Li vaig dir a la teva filla: signa aquest contracte i Comunicacions Integrades no et cobrarà fins que arribis allà, quan arribis envia diners i paga. Ara ella ha canviat l'opció. No sé perquè i no és la meva feina saber-ho, jo sóc del departament de contractació. Ella ha triat. Ara ella vol que m'emporti la cabra i et deixi això.

MARE: Què és això?

COMERCIAL NEGRE: Una estació per saber quin temps fa avui i quin temps farà demà.

MARE: Ja sé quin temps fa avui. Fa bo.

COMERCIAL NEGRE: Fa trenta graus amb set, i un vint i cinc per cent d'humitat. Això és el món modern: l'exactitud. Ahir va fer vint i tres, i el mateix dia d'avui de fa cinc anys en va fer, exactament, trenta dos. Té, és per a tu, un regal.

MARE: Si t'emportes la cabra, no tindrè llet. Puc treure aigua de la sínia, però ja no puc treure llet dels meus pits.

COMERCIAL NEGRE: Jo treballo en el món modern. En el món modern no volem cabres. Que puc ingressar la cabra al banc? Que puc transferir-la per internet, jo? No la vull la teva llet de cabra. La teva cabra menja, beu, caga, l'has de munyir, té malalties, i es mor. Les empreses no mengen, no beuen, la llet surt d'un cartró, no té malalties i l'empresa no es mor mai. Per a què la vull la teva cabra?

MARE: Doncs, per què te la vols emportar?

COMERCIAL NEGRE: Jo no me la vull endur. És la teva filla qui ho vol.

MARE: Deixa'm parlar amb la meva filla.

COMERCIAL NEGRE: Parla amb la teva filla, que no esperi arribar allà, que t'envii el diners d'on sigui. Digues-li que no vull la cabra, vull els diners. Però si no hi ha diners, no hi haurà cabra. Mira, la temperatura ha pujat a trenta amb vuit. Una dècima. Exactament. Estàs contenta?

FI ESCENA 5

ESCENA 6

LA NAOEMÉ TRAVESSA UNA TEMPESTA DE SORRA AL DESERT, I PREN CONSCIÈNCIA DE LA DIMENSIÓ DE LA MULTINACIONAL DE COMUNICACIONS INTEGRADES

NAOEMÉ camina pel desert amb un GUIA negre. Una tempesta de sorra els fa difícil avançar.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: ...Qui es vol endur la cabra?

NAOEMÉ: L'home que ens va donar els telèfons.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: Era empleat de la CI?

NAOEMÉ: Sí, de la CI.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: Del departament comercial?

NAOEMÉ: No ho va dir, era alt i amb els dits de les mans llargs... Amb ulleres...

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: No té el seu número d'empleat?

NAOEMÉ: No me'l va donar.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: És a dalt de tot del contracte.

NAOEMÉ: El contracte el té la meva mare.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: La que té la cabra?

NAOEMÉ: Sí.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: Doncs que truqui la seva mare.

NAOEMÉ: No sap llegir ni escriure, he de parlar jo.

EMPLEADA D'INFORMACIÓ DE LA CI: Un moment, li passo amb contractació.

Sintonia del departament comercial de la CI.

GUIA (a NAOEMÉ): No podem continuar. Hem de parar

El GUIA estén una roba sobre seu i la NAOEMÉ per refugiar-se de la tempesta de sorra. Treu un grapat de fruits secs i una ampolla d'aigua i comença a menjar.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Comunicacions Integrades Contractació, digui?...

NAOEMÉ: Vaig signar un contracte.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Em pot dir el número de contracte, sisplau.

NAOEMÉ: Ja li he dit a l'altre senyora que no el tinc aquí, el té la meva mare.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: El va signar la seva mare?

NAOEMÉ: El vaig signar jo, però el té ella.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Em pot dir el seu número d'identificació.

NAOEMÉ: El meu passaport?

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Al seu passaport figura al contracte que va signar?

NAOEMÉ: No ho sé. No tinc el contracte.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Doncs perquè no truca a la seva mare i li demana totes les dades identificatives del contracte?

NAOEMÉ: Em van dir que no pagaria fins que arribés allà

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Qui li va dir, això?

NAOEMÉ: L'home que ens va donar els telèfons.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Era empleat de la CI?

NAOEMÉ: Sí, de la CI.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Del departament comercial?

NAOEMÉ: No ho va dir, era alt i amb els dits de les mans llargs... Amb ulleres...

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: No té el seu número d'empleat?

NAOEMÉ: No me'l va donar.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: És a dalt de tot del contracte.

NAOEMÉ: El contracte el té la meva mare.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: La que té la cabra?

NAOEMÉ: Sí.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Doncs que truqui la seva mare.

NAOEMÉ: No sap llegir ni escriure, he de parlar jo.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT DE CONTRACTACIÓ DE LA CI: Un moment, li passo amb el departament d'incidències.

Sintonia d'espera de la CI.

EMPLEAT DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Incidències, digui?

FI ESCENA 6

ESCENA 7

LA POLICIA REQUISIA LA CABRA A LA MARE.

LA CABRA S'ACOMIADA DEL MÓN POBRE

Dos POLICIES s'acosten a la MARE i li entreguen un paper.

MARE: Què és això?

POLICIA 1: Ho diu ben clar.

MARE: Sóc vella i no sé llegir.

POLICIA 1: Diu que m'he d'emportar la cabra.

MARE: La meva filla diu que ja ha canviat els papers.

POLICIA 1: No en sabem res dels papers de la teva filla. Els papers del jutge diuen que ens emportem la cabra.

MARE: I la llet?

POLICIA 1: De la llet no en diu res. Però de la cabra, sí.

MARE: I què beuré jo, ara.

POLICIA 2: Menjaràs merda, com tots.

El POLICIA 2 agafa la cabra i se l'emporta.

CANÇÓ DE LA CABRA QUE MARXA AL MÓN RIC:

La natura em va fer cabra.
 Jo havia de ser ocell.
 Que n'és d'injusta la genètica.
 En Mendel i les seves lleis.

Què just el nostre jutge
 Què bo el món modern
 Un pacte és un contracte
 Un contracte, un compliment.

Més m'estimo canviar d'amo
 Molt millor que canviar un gen
 Tinc una cosina esgarrada
 I un germà sense cap dent.

Em cago en Déu i en la genètica
 En l'atzar i el testament
 Visca l'home i els contractes
 Els satèl·lits i el món modern.

FI ESCENA 7

ESCENA 8

LA NAOEMÉ NEGOCIA UNA PASTERA QUE L'AJUDARÀ A ARRIBAR A LA VORERA ON HI HA LA TANCA

La NAOEMÉ arriba al mar. Més bruta, amb més panxa i un gran cansament. A vorera de mar, una barca i un motor fora borda atrotinat.

GUIA: Fins aquí arribo jo, ara continuaràs sola.

NAOEMÉ *se'l mira espantada.*

GUIA: Saps com funciona?

NAOEMÉ: No sé nedar.

GUIA: No cal, ja neda la barca per tu. Sabràs fer anar el motor?

NAOEMÉ: No!

GUIA: És fàcil. Estires aquesta corda. (*L'arranca.*) Veus.

NAOEMÉ: I el cubell.

GUIA: Per treure l'aigua.

NAOEMÉ: Quina aigua?

GUIA: Això no és un creuer. T'hauràs d'arromangar.

NAOEMÉ: No la vull, la barca.

GUIA: Això és cosa teva. El que tu has pagat t'ha portat fins aquí, la barca i el motor són teus, tu mateixa...

NAOEMÉ: I l'altra costa?

GUIA: Sis hores, tres tot recte i tres a rumb 340°.

NAOEMÉ: No tinc brúixola.

GUIA: Tu tens la barca, el motor i el cubell, jo tinc la brúixola, i la gasolina.

NAOEMÉ: Està bé, dona-m'ho.

GUIA: Paga-ho.

NAOEMÉ: Ja he pagat el viatge, la meva mare i jo ja varem pagar el viatge. Varem pagar el viatge i el satèl·lit.

GUIA. Això és un extra.

NAOEMÉ: Què val?

GUIA: Què tens?

NAOEMÉ *li ensenya un grapat de bitllets.*

GUIA: No n'hi ha prou.

NAOEMÉ: No en tinc més.

GUIA: Tens altres coses.

NAOEMÉ: Què vols dir?

GUIA: Ets maca.... I estàs prenyada, em donaràs sort.

NAOEMÉ: Ets un fill de puta.

GUIA: Sí.

FI ESCENA 8

ESCENA 9

NAOEMÉ A LA DERIVA.

LA CABRA DE LA MARE SEGUEIX L'ASE DE LA MARE, I ELS DOS CAMINEN MANSAMENT DARRERA DEL PERSONAL DEL CI

NAOEMÉ intenta seguir el rumb de la brúixola, una mar moguda ho impedeix. La barca fa aigües, el motor forabord remuga atrotinat.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Hem localitzat la cabra...

NAOEMÉ: Vareu dir que no em cobrariéu; no vull xerrar més. Torno els aparells i em torneu els animals.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Ens és impossible retrocedir el seu contracte, va contra la clàusula de fidelitat. Vint i quatre mesos. La penalització seria un altre ase o quatre cabres.

NAOEMÉ: No tenim cap més ase, ni cap més cabra. Vull tornar els aparells. Torneu els animals a casa.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Entenc que sollicita la baixa malgrat que va signar la clàusula de fidelització?

NAOEMÉ: Torno els aparells i no pagaré més.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Entén que infringeix la clàusula de fidelitat?

NAOEMÉ: Volem els nostres animals.

EMPLEADA DEL DEPARTAMENT D'INCIDÈNCIES DE LA CI: Li passo amb el departament de baixes, no es retiri.

Sintonia del departament de baixes de la CI. Mentre espera, el motor es para. La NAOEMÉ intenta arrancar-lo. Sense propulsió, la petita barca sura com una closca de nou sacsejada per l'oratge. La NAOEMÉ intenta netejar la bugia, però no sap com treure-la. L'aigua inunda la pastera i sembla que és la fi del viatge. NAOEMÉ talla la trucada i marca el número de la MARE.

NAOEMÉ: Mare, mareta, és la fi... Truco per dir-te adéu. No podré arribar. Així degué morir el teu fill, el meu marit. No podem comprar la bomba d'aigua, ni pagar el fonaments de la casa nova, ni pujar les parets com els Kensali, ni posar ciment a terra com el Benguele, ni comprar un llit i un capçal de roure com els Banbele, ni el Peugeot com els Vantale. Moriré al mar com suposem que van morir els Vanui, i els Santailo, i els Conomé i els Vaselú, i el teu fill que també era el meu marit. Ara

ja ho saps, ara ja pots enterrar el maleït telèfon i viure dels ous que pon la gallina.

MARE: Espera, espera, el bruixot és amb mi.

BRUIXOT: Digues-li que posi el telèfon al costat del motor.

MARE: Diu que acostis el telèfon al motor.

NAOEMÉ: Ja està.

El bruixot balla «La dansa que repara els motors quan s'espatllen».

BRUIXOT: *(Acaba.)* Digues-li que l'arrenqui.

MARE: Arrenca'l ara, filla.

La NAOEMÉ pega una estirada a la corda, el forabord arrenca, la NAOEMÉ amura la pastera, l'aigua ja no entra. Continua el viatge.

FI ESCENA 9

ESCENA 10

LA MARE GUANYA UN JOCS DE GANIVETS DE CUINA I PERD LA GALLINA

COMERCIAL NEGRE: *(Mostra un estoig a la MARE.)* Aquest ganivet és per a la carn, aquest és per al pa, aquest per tallar el formatge, i aquest per al peix cru tal i com el tallen al Japó.

MARE: Els japonesos pesquen aquí?

COMERCIAL NEGRE: Els japonesos pesquen a tot arreu, són moderns.

MARE: Al nostre riu, no.

COMERCIAL NEGRE: Al teu riu també.

MARE: Perquè jo no n'he vist cap mai?

COMERCIAL NEGRE: No cal que els vegis, pesquen a tot arreu, al teu riu també i per això la CI et regala aquesta selecció de ganivets, perquè ho puguis tallar tot. En el món modern tot està relacionat, els peixos dels japonesos posen els ous al nostre riu. Demà farà quaranta graus i mig de màxima i ahir en va fer quaranta un amb tres dècimes. Són les dues i vint i tres i a Europa plou. Veus com funciona l'estació meteorològica! No falla mai!

MARE: No podries demanar a la CI que em bescanvies l'estació i el joc de ganivets per unes dents noves?

COMERCIAL NEGRE: Aquesta vegada són els ganivets, potser si parles més per l'aparell amb la teva filla, la propera vegada et regalaré unes dents noves. Ara m'emportaré la gallina, ja fa tres mesos que no pagueu les factures.

CANÇÓ DE LA GALLINA QUE VIATJA AL MÓN RIC A RITME DE RAP

M'emporto els ous,
 poc, poc, poc-poc.
 M'emporto els ous
 poc,poc,poc-poc.
 Vitaminats,
 poc,poc,poc-poc.
 Liofilitzats,
 poc,poc,poc-poc.
 M'emporto els ous,
 poc, poc, poc-poc.
 M'emporto els ous,
 poc,poc,poc-poc.
 Pasteuritzats,
 poc,poc,poc-poc.
 Estratificats,
 poc,poc,poc-poc.
 M'emporto els ous,
 poc, poc, poc-poc.
 M'emporto els ous
 poc,poc,poc-poc.
 Vaporitzats,
 poc,poc,poc-poc.
 Parasitats,
 poc,poc,poc-poc.
 M'emporto els ous,
 Tu què faràs?

FI ESCENA 10

ESCENA 11

UN CLANDESTÍ AJUDA A LA NAOEMÉ A CONSTRUIR L'ESCALA PER SALTAR LA TANCA.

LA MARE ES MENJA ELS PREMIS DE LA CI.

LA NAOEMÉ INTENTA DESESPERADAMENT RECUPERAR ELS ANIMALS

CLANDESTÍ: T'has d'afanyar, no trigaràs molt a parir.

NAOEMÉ: Sí.

CLANDESTÍ: D'aquí dues nits serà lluna nova, si has enllestit l'escala ho podràs provar amb nosaltres.

NAOEMÉ: Sí

Sona el mòbil de la Naoemé.

MARE: M'han pres la gallina.

NAOEMÉ: Per què?

MARE: Per culpa dels japonesos, es veu que quan ningú els veu, pesquen els ous que els peixos del mar posen al nostre riu.

NAOEMÉ: Mare què dius?... Qui t'ho ha dit?...

MARE: És el món modern, tinc uns ganivets de tallar sushi.

NAOEMÉ: Què és això?

MARE: És el ganivet dels japonesos.

NAOEMÉ: Para! Mare, sisplau, para! M'espantes.

MARE: Són les vuit i vint i quatre i ahir o demà farà trenta tres graus a l'ombra. A Estocolm nevarà. I jo no puc menjar ous ni mastegar pedres...

NAOEMÉ: Espera, mare... Mareta... Espera, ara trucaré. Ara ho solucionaré. No m'espantis.

Mentre la NAOEMÉ fa les trucades següents, la MARE agafa els regals de la CI, els posa al morter i comença a picar amb la fusta, mentre canta la

CANÇÓ QUE CANTA LA GENT MENTRE PREPARA EL MENJAR

Amanides i llegums

calories i festucs

mandarines i fruits secs

cansalada de primer

De segon
 cuinaré carn
 cap i pota
 cuixa i braç

Tingues cura
 de menjar
 peix i sodi
 calç i sang

Si no t'omples
 canta el cant
 no hi ha plors
 no pots mamar

Qui té fam
 no té menjar
 qui no menja
 no ha de cagar

Pa i pipa
 per acabar
 panxa plena
 fa bon sonar

NAOEMÉ: (*Mentre la MARE canta.*) Vull donar de baixa els meus telèfons!!!

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: És vostè la titular?

Pausa.

El telèfon és al seu nom?

NAOEMÉ: Sí, sí i sí!

RESP RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Com es diu vostè?

NAOEMÉ: Naoemé.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Què més?

NAOEMÉ: Tot això ja ho explicat mil vegades, no vull més aquest aparell, no vull pagar més, si parlo: pago, i si no parlo: també. No vull pagar més.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Entenc que vol donar-se de baixa.

NAOEMÉ: Ja ho he dit moltes vegades, vull donar-me de baixa!!!

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Un moment sisplau, no es retiri.

Sintonia d'espera de la C.I.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Sí... Hola... Senyora Naoemé, no em consta als arxius que vostè hagi sol·licitat la baixa del contracte. A qui ha comunicat la seva sol·licitud de baixa?

NAOEMÉ: A molta gent de la seva companyia, i ara li torno a dir a vostè: vull donar-me de baixa. Gravi'm mentre ho dic: VULL DONAR-ME DE BAIXA! VULL DONAR-ME DE BAIXA!!! ACCEPTO LA BAIXA!!! ACCEPTO LA BAIXA!!! L'ACCEPTO!!!

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: No em consta cap sol·licitud de baixa amb el nom de Naoemé Mbela. Ha seguit els procediments correctes per donar-lo de baixa?

NAOEMÉ: Els ho he dit mil vegades...

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Per escrit?

NAOEMÉ: Sí, ho he escrit.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: On ho ha enviat?

Pausa.

On ho ha enviat? Al departament d'altres i baixes? Al d'incidències?

Pausa.

Per fax? Per correu electrònic?

Pausa.

Fotocòpia de la tarja identificativa? Del passaport?

Pausa.

Carta d'acceptació de la penalització pel trencament de la clàusula d'infidelitat signada? Fotocòpia del tres últims pagaments bancaris?

Pausa.

Tot per triplicat?

FI ESCENA 11

ESCENA 12

NAOEMÉ ES GUANYA LA PROTECCIÓ DE LA POLICIA DE FRONTERA.

PRIMERES CONTRACCIONS DE LA NAOEMÉ

A la tanca, en el costat del món pobre, La NAOEMÉ li fa una fellació al POLICIA DE FRONTERA 1 que parla pel mòbil amb el POLICIA DE FRONTERA 2 que vigila el costat ric de la tanca.

POLICIA DE FRONTERA 1: ... Jo només dic... Només ho dic i no insisteixo, només ho dic... Dic els greus, els harmònics greus... Al Sony sonen millor i els gràfics tenen més definició. Només dic això... Tenen més definició, no t'ho puc mostrar d'aquí estant, però tenen més definició i no m'ho pots negar.

POLICIA DE FRONTERA 2: Ni t'ho nego ni t'ho confirmo, què en saps de l'AT-25?

POLICIA DE FRONTERA 1: *(Fent broma.)* No! Fill de puta... Te l'has comprat... te l'has comprat... ets un cabró... Si te l'has comprat abans que no ho pugui fer jo, ets un fill de puta!

POLICIA DE FRONTERA 2: Sí.

POLICIA DE FRONTERA 1: Com és? Digues, com és?

POLICIA DE FRONTERA 2: Elegant, negre, antena integrada DG28, altaveu Sonner 5DC, teclat tàctil, disseny anatòmic, és com tenir el vellut d'un cony a la mà...

El POLICIA DE FRONTERA 1 arriba a l'orgasme.

POLICIA DE FRONTERA 1: Ja m'has fet corre, volia que durés molt.

POLICIA DE FRONTERA 2: Tinc cinc trucades retingudes i deu missatges entrants, t'he de deixar.

POLICIA DE FRONTERA 1: Ves a prendre pel cul. *(Talla la comunicació).*

NAOEMÉ: Me'n puc anar...

POLICIA DE FRONTERA 1: L'has sentit aquest, s'ha comprat l'AT25...

NAOEMÉ: Aquesta nit miraré de passar... No puc esperar més...

POLICIA DE FRONTERA 1: Ara m'ho hauré de fer per aconseguir-ne un del mercat negre.

NAOEMÉ: Tot anirà bé, veritat?... Ahhh... Tot anirà be, veritat?...

La NAOEMÉ es recargola de dolor.

POLICIA DE FRONTERA 1: Què tens?... Què et passa?...

NAOEMÉ: Són les contraccions... no podré aguantar molt més... passaré aquesta nit... Tot anirà be, veritat?...

POLICIA DE FRONTERA 1: Sí , tot anirà bé... espera que sigui nit fosca i passa... I ara ves, no vull que tinguis la criatura aquí, apa, ... ves...

FI ESCENA 12

ESCENA 13

EL BRUIXOT FA MÀGIA PER AJUDAR A LA NAOEMÉ A PASSAR LA TANCA

El BRUIXOT llegeix les espurnes que salten del foc quan l'atia amb un bastó.

MARE: Què?... Què?... Què hi veus?...

BRUIXOT: Pshhhhh...

Pausa.

MARE: Què hi veus?... Ja ha passat?...

BRUIXOT: Aquesta nit ho provarà... aquesta nit ho provarà...

MARE: Se'n sortirà?

BRUIXOT: Se'n sortirà.

MARE: Quan m'enviarà diners per comprar els animals?

BRUIXOT: No ho sé. Però em deus mitja dotzena d'ous.

MARE: Però si no m'has dit res... no m'has dit res...

BRUIXOT: T'he dit que se'n sortirà. I per una gerra de llet, puc ajudar-la a aconseguir diners més aviat.

MARE : Fes-ho, et donaré la llet, fes-ho.

El bruixot balla el «Cant ritual dels que volen aconseguir diners en poc temps».

FI ESCENA 13

ESCENA 14

LA NAOEMÉ NO ACONSEGUEIX SALTAR LA TANCA, EL SEU FILL SÍ

Nit fosca a La Tanca, tot d'un cop molts clandestins carregant les escales ataquen la part de la tanca vigilada pel POLICIA DE FRONTERA 1 i el POLICIA DE FRONTERA 2. Gran confusió. Enrenou de metall, crits, trets, bengales, foc, sirenes, etc...

La NAOEMÉ segueix el camí del CLANDESTÍ que corre davant seu. Ell aconsegueix saltar la tanca, la NAOEMÉ queda atrapada a la part alta de la tanca on hi ha els fils ferros amb pues. La carrera i el sobreesforç fan que no pugui contenir més i comença a expulsar el fill que neix allà dalt. La policia aconsegueix contenir l'atac dels clandestins, n'han passat alguns, però la majoria es retira deixant escales, bosses, roba enganxades a la tanca. La tanca resta en silenci. El POLICIA DE FRONTERA 1 i el POLICIA DE FRONTERA 2 s'acosten al lloc on la NAOEMÉ infanta la criatura. El fill neix i queda penjant del cordó umbilical.

POLICIA DE FRONTERA 1: Hòstia... Ho veus?...

POLICIA DE FRONTERA 2: Sí, tio... Ho veig... la mare que la va parir, com s'ho ha pogut fer parir allà dalt?

POLICIA DE FRONTERA 1: Són animals... Què dic, ni animals... Són... Són l'hòstia...

POLICIA DE FRONTERA 2: Què faràs, ara?

POLICIA DE FRONTERA 1: Què vols dir què faràs?... Què cony vols que faci, res... Són dins el teu territori.

POLICIA DE FRONTERA 2: Què t'enrotlles, tio? No em passis el marró... És al teu costat...

POLICIA DE FRONTERA 1: La dona potser, però el nen... Espera...

La NAOEMÉ, fa un esforç, estira el cordó, agafa el nen i el passa a l'altre banda de la tanca.

POLICIA DE FRONTERA 2: Ja me l'ha fotut... cagondena... cagondena.. La mare que la va parir... cagondena...

NAOEMÉ: *(Mentre el POLICIA DE FRONTERA 2 carrega el fusell.)* Ja està, mare... mare...?

MARE: Sí, digues...

NAOEMÉ: Em sents?... Mare, em sents?...

MARE: Sí digues, et sento... Has passat?... Has pogut passar? Has arribat?...

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENT D'ALTES I BAIXES: Comunicació a l'usuari del Departament de baixes de Comunicacions Integrades: El titular ha sol·licitat la baixa del contracte i tots els telèfons associats, els comuniquem que a partir d'ara la baixa és efectiva. En breu el nostre departament de facturació els enviarà la liquidació corresponent als tres últims mesos juntament amb un tornavís elèctric per ajudar-los en les tasques de bricolatge de la seva llar, gentilesa de Comunicacions Integrades.


NAOEMÉ: És a l'altre costat, el meu fill és a l'altre costat. Ha nascut allà, mare... Ho sents? Ja està. Em sents, mare?... Ja està... Ja està...

El POLICIA DE FRONTERA 2 dispara i rebenta la criatura.

FI ESCENA 14

FINAL





Quadern de dansa.

Introducció: És bona la salut dels nostres ballarins?

Carles Puértolas

Si fem una ullada a la història podem veure com la dansa, tot i ser potser l'activitat artística que més exigència física reclama, ha estat massa anys al marge de la medicina i dels estudis científics. Les causes d'aquest distanciament han estat múltiples: manca de formació dels professors i dels ballarins dins aquest àmbit, desconeixement i, molt sovint, desinterès dels professionals de la medicina de les característiques d'aquesta activitat, i moltes d'altres però, sens dubte, el poc atractiu econòmic per a la indústria, empreses comercials i canals d'informació, ha provocat que no hi hagi hagut prou inversions per tirar endavant aquests estudis. Les administracions públiques tampoc han estat innocents. Només cal mirar la quantitat de treballs, recerca, canvis i millores sobre el rendiment físic en les diferents activitats esportives per comprovar com, quan una activitat és capaç de generar diners, tothom s'hi fica.

Afortunadament ja fa força anys que al nostre país, i sobretot a nivell internacional, hi ha molts professionals de la ciència, la psicologia, la fisioteràpia, la nutrició, la medicina i, naturalment, la dansa, interessats en la salut i la millora del rendiment físic i psicològic dels ballarins. Els alumnes de dansa reben formació sobre aquests àmbits i els alumnes dels graus superiors de pedagogia de la dansa i coreografia tenen un conjunt de matèries de ciències de la salut aplicades a la dansa que els proporciona una formació sobre el funcionament corporal i la cura del propi cos molt similar a la que tenen els alumnes d'INEF. De tota manera, estudiar a l'escola no és suficient. Calen unes vies de recerca que proporcionin una formació continuada als ballarins i als professionals de la salut.

És per això que, a tall de mostra, es va decidir fer aquest recull monogràfic de treballs, realitzats la majoria en col·laboració amb l'Àrea de Salut de l'Institut del Teatre, sobre aspectes que poden ajudar a conèixer, analitzar i millorar el rendiment dels nostres ballarins. Esperem que en el futur puguem continuar donant difusió a diferents treballs de recerca capaços de donar resposta a la pregunta inicial i, a poder ser, de forma afirmativa. Altrament hauríem de pensar que encara queda més feina per fer de la que ja suposàvem.

Trastorns alimentaris en estudiants de ballet: problemes i factors de risc

*Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís,
Josefina Castro i Carles Puértolas **

Resum

Objectiu: Estudiar la prevalença dels símptomes de trastorns alimentaris i conductes alimentàries de risc, i la relació entre la vida a una escola de dansa i el risc de desenvolupar un trastorn de la conducta alimentària (TCA) en una població d'estudiants espanyoles de dansa.

Metodologia: Es van emprar diversos qüestionaris per tal de determinar la conducta alimentària, les influències culturals en el model estètic corporal i l'existència de trastorns alimentaris (DSM-IV) i factors de risc de TCA en 76 estudiants adolescents de dansa (entre 12 i 17 anys) de l'Institut del Teatre de Barcelona. Les participants es van comparar amb una mostra de 453 dones adolescents. Amb l'objectiu d'estudiar la relació entre els TCA i les particularitats d'aquesta escola, es va distribuir un qüestionari dissenyat exclusivament per aquest fi a 105 estudiants d'entre 12 i 21 anys.

Resultats: La prevalença de trastorns alimentaris i diverses conductes i comportaments de risc van resultar ser semblants en les estudiants de dansa i en les adolescents de la població general. Les estudiants en risc de desenvolupar trastorns alimentaris van manifestar sentir-se més pressionades pels professors en relació amb l'alimentació, l'aspecte físic, el pes i el rendiment artístic; estaven més insatisfetes amb el seu pes i es pesaven més sovint; evitaven actuar per no haver de mostrar el cos en públic; es disgustaven en comparar el seu cos amb el de les companyes; i creien que el públic es fixava molt

* JOSEP TORO: Departament de Psiquiatria i Psicobiologia Clínica, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona. MARTA GUERRERO: Institut del Teatre, Barcelona. JOAN SENTÍS: Departament de Salut Pública, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona. JOSEFINA CASTRO: Departament de Psiquiatria i Psicobiologia Clínica, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona; Servei de Psiquiatria i Psicologia Infantil i Juvenil, Institut Clínic de Neurociències. Hospital Clínic Universitari de Barcelona, Barcelona. CARLES PUÉRTOLAS: Institut del Teatre, Barcelona.

en el seu cos. En canvi, l'Índex de Massa Corporal (IMC) gairebé no va mostrar tenir cap repercussió en aquestes experiències i els símptomes de depressió pràcticament només es van relacionar amb factors estressants i experiències negatives.

Conclusions: Les estudiants de dansa no presenten necessàriament un major risc de desenvolupar un TCA que altres joves de la mateixa edat. El risc pot estar molt més relacionat amb l'existència d'una major pressió per part dels professors, amb conductes pròpies dels TCA, o amb símptomes de depressió, que no pas amb l'IMC.

Paraules clau: Trastorns alimentaris; ballarines de ballet; factors de risc; epidemiologia

Introducció

La prevalença d'anorèxia nerviosa (AN) en dones adolescents és aproximadament el 0,28% (HOEK, 2002). Però la prevalença és molt més gran entre les estudiants de ballet, des de l'1,6% registrat a Austràlia (ABRAHAM, 1996) fins al 25,7% observat al Canadà (GARNER, GARFINKEL, ROCKERT i OLMSTED, 1987), passant per l'1,8% detectat a Itàlia (RAVALDI et al., 2003), el 4,1% a Sud-àfrica (LE GRANGE, TIBBS i NOAKES, 1994) i el 6,5% als EUA. (GARNER i GARFINKEL, 1980). Així mateix, la prevalença de bulímia nerviosa (BN) en dones joves se situa al voltant de l'1%, mentre que en estudiants de dansa se situa entre l'1,3% (ABRAHAM, 1996) i el 14,2% (GARNER et al., 1987).

La conclusió generalment acceptada és que les estudiants de dansa tenen més probabilitats de desenvolupar un TCA. L'existència d'un risc major s'atribueix principalment al fet que entre les estudiants de dansa joves abunden trets de la personalitat com ara el perfeccionisme i l'obsessió per estar primes (GARNER et al., 1987; NEUMÄRKER, BETTLE, NEUMÄRKER i BETTLE, 2000; THOMAS, KEEL i HEATHERTON, 2005). Aquestes estudiants també presenten altres factors de risc que són propis dels «esports estètics» (SUNDGOT-BORGEN, 2004) com per exemple l'exercici físic intens i un model estètic molt prim.

Aquests factors són característics dels TCA en la població general. Tot i així, la gran prevalença observada en les estudiants de dansa sembla estar relacionada amb les característiques pròpies d'aquesta disciplina. No obstant això, en els estudis realitzats fins ara a escoles de dansa, tan sols la competitivitat i el perfeccionisme s'havien identificat com a factors de risc específics,

i són les escoles més competitives les que presenten un risc de TCA major (GARNER i GARFINKEL, 1980). A més, les estudiants de les escoles nacionals de ballet estan més obsessionades per estar primes, són més perfeccionistes, i tenen més probabilitats d'estar a dieta i de provocar-se el vòmit per tal de controlar el seu pes que les estudiants de les escoles locals (THOMAS et al., 2005).

En un estudi realitzat amb ballarines professionals d'una mitjana d'edat de 24,7 anys, un terç va manifestar haver tingut AN o BN (BROOKS-GUNN, WARREN i HAMILTON, 1987). Recentment es va observar en un grup de ballarines d'uns 26 anys, el 83% del qual reunia els criteris necessaris per a desenvolupar trastorns alimentaris com ara AN (6,9%), BN (10,3%), AN + BN (10,3%) i altres TCA no especificats (55%) (RINGHAM et al., 2006). Sembla que aquestes dades confirmen l'existència d'una estreta (o més que estreta) relació entre la dansa i els TCA en dones.

Aquest estudi es va dur a terme amb l'objectiu d'establir la prevalença de TCA en una població espanyola d'estudiants de dansa, així com de determinar si certs factors específics relacionats amb el context d'una escola de ballet (com l'estrès físic i psicològic) poden estar relacionats amb els símptomes de TCA. Un estudi anterior realitzat amb dones adolescents esportistes (TORO et al., 2004) ens va permetre definir una sèrie de factors que podrien ser característics dels entorns de formació exigents. Vam postular la idea que aquests factors també podrien estudiar-se de manera profitosa en ballarines adolescents, atès que participen en activitats semblants en molts aspectes a les dutes a terme per atletes. Esperàvem que els resultats ens permetessin ampliar els nostres coneixements sobre els TCA en estudiants de ballet i així ser capaços de proposar estratègies de prevenció a les escoles de ballet. Així doncs, els objectius d'aquest estudi eren: primer, determinar la prevalença de conductes de risc i símptomes de TCA en una població d'estudiants espanyoles adolescents de dansa; i segon, establir la possible influència de factors de risc específics en l'entorn acadèmic i interpersonal d'una escola de dansa.

Metodologia

Participants

El grup d'estudi estava format per 76 joves d'edats compreses entre els 12 i els 17 anys, que combinaven un nivell intermedi en dansa i estudis normals de secundària/preuniversitaris al Conservatori de dansa de l'Institut del Tea-

tre de Barcelona. 453 dones adolescents de la població general de Barcelona componien el grup de comparació, que havia estat descrit i inclòs en un altre estudi (TORO ET AL., 2006). A fi d'estudiar els possibles factors de risc associats al funcionament general de l'escola, hi vam incloure 29 estudiants més, de 18 a 21 anys, que ja havien acabat els estudis de secundària però que continuaven la seva formació artística a la mateixa escola.

La direcció del centre va autoritzar-ne l'estudi i es va obtenir el consentiment per a participar-hi de les estudiants menors d'edat i dels pares. Les estudiants majors d'edat també van donar-hi el consentiment. Tothom a qui li vam proposar de participar-hi va acceptar. Totes les dades es van tractar de manera confidencial i els qüestionaris es van emplenar de forma anònima en grups supervisats per una de les autores (M. G.).

Avaluació

Es van fer servir els instruments següents:

L'*Eating Attitude Test* (EAT-26 o qüestionari sobre hàbits de l'alimentació) (GARNER, OLMSTED, BOHR i GARFINKEL, 1982), per avaluar les conductes alimentàries i els símptomes de TCA i per facilitar-ne el diagnòstic i el cribratge; així com l'Inventari de Depressió de Beck (o BDI per les seves sigles en anglès) (BECK, RUSH, SHAW i EMERY, 1979), per determinar l'existència de símptomes de depressió.

El *Qüestionari d'influència del model estètic corporal* (o CIMEC per les seves sigles en castellà) (TORO, SALAMERO i MARTÍNEZ, 1994), un qüestionari clínicament acceptat per establir quins factors influeixen en la interiorització del model estètic prim. S'hi van afegir cinc preguntes per avaluar quins factors podrien tenir influència sobre un possible augment de pes. El CIMEC s'ha fet servir en diversos estudis dels factors de risc de TCA (TORO et al., 2004, 2006; TORO, CASTRO, GILA i POMBO, 2005).

El *Qüestionari d'avaluació dels trastorns de la conducta alimentària* (o CETCA per les seves sigles en castellà), que inclou preguntes basades en els criteris del DSM-IV per a diagnosticar AN i BN, s'ha fet servir per realitzar cribratges en estudis semblants (TORO et al., 2004; TORO et al., 2006).

A partir dels resultats de l'EAT-26 i del CETCA, vam establir criteris per a determinar el risc de TCA: *possibilitat de TCA*: EAT > 20 + CETCA baix, o EAT < 20 + CETCA alt (que suggereix AN o BN); *probabilitat de TCA*: EAT > 20 + CETCA alt; *probabilitat d'AN*: el CETCA suggereix AN; *probabilitat de BN*: el CETCA suggereix BN.

També vam distribuir un qüestionari de 28 preguntes redactat especialment per a aquest estudi i que feia al·lusió a situacions i circumstàncies pròpies d'una escola de dansa, tot seguint el model emprat en un estudi anterior sobre atletes femenines (TORO et al., 2004). Incloïa cinc preguntes sobre la sensació per part de les participants de diversos tipus de pressió exercida pels entrenadors, cinc sobre conductes relacionades amb el pes corporal, vuit sobre conductes relacionades amb l'aspecte físic i deu sobre experiències negatives viscudes durant l'últim curs acadèmic.

Mentre s'empenava el qüestionari, una de les investigadores (M. G.) també va anotar l'alçada i el pes de les estudiants.

Anàlisi estadística

A partir de les dades extretes dels qüestionaris es van crear noves variables i es va dur a terme una anàlisi estadística per mitjà del programa SPSS, versió 11.5.1 per a Windows. Les variables qualitatives es van descriure utilitzant freqüències absolutes i relatives, i les variables quantitatives per mitjà de mitjanes aritmètiques i desviacions estàndard. Per tal de comparar els dos grups en relació amb una variable qualitativa concreta, vam aplicar la prova X^2 de Pearson. Les variables quantitatives es van establir mitjançant la comparació de les mitjanes amb dades independents extretes de la prova t de Student. Per contrastar les hipòtesis es va emprar un nivell de significació de 0,05.

Resultats

Dades sociodemogràfiques i antropomètriques

No es van trobar diferències significatives estadísticament entre les estudiants de dansa i la població de control pel que feia a mitjana d'edat ($14,42 \pm 1,40$ vs. $14,03 \pm 1,61$ anys), classe social percebuda, estat civil actual dels progenitors i rendiment acadèmic. Tan sols es van observar diferències significatives en relació amb les condicions d'habitatge: el 13,2% de les estudiants de dansa vivien soles o amb amics, en comparació amb el 4,2% de la població de control. El motiu era que bona part de les estudiants, sobretot les més grans, provenien de fora de Barcelona i s'havien traslladat a la ciutat per a estudiar.

Es va observar que l'edat mitjana d'inici de la pubertat era considerablement inferior en el cas de les estudiants de dansa (Taula 1), així com el seu pes real i el desitjat, encara que tots dos grups desitjaven un pes inferior. Durant l'any anterior, les integrants de la població de control havien perdut més pes fent dieta. Així mateix, es va constatar que l'IMC de les ballarines era notablement inferior i que algunes es trobaven clarament per sota del seu pes ideal.

TAULA 1. Característiques antropomètriques i de la pubertat de les estudiants de dansa i de la població de control.

	<i>Estudiants de dansa</i>		<i>Població de control</i>		<i>p <</i>
	<i>N *</i>	<i>X (SD)</i>	<i>N *</i>	<i>X (SD)</i>	
Edat d'aparició de la menarquia (anys)	64	9,81 (4,79)	317	11,01 (3,16)	0,001
Pes (kg)	72	45,8 (6,9)	420	52,8 (9,5)	0,0001
Pes desitjat (kg)	58	43,7 (5,6)	396	48,4 (7,3)	0,0001
Pes màxim perdut durant l'any anterior fent dieta	30	1,7 (1,8)	267**	2,7 (3,2)	0,01
Alçada (cm)	70	159,9 (7,55)	408	160,4 (8,22)	n.s.
Índex de massa corporal	68	17,9 (2,1)	429	20,9 (3,4)	0,0001

* N varia perquè les respostes dubtoses i les preguntes no contestades es van ometre.

** N corresponent a subjectes que van perdre pes.

TAULA 2. Possibles casos de TCA segons els resultats de l'EAT-26 i el CETCA en les estudiants de dansa i la població de control.

<i>Risc de TCA</i>	<i>Estudiants de dansa (N: 76) n (%)</i>	<i>Població de control (N: 453) n (%)</i>	<i>p <</i>
EAT > 20	9 (11,8)	82 (18,1)	n.s.
Possible TCA: EAT > 20 + CETCA baix, o EAT < 20 + CETCA alt	10 (13,2)	76 (16,8)	n.s.
Probable TCA: EAT > 20 + CETCA alt	6 (7,9)	35 (7,7)	n.s.
Probable AN: el CETCA suggereix AN	1 (1,3)	4 (0,9)	n.s.
Probable BN: el CETCA suggereix BN	12 (15,8)	63 (13,9)	n.s.
Amenorrea *	11 (16,9)	37 (8,9)	0,04

* Si s'ometen les amenorrees primàries, N = 65 (estudiants de dansa) i 416 (població general).

TCA: trastorn de la conducta alimentària; AN: anorèxia nerviosa; BN: bulímia nerviosa.

Comparació dels TCA entre estudiants de dansa i població de control

No es van observar grans diferències en les puntuacions de l'EAT, tot i que la població de control va presentar una tendència a puntuar-hi més ($10,2 \pm 11,4$ vs. $8,8 \pm 9,6$). No es van obtenir diferències significatives en el CIMEC total ni en cap dels factors, i tampoc en les preguntes seleccionades per a establir quins factors podrien tenir influència sobre un possible augment de pes. No es van detectar diferències entre els grups en relació amb la prevalença de símptomes de TCA, TCA possibles o probables, ni possibles diagnòstics d'AN o BN (Taula 2). No obstant això, les estudiants de dansa van presentar una quantitat de casos d'amenorrea considerablement superior durant el trimestre anterior a l'estudi.

Factors de risc

Es va observar que el nombre d'estudiants de dansa que tenien familiars propers amb un trastorn psiquiàtric era considerablement inferior ($21,36$ vs. $35,2\%$; $p < 0,01$). Tot i així, no es van detectar diferències entre els grups quant a familiars diagnosticats de TCA ($14,5$ vs. $13,6\%$). El nombre d'estudiants de dansa que havien rebut tractament psiquiàtric o psicològic era major, però la diferència en relació amb la població de control no era significativa ($22,4$ vs. $16,2\%$). Tampoc es van observar diferències importants respecte al nombre de joves que rebien tractament quan es va dur a terme l'estudi ($3,9$ vs. $3,1\%$). El nombre d'estudiants de dansa que havien tingut problemes de sobrepès de petites era molt inferior ($2,7$ vs. $11,1\%$; $p < 0,02$). No es van observar diferències entre els grups en relació amb el seguiment de dietes (20 vs. $18,6\%$), o amb l'existència de conductes patològiques o d'alt risc com ara afartament compulsiu (25 vs. $27,5\%$) o provocació del vòmit ($5,3$ vs. $7,1\%$).

Tots dos grups van presentar la mateixa prevalença de conductes com ara preocupar-se pel seu pes, voler estar prima, tenir por d'engreixar-se i pesar-se sovint. En canvi, en comparació amb les altres joves de la mateixa edat, eren moltes menys les estudiants de dansa que es veien grasses ($25,7$ vs. $45,3\%$; $p < 0,006$) i considerablement menys pensaven que tindrien més amics si s'aprimessin ($3,9$ vs. $17,8\%$). Encara que eren una petita minoria dins del seu grup, eren moltes més les estudiants de dansa, en comparació amb la població de control, que se sentien pressionades pels seus companys per canviar l'aspecte, tant per engreixar-se ($17,1$ vs. $3,1\%$) com per aprimar-se ($9,2$ vs.

1,3%). No obstant això, les adolescents de la població general van mostrar una tendència a viure més situacions socials d'alt risc, com per exemple tenir familiars a dieta o ser objectes de crítiques i burles per part de familiars i altres persones. Es van observar diferències respecte a les parts del cos que les participants voldrien canviar. El nombre d'estudiants de dansa que voldrien reduir la grandària dels pits i les natges era notablement superior (Taula 3).

TAULA 3. Volum desitjat per a diverses parts del cos.

Part del cos	Grup	n (%) volen reduir-ne	n (%) sense canvis	n (%) volen augmentar-ne	p <
Braços	Ballarines	18 (23,6)	52 (68,4)	6 (7,9)	
	Pobl. control	121 (26,9)	299 (66,3)	31 (6,8)	n.s.
Esquena	Ballarines	12 (16,0)	63 (84,0)	0 (0,0)	
	Pobl. control	100 (22,2)	343 (76,4)	6 (1,3)	n.s.
Pits	Ballarines	15 (20,3)	28 (37,8)	31 (41,9)	
	Pobl. control	41 (9,2)	163 (36,3)	245 (54,6)	0,002
Panxa	Ballarines	55 (72,4)	21 (27,6)	0 (0,0)	
	Pobl. control	313 (69,4)	129 (28,6)	9 (2,0)	n.s.
Malucs	Ballarines	36 (47,3)	39 (51,3)	1 (1,3)	
	Pobl. control	234 (52,2)	180 (40,2)	34 (7,6)	n.s.
Natges	Ballarines	48 (63,1)	28 (36,8)	0 (0,0)	
	Pobl. control	208 (46,4)	205 (45,8)	35 (7,7)	0,03
Cames	Ballarines	53 (70,7)	21 (28,0)	1 (1,3)	
	Pobl. control	295 (65,7)	127 (28,3)	27 (6,0)	n.s.

El nombre d'estudiants de dansa que realitzaven exercici físic fora de l'escola era considerablement superior (73,0 *vs.* 47,5%; $p < 0,001$). En general, les ballarines passaven molt més temps fent exercici que les que no ho eren (19,6 \pm 6,6 *vs.* 2,6 \pm 3,2 h; $p < 0,0001$). No obstant això, la diferència era mínima entre els dos grups en relació amb les persones que feien exercici per aprimar-se (21,3 *vs.* 26,7%).

Correlacions entre variables

A la Taula 4 presentem les correlacions existents entre les variables estudiades. L'edat estava molt correlacionada amb l'IMC i també amb la puntuació del CIMEC. El resultat de l'EAT va tenir una correlació 0 amb l'IMC i

correlacions positives amb els resultats del CIMEC i del BDI. El BDI sí que va tenir una correlació positiva amb totes les variables, excepte amb l'edat.

Taula 4. Correlacions entre les variables (N: 105)

	<i>Edat (anys)</i>	<i>IMC</i>	<i>EAT-26</i>	<i>CIMEC</i>	<i>BDI</i>
<i>Edat (anys)</i>	1	0,47****	0,17	0,72****	0,17
<i>IMC</i>	0,47****	1	-0,05	0,26**	0,27***
<i>EAT-26</i>	0,17	-0,05	1	0,31**	0,51****
<i>CIMEC</i>	0,72****	0,26**	0,31**	1	0,21*
<i>BDI</i>	0,17	0,27***	0,51****	0,21	1

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

Sensació de pressió exercida pels professors

El resultat de l'EAT que suggeria l'existència de risc estava molt relacionat amb el fet de sentir-se força o molt pressionades en relació amb l'alimentació, l'aspecte físic, el control del pes i el rendiment artístic. Un IMC > 18 estava molt relacionat amb una sensació de pressió respecte a l'aspecte i el pes. Un BDI que suggeria l'existència de risc estava molt relacionat amb la sensació de pressió respecte a l'alimentació i l'aspecte físic (Taula 5).

Conductes i comportaments relacionats amb el pes

Una puntuació alta de l'EAT estava molt relacionada amb un sentiment fort d'insatisfacció respecte al seu pes, amb el fet de pesar-se setmanalment durant les sessions més sovint i amb una sensació d'ansietat alta o molt alta en el moment de pesar-se. Un IMC > 18 estava molt relacionat amb un sentiment profund d'insatisfacció respecte al seu pes per motius artístics, però no pas per motius personals. També s'associava a una forta ansietat experimentada en el moment de pesar-se. Uns resultats alts en el BDI estaven molt relacionats amb un sentiment d'insatisfacció general respecte al seu pes i amb l'ansietat experimentada a l'hora de pesar-se (Taula 6).

TAULA 5. Pressió per part dels professors percebuda com a bastant forta o molt forta com a funció de l'IMC, de la puntuació de l'EAT i del BDI.

<i>Pressió pel que fa a</i>	<i>EAT ≤ 20</i>	<i>EAT > 20</i>	<i>IMC ≤ 18</i>	<i>IMC > 18</i>	<i>BDI ≤ 11 n (%)</i>	<i>BDI > 11</i>
	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>
Alimentació	4 (4,4)	5 (33,3)****	4 (6,5)	3 (8,8)	4 (4,9)	5 (21,7)**
Aspecte	4 (4,5)	5 (33,3)****	2 (3,2)	5 (15,2)*	4 (4,9)	5 (21,7)**
Pes	3 (3,4)	4 (26,7)***	2 (3,3)	5 (14,7)*	4 (4,9)	3 (13,6)
Rendiment físic	20 (22,2)	6 (40,0)	15 (24,2)	8 (23,5)	20 (24,4)	6 (26,1)
Rendiment artístic	12 (13,5)	7 (46,7)***	9 (14,5)	8 (24,2)	13 (16,0)	6 (26,1)

N oscil·la entre 94 i 105 perquè algunes preguntes no es van respondre i algunes respostes van ser rebutjades.

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

TAULA 6

<i>Conductes i comportaments</i>	<i>Intensitats o freqüències</i>	<i>EAT ≤ 20</i>	<i>EAT > 20</i>	<i>MC ≤ 18</i>	<i>IMC > 18</i>	<i>BDI ≤ 11</i>	<i>BDI > 11</i>
		<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>	<i>n (%)</i>
Satisfacció amb el pes en relació amb el rendiment artístic	Força/molta	48 (53,9)	3 (20,0)**	37 (60,7)	12 (35,3)**	45 (55,6)	6 (26,1)**
Satisfacció personal amb el pes	Força/molta	53 (59,6)	3 (20,0)***	39 (63,9)	15 (44,1)	50 (61,7)	6 (26,1)***
Freqüència amb què es pesen durant les sessions	> un cop a la setmana	16 (18,2)	8 (53,3)***	14 (22,6)	7 (21,9)	20 (24,7)	4 (18,2)
Preocupació o ansietat quan es pesen	Força/molta	9 (10,1)	9 (60,0)****	5 (8,1)	10 (30,3)***	10 (12,31)	8 (34,8)**

N oscil·la entre 94 i 105 perquè algunes preguntes no es van respondre i algunes respostes van ser rebutjades.

$p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

Conductes i comportaments relacionats amb l'aspecte físic

Uns resultats de l'EAT > 20 estaven molt relacionats amb el fet d'evitar actuar en públic per tal de no mostrar el cos, sentir-se molt més afectades en comparar el seu cos amb el de les companyes i creure que el públic mira molt el seu físic, així com amb el fet de sentir-se'n molt disgustades. L'IMC no estava relacionat amb diferències significatives en cap d'aquestes variables. Els resultats del BDI > 11 estaven molt relacionats amb el fet d'evitar actuar en públic sovint per tal de no mostrar el cos, sentir-se molt afectades en comparar el seu cos amb el de les companyes i creure que el públic es fixa molt en el seu físic (Taula 7).

Factors estressants i experiències negatives durant l'any anterior

Els resultats de l'EAT > 20 estaven molt relacionats amb el fet d'haver estat disgustades arran de conflictes personals i conflictes freqüents amb els professors (Taula 8). Un IMC > 18 estava molt relacionat amb el fet de sentir-se afectades o molt afectades per les lesions, els fracassos o les dificultats inesperades, sobretot en el cas de les participants amb conflictes personals a causa de la dansa i conflictes amb els professors (força més que les companyes amb un IMC inferior). Els resultats del BDI > 11 estaven molt relacionats amb el fet d'haver experimentat fracassos o dificultats inesperades i estar-ne disgustades, així com el d'haver patit lesions freqüents, conflictes personals i conflictes amb els professors.

Discussió

Aquest estudi presenta dos resultats principals. En primer lloc, el nostre grup d'adolescents estudiants de dansa van mostrar una prevalença de TCA i unes conductes alimentàries de risc semblants a les observades en les adolescents de la població general amb les mateixes característiques sociodemogràfiques. En segon lloc, es van establir relacions significatives entre situacions pròpies d'una escola de dansa i la presència de TCA (o de símptomes de TCA) en dones estudiants joves i adolescents. Que nosaltres sapiguem, aquest és el primer cop que s'obté aquesta mena de resultats.

Les conductes alimentàries generalment «normals» es van detectar en un grup de ballarines adolescents que presentaven una sèrie de factors de risc:

TAULA 7. Conductes i comportaments relatius a l'aspecte físic com a funcions de les puntuacions de l'IMC, de l'EAT i del BDI.

Conductes i comportaments	Intensitat o freqüència	EAT ≤ 20	EAT > 20	IMC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11	BDI > 11
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Evitar actuar per tal de no mostrar el cos en públic	Sovint o sempre	1 (1,1)	4 (26,7)****	1 (1,6)	3 (8,8)	2 (2,4)	3 (13,0)*
Evitar situacions no relacionades amb la dansa en què es mostra el cos	Sovint o sempre	4 (4,4)	2 (13,3)	2 (3,2)	4 (11,8)	3 (3,7)	3 (13,0)
Als vestidors, comparar el seu cos amb el de les companyes	Sovint o sempre	13 (14,6)	5 (33,3)	9 (14,8)	7 (20,6)	12 (14,8)	6 (26,1)
Sentir-se afectades per la comparació	Força / molt	6 (7,0)	6 (40,0)****	4 (6,8)	7 (21,2)	7 (8,9)	5 (22,7)
Durant les classes i assajos, comparar el seu cos amb el de les companyes	Sovint o sempre	18 (20,0)	7 (46,7)*	14 (22,6)	9 (26,5)	18 (22,0)	7 (30,4)
Sentir-se afectades per la comparació	Força / molt	10 (11,5)	7 (46,7)***	8 (13,6)	8 (23,5)	10 (12,7)	7 (30,4)*
Quan actuen, creure que el públic mira molt el seu cos	Força / molt	28 (31,5)	11 (73,3)***	22 (36,1)	12 (35,3)	27 (33,3)	12 (52,2)
Sentir-se afectades quan pensen que el públic mira molt el seu cos	Força / molt	8 (9,4)	10 (66,7)****	9 (15,5)	7 (21,2)	11 (14,1)	7 (31,8)*

N oscil·la entre 94 i 105 perquè algunes preguntes no es van respondre i algunes respostes van ser rebutjades.

* $p < 0,05$; $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

edat d'aparició de la menarquia considerablement inferior (al voltant d'1,2 anys abans de mitjana i molt abans en alguns casos); IMC molt més baix (de fet, objectivament baix), fet que segurament afavoreix una prevalença major d'amenorrea (el doble que en el grup de control); una sensació major de pres-

TAULA 8. Factors estressants i experiències negatives viscudes durant l'any anterior com a funcions de les puntuacions de l'IMC, de l'EAT i del BDI.

Factors estressants i experiències negatives	Intensitat o freqüència	EAT ≤ 20	EAT > 20	IMC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11	BDI > 11
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Lesions	Sovint o sempre	14 (15,6)	3 (20,0)	8 (12,9)	7 (20,6)	10 (12,2)	7 (30,4)*
Les lesions van afectar-les negativament	Força/ molt	19 (28,6)	4 (28,6)	10 (17,2)	11 (35,5)	16 (21,6)	7 (31,8)
Fracassos o dificultats inesperades	Sovint o sempre	14 (15,6)	3 (20,0)	8 (12,9)	7 (20,6)	7 (8,5)	10 (43,5)****
Els fracassos i les dificultats van afectar-les negativament	Força/ molt	20 (26,0)	6 (42,9)	11 (20,4)	13 (41,9)*	15 (22,1)	11 (47,8)**
Conflictes a l'escola	Sovint o sempre	7 (7,8)	2 (13,3)	5 (8,1)	4 (11,8)	6 (7,3)	3 (13,0)
Aquests conflictes van afectar-les negativament	Força/ molt	12 (16,9)	4 (33,3)	7 (14,9)	8 (26,7)	10 (16,7)	6 (26,1)
Conflictes amb altres persones mentre ballaven	Sovint o sempre	8 (8,9)	3 (20,0)	4 (6,5)	6 (17,6)	6 (7,3)	5 (21,7)*
Aquests conflictes van afectar-les negativament	Força/ molt	14 (19,2)	6 (50,0)**	7 (13,7)	12 (40,0)****	14 (22,2)	6 (27,3)
Conflictes amb un professor	Sovint o sempre	4 (4,4)	3 (20,9)**	0 (0,0)	6 (17,6)****	3 (3,7)	4 (17,4)*
Aquests conflictes van afectar-les negativament	Força/ molt	7 (11,3)	1 (10,0)	1 (2,5)	6 (22,2)**	5 (9,4)	3 (15,8)

N oscilla entre 94 i 105 perquè algunes preguntes no es van respondre i algunes respostes van ser rebutjades.

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

sió per part dels companys tant per a engreixar-se com per a aprimar-se; un desig major de tenir menys pit i reduir les natges; i una dedicació major a l'exercici físic, ja que passen gairebé 10 vegades més temps realitzant activitats esportives que el grup de control.

Les estudiants de dansa presenten certes característiques que poden contrarestar els factors de risc. En primer lloc, tot i que només el berenar oferia

diferències significatives estadísticament, eren més les estudiants de dansa que feien tots els àpats cada dia, segurament a causa del seu alt consum de calories. S'ha observat que el fet de no esmorzar pot predir l'aparició de TCA en les adolescents espanyoles (MARTÍNEZ-GONZÁLEZ et al. 2003). En segon lloc, possiblement pel fet que el seu IMC mitjà sigui més baix, moltes més ballarines, en comparació amb les que no ho són de la mateixa edat, es consideraven primes i moltes menys es veien grasses. Aquest fet podria reduir la motivació per perdre pes, tot i que el percentatge de participants que estaven a dieta era semblant en tots dos grups. En tercer lloc, les ballarines tenien una millor imatge social del seu cos: tan sols una petita minoria creia que tindrien més amics si estiguessin més primes; en el grup de control, la freqüència d'aquest pensament era quatre vegades superior.

Els estudis publicats fins ara sempre han presentat una prevalença de TCA major en estudiants de dansa en comparació amb les adolescents de la població general. Aquest fet suggereix l'existència de característiques pròpies (tant factors de risc com factors preventius) que distingirien a cada escola de dansa. En el cas de l'escola de l'Institut del Teatre, el procés de selecció, el control mèdic sistemàtic dels estudiants i l'estructura acadèmica general podrien explicar d'alguna manera l'obtenció de percentatges «normals» de TCA.

No es van detectar diferències significatives entre els grups respecte al sentiment d'insatisfacció amb el seu cos, el desig d'estar més primes i el fet d'haver perdut molt de pes, sobretot en el grup de control. Entre el 18 i el 20% de les participants estava fent una dieta baixa en calories per a perdre pes. Els casos probables de TCA detectats en tots dos grups eren semblants als trobats en altres estudis espanyols (PÉREZ-GASPAR et al., 2000). Tan sols va resultar inusualment elevat el nombre de casos de BN, però el motiu es pot trobar en el fet que el CETCA no contempla la freqüència dels afartaments i potser algunes participants van informar de casos aïllats.

Les adolescents van presentar un risc considerablement més alt de desenvolupar TCA i més símptomes de depressió que les majors de 17 anys. Aquest nivell de risc relativament menor de desenvolupar TCA i depressió en les joves majors de 17 anys, tot i la seva gran dedicació a la dansa, és una troballa interessant. En ballarines de ballet d'edats semblants que no són d'elit s'ha detectat una prevalença molt major de TCA, per exemple: AN, 1,8%; BN, 2,7%, i altres TCA no especificats, 22,1% (RAVALDI et al., 2003). Això suggereix que determinats efectes «preventius» del context escolar podrien mantenir la influència aparent a mitjà i llarg termini.

Aproximadament un terç de les joves amb una puntuació de l'EAT com-

patible amb un TCA se sentien molt pressionades pels seus professors en relació amb l'alimentació, l'aspecte físic i el control del seu pes. Només un 4% de les estudiants amb puntuacions de l'EAT ≤ 20 sentien aquesta mateixa pressió. No es pot saber si una pressió objectivament excessiva augmenta les conductes alimentàries de risc, o si bé les joves amb aquestes conductes es prenen pitjor comentaris que són normals relacionats amb el seu cos i els hàbits alimentaris. Sigui com sigui, aquestes joves se senten més pressionades en relació amb el rendiment artístic que les companyes que tenen una puntuació de l'EAT inferior. Altres estudis han posat en relleu que quan hi ha molta expectació per aconseguir l'èxit acadèmic o artístic, també hi ha un risc major de desenvolupar TCA (GARNER i GARFINKEL, 1980).

Es podria esperar una relació entre la pressió (o sensació de pressió) exercida pels professors i l'IMC. En canvi, això no és probable per diversos motius. En primer lloc, encara que les estudiants amb un IMC > 18 tendien a sentir-se pressionades per l'aspecte físic i el pes, la diferència respecte a les companyes amb un IMC < 18 era molt menor (14-15 *vs.* 3%) i menys important estadísticament que la detectada entre les joves amb un EAT alt o baix (26-33 *vs.* 3-4%). En segon lloc, l'IMC no estava relacionat amb diferències importants en la sensació de pressió respecte a l'alimentació. Finalment, la correlació entre l'EAT-26 i l'IMC va resultar ser 0, potser a causa de l'absència de participants amb sobrepès. Així doncs, sembla que les conductes alimentàries de risc estan molt més relacionades amb la sensació de pressió o el fet d'estar pressionades pels professors en relació amb el cos, el pes i l'alimentació, que no pas amb l'IMC.

També en el cas de les conductes i comportaments respecte al pes, sembla que les conductes alimentàries influeixen més que l'IMC. Sorprenentment, un IMC alt tan sols es va relacionar amb diferències en la insatisfacció respecte al pes per motius artístics, no pas personals, tot i que també influeix en la preocupació a l'hora de pesar-se (com en el cas de l'EAT > 20). També resulta sorprenent que un IMC > 18 no estigués pas relacionat amb el fet de pesar-se més sovint. Únicament la puntuació de l'EAT > 20 semblava tenir una influència notable en la decisió de pesar-se més d'una vegada a la setmana.

Els símptomes de depressió també estaven implicats: en els casos en què el BDI se situava en el punt de tall, augmentava la probabilitat de sentir-se (o estar) pressionada a causa de l'alimentació i l'aspecte físic. Encara més, tant les conductes alimentàries com els símptomes de depressió estaven considerablement relacionats amb una gran sensació d'insatisfacció per raó del pes (tant en l'àmbit artístic com en el personal) i amb una sensació d'angoixa i

ansietat a l'hora de pesar-se. El paper dels símptomes de depressió semblava ser pràcticament el mateix que el de les conductes alimentàries. De fet, es va detectar una correlació important entre els resultats de l'EAT-26 i del BDI ($p < 0001$).

Pel que fa a les conductes i els comportaments relacionats amb l'aspecte físic, només els resultats de l'EAT que indicaven un risc estaven considerablement relacionats amb el fet de deixar d'actuar per tal d'evitar mostrar el cos en públic, passar-ho malament en comparar el seu cos amb el d'altres persones i creure que durant les actuacions el públic es fixa molt en el seu cos, així com amb el fet que això les faci sentir disgustades. De nou, un IMC alt no semblava estar implicat en les conductes ni situacions analitzades. Resulta interessant el fet que el risc de desenvolupar símptomes de depressió només estigués relacionat d'una manera considerable amb evitar actuar i passar-ho malament en comparar el seu cos o en sentir-se examinades pel públic. No obstant això, la importància estadística d'aquesta relació era molt menys significativa que l'observada en el cas de l'EAT.

Respecte al fet d'haver viscut alguna situació negativa durant l'any anterior, sorprèn que un IMC alt fos el factor més associat als conflictes freqüents amb professors i al fet de disgustar-se pels conflictes personals. Les puntuacions altes en l'EAT també mostraven una relació amb aquestes situacions, però menys important. Tal com s'esperava, es va detectar una important relació entre les puntuacions altes per a símptomes de depressió i el fet d'experimentar fracassos o dificultats inesperades (i una elevada freqüència de lesions i conflictes amb els professors).

La nostra observació de correlació 0 entre les puntuacions de l'EAT i l'IMC no és habitual en la població general de dones adolescents, i tampoc s'havia obtingut en els estudis consultats realitzats a estudiants de ballet. Per aquest motiu, caldrà reproduir l'estudi per confirmar-ne la possible especificitat. Probablement, la manca de correlació entre l'EAT i l'IMC es relaciona amb el fet que les actituds següents semblen estar més relacionades amb conductes alimentàries patològiques o irregulars que no pas amb el pes: la percepció negativa de la conducta dels professors, la preocupació pel pes i l'aspecte, la freqüència amb què es controla el pes, el fet d'evitar actuar, el fet de sentir-se afectades per les situacions de tensió i altres experiències negatives pròpies d'una escola.

Tal com s'esperava, els símptomes de depressió van tenir un paper molt important en determinades conductes i interpretacions, i es van relacionar sobretot amb factors d'estrès i dificultats, així com amb el sentiment d'insatisfacció per raó del pes per motius artístics o personals. Probablement,

aquesta relació reflecteix una insatisfacció davant del propi cos i una autoestima baixa perquè, com hem dit abans, el resultat del BDI estava molt correlacionat tant amb l'IMC com amb l'EAT.

Des del punt de vista clínic, els nostres resultats suggereixen que els estudis de ballet no poden considerar-se un factor de risc de desenvolupar TCA. Sembla que el risc depèn en part de les característiques acadèmiques i psicosocials pròpies de l'escola. Això destaca la importància d'estudiar el context de l'escola quan s'examina un estudiant amb TCA i de prestar atenció a les actituds i comentaris dels professors en relació amb l'alimentació, el pes i el físic.

Des d'un punt de vista preventiu, els resultats suggereixen que quan s'ensenya ballet o dansa a adolescents és important controlar el nivell de preocupació dels estudiants pel cos, el pes o l'alimentació, i l'existència de símptomes de depressió abans d'iniciar els estudis de dansa o no relacionats amb els estudis. Igual que les famílies (SMOLAK, LEVINE i SCHERMER, 1999), els professors haurien d'evitar les crítiques, les desaprovacions, els comentaris o les bromes sobre el cos, el pes o l'alimentació, i haurien d'actuar amb cura i empatia. La supervisió de l'estat emocional i cognitiu dels estudiants i la creació de relacions de confiança i comprensió amb els professors és primordial atès que la dansa i la preparació inevitablement comporten experiències potencialment estressants, com ara mostrar el cos en públic, les observacions i comparacions del cos en grups, un alt grau de competitivitat, etc. (i tot això en una edat en què el risc de desenvolupar trastorns emocionals i de l'alimentació és major).

Limitacions. L'afirmació que el context d'una escola de dansa no suposa necessàriament un factor de risc de desenvolupar TCA específic posa en relleu la necessitat d'estudiar la situació a escoles amb procediments i sistemes diferents. Els nostres resultats poden haver estat esbiaixats a causa de la falta de sinceritat dels informadors o d'una manca d'informació sobre l'existència de símptomes, tot i que els subjectes van donar el consentiment per participar i ho van fer en complet anonimat.

Precisament aquesta condició prèvia d'anonimat va evitar la detecció de falsos positius i falsos negatius observats en entrevistes clíniques. Per aquest motiu, el nostre estudi només pot establir criteris de diagnòstic possibles o probables. El procediment emprat va ser el mateix que per al grup de comparació. Tot i aquestes limitacions, les prevalences obtingudes (a excepció de les referents a la BN) són semblants a les que s'observen habitualment en la població espanyola i en altres països per mitjà d'entrevistes clíniques.

El grup de ballarines el componien estudiants de ballet clàssic i de dansa

espanyola. Tot i que aquestes disciplines tenen moltes característiques comunes, les siluetes típiques no són exactament iguals: en el ballet clàssic predomina la primesa. Aquest fet, no controlat en el nostre estudi, pot haver originat desviacions en els resultats. En estudis posteriors, caldria analitzar si aquestes diferències aparents entre disciplines de dansa comporten també riscos diferents pel que fa a TCA.

Una altra limitació de l'estudi és que no se'n poden obtenir conclusions causals; només se'n podrien obtenir en un futur estudi longitudinal. Així doncs, no podem afirmar que determinades situacions de pressió i característiques pròpies de la vida en una escola de dansa provoquen conductes alimentàries de risc. També podria ser el cas contrari, és a dir, que l'existència de conductes alimentàries de risc o patològiques provoquessin comparacions i percepcions autoreferents, així com comportaments com ara no voler mostrar el cos en públic, controlar el pes, disgustar-se en comparar el seu cos amb el de les companyes, etc. Així mateix, aquestes conductes i experiències podrien augmentar el desenvolupament de trastorns alimentaris i crear un cercle viciós que augmentaria en relacionar-se amb símptomes de depressió o en produir-los. En canvi, els símptomes de depressió sí que semblen tenir l'origen, en bona part, en l'experiència de factors estressants. Una altra limitació de l'estudi és la manca de dades objectives que demostrin que els professors pressionen a les alumnes, tot i que nosaltres estem segurs que sí s'exerceixen aquests tipus de pressions.

Finalment, les nostres conclusions respecte a aquestes associacions i interaccions no poden generalitzar-se a altres grups, atès que la nostra mostra d'estudiants de ballet no va presentar una prevalença de símptomes de TCA superior a la de la població general. Altres escoles de dansa sí podrien presentar una prevalença major de TCA i, per tant, generar resultats diferents.

Agraïments

Els autors de l'estudi estan molt agraïts al personal de l'Institut d'Ensenyament Secundari i Artístic/Centre Mitjà de Dansa de l'Institut del Teatre per la seva col·laboració, en especial a la directora, Eulàlia Tatché.

Referències bibliogràfiques

- ABRAHAM, S. (1996): «Characteristics of eating disorders among young ballet dancers», *Psychopathology*, núm. 29, pp. 223-229.
- BECK, A. T., RUSH, A. J., SHAW, B. F. i EMERY, G. (1979): *Cognitive therapy for depression*. Nova York, Guilford.
- BROOKS-GUNN, J., WARREN, M. P. i HAMILTON, L. H. (1987): «The relation of eating problems and amenorrhea in ballet dancers». *Medicine and Science in Sports and Exercise*, núm. 19, pp. 41-44.
- GARNER, D. M., i GARFINKEL, P. E. (1980): «Socio-cultural factors in the development of anorexia nervosa», *Psychological Medicine*, núm. 10, pp. 647-656.
- GARNER, D. M., OLMSTED, M. P., BOHR, Y., i GARFINKEL, P. E. (1982): «The eating attitude test: Psychometric features and clinical correlates», *Psychological Medicine*, núm. 12, pp. 871-878.
- GARNER, D. M., GARFINKEL, P. E., ROCKERT, W. i OLMSTED, M. P. (1987): «A prospective study of eating disturbances in the ballet», *Psychotherapy and Psychosomatics*, núm. 48, pp. 170-175.
- HOEK, H. W. (2002). Distribution of eating disorders. A C. G. Fairburn i K. D. Brownell (Eds.), *Eating disorders and obesity: A comprehensive handbook* (2a ed.), pp. 233-237. Nova York, Guilford Press.
- LE GRANGE, D., TIBBS, J. i NOAKES, T. D. (1994): «Implications of a diagnosis of anorexia nervosa in a ballet school», *International Journal of Eating Disorders*, núm. 15, pp. 369-376.
- MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, M. A., GUAL, P., LAHORTIGA, F., ALONSO, Y., IRALA, J. i CERVERA, S. (2003): «Parental factors, mass-media influences and the onset of eating disorders in a prospective population-based cohort», *Pediatrics*, núm. 111, pp. 315-320.
- NEUMÄRKER, K. J., BETTLE, N., NEUMÄRKER, U. i BETTLE, O. (2000): «Age- and gender-related psychological characteristics of adolescent ballet dancers», *Psychopathology*, núm. 33, pp. 137-142.
- PÉREZ-GASPAR, M., GUAL, P., de IRALA, J., MARTÍNEZ, M. A., LAHORTIGA, F. i CERVERA, S. (2000): «Prevalencia de trastornos de la conducta alimentaria en las adolescentes navarras», *Medicina Clínica*, núm. 114, pp. 481-486.
- RAVALDI, C., VANNACCI, A., ZUCCHI, T., MANNUCCI, E., CABRAS, P. L., BOLDRINI, M., et al. (2003): «Eating disorders and body image disturbances among ballet dancers, gymnasium users and body builders», *Psychopathology*, núm. 36, pp. 247-254.

- RINGHAM, R., KLUMP, K., KAYE, W., STONE, D., LIBMAN, S., STOWE, S., et al. (2006): «Eating disorder symptomatology among ballet dancers», *International Journal of Eating Disorders*, núm. 39, pp. 503-508.
- SMOLAK, L., LEVINE, M. P., i SCHERMER, F. (1999): «Parental input and weight concerns among elementary school children», *International Journal of Eating Disorders*, núm. 25, pp. 263-271.
- SUNDGOT-BORGEN, J. (2004): «Prevalence of eating disorders in elite athletes is higher than in general population», *Clinical Journal of Sport Medicine*, núm. 14, pp. 25-32.
- THOMAS, J. J., KEEL, P. K. i HEATHERTON, T. F. (2005): «Disordered eating attitudes and behaviours in ballet students: Examination of environmental and individual risk factors», *International Journal of Eating Disorders*, núm. 38, pp. 263-268.
- TORO, J., SALAMERO, M. i MARTÍNEZ, E. (1994): «Assessment of sociocultural influences on the aesthetic body shape model in anorexia nervosa», *Acta Psychiatrica Scandinavica*, núm. 89, pp. 147-151.
- TORO, J., GALILEA, B., MARTÍNEZ-MALLÉN, E., SALAMERO, M., CAPDEVILA, L., MARÍ, J., et al. (2004): «Eating disorders in Spanish female athletes», *International Journal of Sport Medicine*, núm. 25, pp. 1-8.
- TORO, J., CASTRO, J., GILA, A. i POMBO, C. (2005): «Assessment of sociocultural influences on the body shape model in adolescent males with anorexia nervosa», *European Eating Disorders Review*, núm. 13, pp. 351-359.
- TORO, J., GÓMEZ-PERESMITRE, G., SENTIS, J., VALLES, A., CASULÀ, V., CASTRO, J., et al. (2006): «Eating disorders and body image in Spanish and Mexican female adolescents», *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, núm. 41, pp. 556-565.

Copyright © 2008 John Wiley & Sons, Ltd i l'Eating Disorders Association (Associació de Trastorns Alimentaris). Reproduït amb permís de John Wiley & Sons Ltd.

Article publicat en línia el 5 d'agost del 2008 a Wiley InterScience
(www.interscience.wiley.com) DOI: 10.1002/erv.888



Alimentació i despesa energètica dels ballarins

Alicia Costa Izurdiaga

L'inici de la investigació

Tot va començar amb un projecte de final de carrera que se centrava en la dieta dels ballarins i en les dificultats que tenien per dur a terme les recomanacions dels dietistes. Més tard, i gràcies a l'adjudicació d'una beca, es van poder obtenir els mitjans necessaris per iniciar-ne la investigació i per aprofundir més en el tema de l'alimentació i del rendiment físic dels ballarins.

L'objectiu final era elaborar pautes i recomanacions alimentàries que s'adaptessin el millor possible als ballarins tenint en compte, no només els requeriments individuals i la compensació del desgast extra que els exigeix l'exercici, sinó també l'òptim rendiment físic i la imatge corporal requerida. Per això, d'entrada, calia saber-ne la ingesta calòrica real, els hàbits alimentaris i la composició corporal. Per primera vegada a l'Estat espanyol s'empenia un estudi d'aquestes característiques que hauria de proporcionar una informació infinitament valuosa per al coneixement científic de la dansa i dels ballarins.

En aquest estudi van participar professionals i estudiants de dansa, tots ells vinculats a l'Institut del Teatre de Barcelona. Els estudiants estaven fent l'últim curs de les diferents especialitats (clàssic, espanyol i contemporani), i els ballarins professionals estaven treballant en diferents companyies catalanes de neoclàssic, contemporani i espanyol. En total eren 51 ballarins, 40 dels quals van acabar l'estudi.

Hi va haver sessions informatives per explicar la metodologia de l'estudi i, més tard, es va començar amb les diferents proves: una avaluació de la despesa energètica durant una classe de dansa clàssica, una avaluació alimentària i antropomètrica completa.

Tret de les proves d'esforç, que es van fer al Departament de Ciències Fisiològiques de Bellvitge, la majoria de les proves i dels mesuraments (registres alimentaris, mesures antropomètriques i mesures de la freqüència cardíaca) es van fer a les instal·lacions de l'Institut del Teatre de Barcelona, que és el centre laboral de la major part de la població de l'estudi.

Els ballarins tenien entre 19 i 23 anys. La majoria comptava amb una

trajectòria de més de quinze anys vinculats a la dansa i, durant els darrers set anys, destinant-hi una dedicació pràcticament exclusiva. Mentre estudiaven, practicaven dansa un mínim de 20 hores a la setmana però, en general, la dedicació era de 39 hores setmanals.

Com que els estudiants i els professionals presentaven característiques comunes, se'ls va poder agrupar segons l'especialitat a l'hora de mostrar els resultats. Així, la distribució final dels ballarins va ser la següent: 12 ballarines de dansa clàssica, 12 ballarins de dansa contemporània (nou noies i tres nois), 8 ballarines de dansa clàssica i 8 de dansa espanyola.

Dificultats del ballarí per adoptar pautes dietètiques

La dansa és una disciplina artística que demana el desenvolupament d'una tècnica específica corporal, un rendiment psicofísic i, com en qualsevol art, l'estètica n'és un condicionant.

Alguns ballarins necessiten mètodes «segurs» per obtenir l'estètica determinada que requereix la seva disciplina i que, alhora, els permeti un bon rendiment físic. Però això no sempre és fàcil d'aconseguir.

Els ballarins que recorren a l'assessorament dieteticonutricional moltes vegades s'adonen que les recomanacions que se'ls fa no s'adapten a la seva disciplina (rutines d'exercicis, horaris de classes i entrenaments), i per damunt de tot, hi detecten que les quantitats de menjar que se'ls recomana són superiors a les que normalment prenen. La discrepància que hi ha entre la ingesta calòrica real i la teòrica dels ballarins pot ser que es produeixi per dues raons:

Pot passar que teòricament se sobreestimïn les necessitats energètiques dels ballarins, i a més a més, també és possible que se subestimi la ingesta real dels ballarins, això és, que quan enregistren el que mengen, els ballarins anotin menys quantitat de la que realment mengen (MUÑOZ, 1998). Això explicaria les diferències que hi ha entre les recomanacions dels experts i els requeriments dels ballarins. (WILMERDING, 2005; YANNAKOULIA, 2002; SANDRI, 1993).

Això fa que els ballarins abandonin el seguiment dietètic i optin per «pautes» pròpies que moltes vegades comporten que la seva alimentació tendeixi a ser desordenada, inadequada o insuficient en nutrients determinats, amb els perills que això suposa, sobretot si el ballarí encara es troba en l'etapa de

creixement (WILMERDING, 2005; MARIKA, 2005; VINCENT, 1998; CLARKSON, 1998; WILLIAMS, 1998; PIGEON, 1997).

La causa de la sobreestimació de les necessitats energètiques no és per una mala pràctica del professional, sinó per la manca d'investigació científica sobre la dansa que permetria conèixer les necessitats nutricionals reals dels ballarins. Per aquest motiu, els experts es veuen obligats a relacionar la dansa amb d'altres esports molt més estudiats. Tot i que es tracti d'aproximacions més reals que les que s'utilitzen per a la població en general, no són les recomanacions que precisa un ballarí.

La catalogació del tipus d'exercici que fan els ballarins és una tasca complexa. L'activitat física desenvolupada no es pot comparar del tot quant a intensitat, durada i tipus d'esforç muscular amb cap altre esport. Durant les classes de dansa clàssica, per exemple, la majoria dels exercicis de «barra» són seqüències curtes d'activitat i intensitats mitjanes, amb períodes de «repòs actiu», atès que es manté la posició dreta del cos, la força muscular, l'atenció, etc.

A més a més, s'hi afegeix la dificultat que hi ha una gran irregularitat en els diferents tipus de classes, assajos, coreografies a totes les especialitats. Gairebé no hi ha patrons rutinaris d'activitat muscular que es puguin prendre com a exemple per generalitzar la despesa i les necessitats energètiques que demana aquesta disciplina, tot al contrari del que passa a la gran majoria dels esports que transcorren amb una intensitat i en un temps determinats (incloent-hi els entrenaments). Calia estudiar cada disciplina separatament i, alhora, fer-ne la diferència entre classes, assajos i espectacles. És per això que un dels objectius primers de la investigació va ser conèixer els requeriments energètics reals dels ballarins.

Despesa energètica real del ballarí

En aquesta primera investigació es va poder conèixer la despesa energètica real (calories consumides) dels ballarins de clàssic, contemporani i espanyol durant una classe de dansa clàssica.

A més a més, s'hi van obtenir per primera vegada les intensitats d'activitat física amb què treballen els ballarins, és a dir, l'anomenat MET (*Metabolic Equivalent Time*). El MET és una unitat que expressa la despesa energètica en forma de múltiples de la despesa energètica en repòs o metabolisme basal. Si partim del valor d'un MET, podem constatar quantes vegades la persona és capaç de multiplicar el seu metabolisme basal per fer una determinada ac-

tivitat. Per exemple, una activitat el valor metabòlic de la qual és de 3,5 MET, és aquella que equival a una despesa energètica de 3,5 vegades el metabolisme basal.

El resultat va ser el següent: les ballarines de dansa clàssica en una classe de dansa clàssica van consumir, de mitjana, *424 kcal./hora*, fet que suposa, de mitjana, una feina de 5,2 MET. En canvi, una ballarina de dansa contemporània va consumir *363 kcal./hora* (4,5 MET) i una d'espanyol *323 kcal.* (4 MET).

Atès aquest consum i la intensitat de l'activitat (en general inferiors o iguals a 5 MET), comprovem que, efectivament, el consum energètic d'un ballarí en una classe de dansa clàssica, sigui quina sigui la seva especialitat, és baix si el comparem al d'un altre tipus d'esport. El podríem classificar com a activitat d'intensitat lleugera. Per fer-nos-en una idea, esports com ara l'esquaix, córrer, bàsquet o altres exercicis aeròbics comporten intensitats d'activitat física superiors a 7,5 MET; i activitats com ara l'aeròbic, l'esgrima, el tennis de taula o l'excursionisme comporten intensitats entre 5 i 7,5 MET.

D'altra banda, les diferències que es donen entre les tres especialitats ens mostren que, tot i fer el mateix tipus de classe, el consum energètic no és el mateix i depèn de l'especialitat a què pertanyi. Resumint, cada ballarí s'adapta al seu tipus d'exercici i aquest és diferent segons les diferents especialitats.

Si féssim la mateixa avaluació de la despesa energètica però en una classe de dansa contemporània, possiblement serien els ballarins d'aquesta especialitat els que mostrarien una despesa major, i passaria el mateix si l'avaluació fos en una classe de dansa espanyola.

Però a més a més, quan vam avaluar la despesa energètica durant l'espectacle de dansa, el resultat encara va ser més sorprenent. A l'espectacle la despesa aproximada va ser de *300 kcal.* més que a una classe, és a dir, *668 kcal.* La pregunta és: adapten els ballarins la dieta a aquesta demanda extra? En compensen el desgast quan acaben l'espectacle o senzillament mengen segons la gana que tenen? Si no es cobreix aquesta necessitat extra es pot provocar una catabolisme (destrucció) de la massa muscular, cosa que significa una pèrdua de forma física, més cansament i, no cal dir-ho, un rendiment menor.

En resum, la dansa té unes exigències energètiques específiques. Una classe de dansa clàssica suposa una despesa energètica lleugera en comparació amb d'altres esports; per això cal treballar amb valors teòrics propis dels ballarins i no amb aproximacions. Com a conclusió cal dir també que, com en els altres esports, la dieta ha de ser diferent segons les especialitats i les pau-

tes d'alimentació s'han d'adaptar no només a la quantitat de classes que es fan al dia, sinó també al tipus de classe (intensitat i adaptació individual) i, sobretot, als períodes d'assajos i d'actuacions de la dansa.

Ingesta calòrica real del ballari

Conegudes les dades de la despesa energètica dels ballarins, el pas següent era conèixer-ne la ingesta calòrica o energètica real i, altra vegada, detectar i quantificar els canvis que hi havia en comparació amb les recomanacions teòriques per, novament, quantificar-ne les diferències. A més a més, es van poder conèixer els hàbits alimentaris dels ballarins, una informació valuosa a l'hora d'elaborar pautes alimentàries adaptades a la realitat. Tot això es va fer mitjançant qüestionaris i registres.

El segon resultat clau de la investigació es va obtenir després de comparar les calories que els ballarins consumien amb les calories teòriques (les recomanades segons la seva activitat). Va confirmar-se llavors la hipòtesi inicial, i era que hi havia una gran diferència entre la ingesta real dels ballarins i la ingesta teòrica. Les ballarines consumien de mitjana entre 1700 y 2000 Kcal. al dia, segons l'especialitat (taula 1), mentre que els càlculs teòrics superen les 2400 Kcal. diàries. Cal tenir en compte aquesta diferència —que és de 653 kcal. en el cas de les ballarines de dansa contemporània—, a l'hora d'establir pautes nutricionals, perquè si s'hi utilitzessin les recomanacions teòriques de referència, es produiria un augment de pes inevitable.

Taula 1. Diferència entre ingesta real i teòrica de les ballarines

	<i>Mitjana ingesta real/dia (kcal.)</i>	<i>Mitjana ingesta teòrica/dia (kcal.)</i>	<i>Diferència (kcal.)</i>
Ballarines de clàssic	1988	2412	-424
Ballarines de contemporani	1778	2431	-653
Ballarines d'espanyol	1991	2497	-506
Mitjana	1884	2464	-579

Dietes de 1700 o de 2000 kcal. no difereixen gaire de les calories recomanades per a persones no esportistes i això confirma altra vegada que els ballarins no necessiten dietes gaire elevades quant a calories. Tanmateix, sí que

necessiten adaptacions qualitatives de la seva alimentació per poder cobrir les exigències de la seva activitat.

El tipus d'activitat anaeròbica característica del ballarí, a banda de l'adaptació individual que s'hi produeix, representa una despesa energètica no gaire habitual en esportistes professionals. Les dades confirmen la hipòtesi inicial, a saber, que la despesa energètica és menor del que es podia esperar atès el nombre d'hores que hi dedica el ballarí professional.

Descripció de la dieta dels ballarins

Nombrosos estudis confirmen que la dieta dels ballarins és inadequada, sobretot a causa dels hàbits alimentaris restrictius a què es veuen sotmesos, i també demostren que els ballarins tenen poc pes i un percentatge baix de greix corporal, fets que afavoreixen un estat nutricional inadequat (WILMERDING, 2005; VINCENT, 1998; CLARKSON, 1998; WILLIAMS, 1998; STENSLAND, 1992; PIGEON, 1997; DIVERSOS AUTORS, 1998).

Una aportació calòrica inadequada i sostinguda pot ser la causant de múltiples problemes com ara la disminució de la massa muscular, la disminució de la resistència, irregularitats menstruals i una inadequada mineralització òssia. Les dues darreres encara poden agreujar-se en cas que hi hagi un baix percentatge de greix corporal (WILMERDING, 2005; WILLIAMS, 1998; STENSLAND, 1992; PIGEON, 1997; CUESTA, 1996; VALENTINO, 2001; KAUFMAN, 2002).

És sabut que, com a conseqüència d'una *baixa ingesta energètica*, s'activen certs mecanismes fisiològics de defensa que provoquen directament una reducció de la termogènesi i que, consegüentment, causen un descens del metabolisme basal. Aquest fet és atribuïble a una pèrdua de teixit metabòlicament actiu, és a dir, de teixit muscular, i encara s'aguditza més amb les fortes i repetides fluctuacions de pes (WILMERDING, 2005; LUKE, 1992).

Aquestes investigacions estudien el ballarí des d'una visió conjunta, però, pot ser cert que els ballarins de totes les especialitats facin una dieta inadequada i que tinguin poc pes? I si això és cert, com podem ajudar a capgirar aquesta situació? Aquestes són les preguntes que van marcar el segon objectiu de la investigació: conèixer la ingesta nutricional, els hàbits alimentaris i la composició corporal dels ballarins perquè aquesta informació servís de punt de partida per a l'elaboració de consells i pautes alimentàries.

Sovint les necessitats de mantenir una imatge i un determinat rendiment poden induir a pensar que els ballarins siguin un grup de població que con-

trola rigorosament la seva alimentació i en té cura o, com a mínim, que s'hi mira més que altres grups de població. Però l'avaluació qualitativa no mostra cap comportament alimentari diferent del que podria presentar actualment la resta de la població en general inclosa en aquesta franja d'edat: poca fruita, poca carn i poc peix, molts productes de pastisseria i, fins i tot, begudes alcohòliques.

En general, de l'alimentació dels ballarins en destacaríem el següent:

- Hi predominen els *cereals* i *derivats* (pa, pasta, patata i arròs), i l'oli d'oliva com a greix de consum.

- El consum de *verdura* s'apropa al recomanat: dos plats de verdura diaris, un de verdura crua (amanida), i un altre de bullida. En canvi, el consum de *fruita* se situa molt per sota de la recomanada. Només la meitat dels ballarins de la mostra consumia fruita diàriament i, si ho feien, la quantitat era d'una peça i mitja cada dia mentre que es recomana de consumir-ne tres.

- En general, s'hi aprecia que consumeixen poca *llet* i postres lactis (flams, natilles, etc.), encara que prenguin més iogurts i formatges.

- Prefereixen el *peix* a la carn, encara que a la seva dieta siguin limitats els aliments proteics, moltes vegades per raons econòmiques. Només la meitat dels ballarins enquestats mengen carn setmanalment i, si ho fan, les quantitats són menors a les racions habituals. Un 40% dels ballarins pren peix setmanalment i hi predomina el peix en conserva i el peix blanc. Un 14% no menja mai ni carn ni peix.

- Pel que fa a pastes i brioixeria en general, se'n fa un consum elevat. El 58% dels ballarins en menja setmanalment i un 27% en menja, com a mínim, una vegada al mes. Cap ballarí d'aquest estudi va dir que no en menjava mai.

- La principal beguda és l'aigua (1,7 litres diaris), després el cafè, el te i els refrescos. El més desconcertant és el consum de begudes alcohòliques, especialment la cervesa (un 35% en consum diàriament), i el whisky, el vodka i el rom, gairebé el 40% dels ballarins en consumeix, com a mínim, un cop per setmana.

Composició corporal i somatotip del ballarí

L'anàlisi de la composició corporal dels ballarins professionals obeeix a dues finalitats. D'una banda, poder conèixer les diferències entre les especialitats de dansa (en aquest cas, clàssica, espanyola i contemporània), i de l'al-

tra, poder crear patrons de composició corporal *òptima* per millorar el rendiment dels ballarins. Quan es coneix la proporció de greix i de múscul de ballarins que es troben òptimament en forma, aleshores és possible crear taules de referència sobre la composició corporal desitjable dels ballarins professionals. Per fer-ho, va caldre mesurar el pes, l'alçada, els plecs cutanis (bicipital, del tríceps, abdominal, subescapular, suprailíac, cama, pectoral, cuixa), perímetres (braç contret, braç relaxat, cama —bessó—, cintura, maluc i cuixa), i diàmetres (húmer i fèmur) dels ballarins. Tot això va permetre obtenir el *somatotip* del ballarí que més avall detallarem.

Un cop analitzades les dades, s'hi va constatar que hi havia diferències importants entre les diferents especialitats i en totes les mesures observades, sobretot pel que feia al percentatge de massa de greix i el component muscular.

Quant al greix corporal, les ballarines que en tenen un menor percentatge són les ballarines de contemporani (11,9% de greix), seguides per les de clàssic (13,1%) i després les de dansa espanyola (15,4%). Els ballarins presenten els valors més baixos (al voltant del 9% de greix). Els valors de referència per a la població general (sedentària) se situen entre el 20 i el 30% en les dones i el 12 i el 20% en els homes (RUBIO, 2007). Això demostra que, efectivament, el percentatge de greix dels ballarins en general és inferior al de la resta de la població i verifica que els ballarins de dansa contemporània tenen menys greix corporal que els de clàssic o espanyol.

Tot i així, els resultats del pes van ser diferents. Les ballarines de dansa contemporània i espanyola tenien valors normals de pes (IMC de 19,8 i 20,4 respectivament). Contràriament, les ballarines de dansa clàssica, tot i el percentatge major de greix que les de contemporani, mantenen un pes insuficient: un IMC < 18,5 (RUBIO, 2007). Resumint les dades, podem dir que el 18% de la població d'estudi presentaven un pes insuficient (IMC <18,5), i el 100% d'aquest grup pertanyia a l'especialitat de clàssic.

Aquestes dades confirmen un fet abastament conegut entre els professionals de la nutrició: el pes únicament no és cap bon indicador de la composició corporal dels ballarins. No discerneix entre greix i múscul, només atorga un valor únic de poc interès quant a esportistes professionals, aquest n'és un cas. Per a un rendiment òptim cal buscar sempre l'equilibri ideal entre el component de greix i el muscular per a l'especialitat en qüestió.

Somatotip i composició corporal òptima del ballari

El *somatotip* és una tècnica de classificació molt útil a l'hora de descriure les característiques de configuració dels esportistes. Es considera una de les variables que pot influir (afavorint-lo o limitant-lo) el rendiment en determinats moments de la preparació d'un esportista, tot i que cal tenir en compte que no es tracta de cap mètode per pronosticar el rendiment. La mida o altres característiques estructurals o funcionals de l'esportista també hi tenen un paper important.

A cada esport li correspon un somatotip ideal, òptim per aconseguir-ne el rendiment màxim, tot i que els esportistes que no coincideixen del tot amb la classificació òptima per a la seva disciplina esportiva també puguin compensar aquesta «deficiència» amb d'altres qualitats.

Per definir el somatotip, s'hi distingeixen tres tipus constitucionals bàsics:

1. *L'endomorf* o d'adipositat relativa, fa referència a la quantitat relativa de greix, i s'hi dona un predomini de l'obesitat. El component endomòrfic s'obté a partir dels plec cutanis del tríceps, subescapular i supraespinal.

2. *L'ectomorf* o tipus astènic, de linealitat relativa; indica la relativa linealitat, el predomini de mesures longitudinals per sobre de les transversals. El component ectomorf té en compte el pes i s'obté a partir de l'invers de l'índex ponderal.

Per donar un exemple gràfic d'aquestes dues constitucions podem imaginar-nos els personatges del Quixot. Una persona predominantment *endomorfa* ens recorda la figura del conegut Sancho Panza; mentre que el Quixot seria l'exemple clar del tipus astènic.

3. Finalment, el mesomorf o de robustesa musculoesquelètica relativa. Fa referència al desenvolupament relatiu musculoesquelètic. El component mesomorf té en compte l'alçada, els diàmetres de l'húmer i del fèmur, i els perímetres del braç i de la cama. A tall d'exemple, l'extrem de l'individu predominantment mesomorf el representaria un culturista.

Conegut el somatotip del ballari, se'l pot comparar amb el de referència de la seva especialitat. Com més semblança tingui la seva configuració física a la del model, major en serà el rendiment.

Gràcies a aquesta investigació, per primera vegada es va poder conèixer el somatotip del ballari. Els resultats generals obtinguts van ser els següents:

– Predomini de la linealitat a la ballarina clàssica (component ectomorf), seguit del mesomorf (o component musculoesquelètic). Finalment també hi ha el component endomorf o component gras. Així doncs, és un *somatotip mesoectomorf*.

– Predomini del component musculoesquelètic (mesomorf) en els ballarins de contemporani (nois i noies). El component de linealitat (ectomorf) és superior a l'endomorf. Així doncs, rep el nom de *somatotip ectomesomorf*.

– Predomini del component mesomorf (o musculoesquelètic) en la ballarina espanyola, encara que en aquest grup el component gras o endomorf sigui superior a l'ectomorf. Per tant, en aquest cas, és un *somatotip endomesomorf*.

Referències bibliogràfiques

- CLARKSON, P. M. (1998): «An overview of nutrition for Female Dancers», *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2, pp. 32-39.
- CUESTA, A. (1996): «Total and Regional Bone Mineral Content in Spanish professional ballet dancers», *Calcif Tissue Int.*, març, núm. 58, pp. 150-154.
- DIVERSOS AUTORS (1998): «Position Stand; The female athlete triad», *Journal of Dance Medicine and Science*, American College of Sports Medicine, núm. 2, p. 40.
- KAUFMAN, B. A. (2002): «Bone density and amenorrea in ballet dancers are related to decreased resting metabolic rate and lower leptin levels», *J Clin Endocrinol Metab*, juny, núm. 87, pp. 2777-2783.
- MARIKA, P. T. (2005): «Dance and development in children and adolescents», *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2, pp. 47-48.
- MUÑOZ, A. (1998): *Guía de Alimentación para el deportista*, Madrid, Tutor.
- PIGEON, P. (1997): «Intensive dance practice. Repercussions on growth and puberty», *Am J Sports Med*, març-abril, núm. 25, pp. 243-247.
- SANDRI, S.C. (1993): «On dancers and diet», *Int J Sport Nutr.*, núm. 3, pp. 334-342.
- STENSLAND, S. H. (1992): «Dietary practices of ballet, jazz, and modern dancers», *J Am Diet Assoc.*, març, pp. 319-24.
- VALENTINO, R. (2001): «The influence of intense ballet training on trabecular bone mass, hormone status, and gonadotropin structure in young women», *J Clin Endocrinol Metab.*, octubre, núm. 86, pp. 4674-4678.
- VINCENT, L.M. (1998): «Disordered eating. Confronting the dance aesthetic», *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2, pp. 4-5.

- WILLIAMS, N. I. (2005): «Reproductive function and low energy availability in exercising females. A review of clinical and hormonal effects», *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2, pp. 19-29.
- WILMERDING, M. V. (2005): «Body Composition in Dancers. A review», *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 9, pp. 18-23.
- YANNAKOULIA, M. (2002): «Reported eating behavior and attitudes improvement after a nutrition intervention program in a group of young female dancers», *J Sport Nutr Excec Metab.*, març, núm. 12, p. 2.



Ús de la mecànica respiratòria com a mitjà per millorar la mobilitat del tronc i del raquis

Joan Carles Fernández

Col·laboradors: JORDI PÉREZ-BRAVO i Dr. CARLES PUÉRTOLAS
Institut del Teatre de Barcelona, CEPESA Oriol Martorell

Introducció

Aquest article pretén exposar l'enfocament que donem a la utilització de la mecànica respiratòria com a mitjà per millorar la mobilitat de la columna vertebral i mantenir una òptima alineació raquídia i corporal.

Aquest treball es basa en la capacitat d'augmentar i disminuir els diferents diàmetres de la caixa toràcica —capacitat que anomenarem expansibilitat toràcica— i en com es pot utilitzar la musculatura que intervé en la respiració, tenint en compte que, quasi tota ella, combina aquesta acció amb una altra acció motriu sobre les diferents estructures osteoarticulars a les quals s'insereix. El seu rol agonista, sinergista o antagonista en l'expansió toràcica dependrà, en molts casos, de la posició en què es trobi el tronc i dels punts de fixació pel treball muscular.

De tot això, en deduïm la influència que exerceixen la postura, l'alineació i la mobilitat corporal sobre l'eficàcia respiratòria i viceversa.

Camp d'acció

Aquests treballs es realitzen a les dues escoles públiques de dansa de Barcelona:

- El Centre d'Estudis de Primària, Secundària i Artístics Oriol Martorell (CEPSA), on s'imparteix el nivell elemental de dansa. [foto 1]
- L'escola d'Ensenyament Secundari i Artístic / Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona, on s'imparteixen els estudis de grau mig de dansa en cadascuna de les tres especialitats de dansa: la dansa clàssica, la dansa contemporània i la dansa espanyola. [foto 2]



Fotos 1 i 2

La seva aplicació es realitza a través de tres vies:

- Dins d'una matèria anomenada «Treball físic i educació postural», que s'imparteix al CEPSA Oriol Martorell des dels sis fins als dotze anys d'edat.
- Dins la matèria d'«Entrenament corporal», impartida durant els tres primers cursos dels Estudis Professionals de Dansa.
- En sessions individualitzades a les quals accedeixen alumnes amb necessitats específiques.

Equip de treball

El nostre equip de treball, present en les dues escoles, està format per un metge, especialista en traumatologia, i tres fisioterapeutes, tots tres pedagogs i ballarins professionals.

Tenim, essencialment, dues comeses:

- Una funció pedagògica: d'una banda, assumida per les matèries de «Treball físic i educació postural», «Entrenament corporal» i «Anatomia aplicada a la dansa» (aquestes dues últimes pertanyen a un sol bloc curricular anomenat «Salut»); i d'altra banda, per les sessions de reforç incloses en el «Treball específic i personalitzat».
- Una funció d'atenció medicoterapèutica: dispensada mitjançant la consulta mèdica i les sessions específiques realitzades al gimnàs de prevenció, manteniment o complement a la rehabilitació.

Observació dels alumnes pel que fa a la mecànica respiratòria

Les matèries de «Treball físic i educació postural» i d'«Entrenament corporal» suposen per als nostres alumnes un condicionament físic i uns aprenentatges cinesiologicoposturals que es desenvolupen d'una manera progressiva i estructurada, revisada i actualitzada constantment.

En relació amb el treball de respiració, inicialment el nostre enfocament el considerava com a mitjà per millorar l'eficàcia i el rendiment ventilatori i, a més, per aconseguir una millor coordinació entre respiració i moviment.

L'observació ens va permetre constatar-hi unes mancances que ens van conduir a una nova perspectiva de l'ús de la mecànica respiratòria, segons la qual caldria treballar-la i desenvolupar-la en benefici d'una major i millor mobilitat toràcica i raquídia.

Els fets que s'hi van constatar són:

- Els conceptes sobre el sistema respiratori i l'aparell locomotor relacionats amb la respiració no són suficientment coneguts o clars.
- Falta de percepció i reconeixement tridimensional de les estructures que intervenen en la respiració.
- Respiració poc eficaç: restriccions de mobilitat diafragmàtica i costal, excés d'apnees, fases inspiratòries i expiratòries majoritàriament curtes, etc.
- La pràctica de certes tècniques de dansa, per la seva pròpia dinàmica o per una execució malentesa, poden predisposar a la pèrdua de flexibilitat en determinades zones del raquis i de la caixa toràcica.
- Gran part de l'acció muscular en la respiració recau sobre la musculatura secundària o sinergista, fisiològicament i funcionalment no adaptada per assumir aquesta tasca en el rol d'agonista.
- En la respiració, els alumnes utilitzen l'expansió toràcica més instintiva i còmoda, adoptant patrons respiratoris que tendeixen, exclusivament, a mobilitzar les zones més flexibles de la caixa toràcica consolidant, amb el temps, les àrees de restricció de moviment i hipersollicitant les estructures musculoesquelètiques pròximes.
- Determinades maneres de respirar i/o l'ús restringit de la mecànica respiratòria coincideixen, freqüentment, amb alteracions de l'equilibri i l'alineació corporal, sobrecàrregues i lesions.
- Absència d'exercicis específics d'estirament i de flexibilitat de la caixa toràcica.
- Desconeixement o escàs ús de les diferents possibilitats de moviment que permet el control sobre l'expansió toràcica.

A partir del moment en què es constaten les mancances descrites, s'engega un procés de reflexió i d'estudi al voltant de la mecànica respiratòria i la seva interrelació amb l'actitud postural i el moviment, a fi i efecte d'establir uns arguments bàsics sobre els quals s'assenti l'objectiu principal del nou treball proposat.

Objectiu

El principal objectiu d'aquest treball és que el ballarí/na sigui capaç d'utilitzar, de forma voluntària, els recursos que li ofereixen les diferents possibilitats d'expansió toracodiafragmàtica per:

- millorar l'eficàcia i rendiment ventilatoris
- optimitzar la coordinació entre respiració i moviment
- obtenir una màxima flexibilitat de la caixa toràcica
- minimitzar les restriccions de mobilitat tant toràcica com raquídia
- facilitar una millor alineació corporal
- afavorir un major domini i qualitat de moviment en dansa.

Aspectes sobre els quals es fonamenta l'«ús de la mecànica respiratòria per millorar la mobilitat del tronc i del raquis»

Per assolir aquest objectiu el treball es basa en tres anàlisis o aspectes cinèsiofisiològics:

1. Influència de la postura i el moviment corporal sobre el funcionament de la caixa toràcica i l'eficàcia dels músculs respiratoris.
2. Repercussions dels tipus de respiració i la mobilitat toràcica sobre l'alineació i mobilitat raquídia i corporal.
3. Rol i nivell de responsabilitat dels diferents músculs que intervenen, directament o indirectament, en la respiració.

Aquests punts es tindran en compte a l'hora de confegir els exercicis, definir els continguts del programa i estructurar-ne la implementació.

Així, i a títol d'exemple, en les relacions alineació-moviment respecte a la respiració, ens podem trobar amb un excés d'ús de les fibres supraumbilicals dels músculs abdominals. Davant de tal circumstància, la pressió descendent

ocasionada pel diafragma durant la seva contracció incideix massa directament sobre els òrgans abdominals i de la pelvis, per la qual cosa es tendeix a inhibir els abdominals infraumbilicals per permetre una anteversió pèlvica i una distensió de la paret abdominal que redueixi la pressió d'origen cranial.

Cal mencionar, també, que aquesta mateixa tracció de les costelles en sentit caudal, provoca un tancament dels espais costals anteriors i la posteriorització de la caixa toràtica amb el consegüent augment de la cifosi dorsal.

Aquest fet ens condueix a una segona lectura, la relació que s'estableix entre l'expansió toràtica respecte a la mobilitat raquídia i altres estructures corporals.

Un tòrax amb restricció de mobilitat dels espais intercostals antero-superiors, ocasiona, a la llarga, un tòrax amb tancament antero-superior. Això provoca una tracció dels flexors del coll amb la consegüent extensió cervical.

En el moment que es precisi un augment de la capacitat o intensitat ventilatòria, l'obertura costal antero-superior no es produirà amb facilitat, cosa que ocasiona un excessiu treball dels flexors del coll i una expansió toràtica, essencialment, a costa d'una extensió dorsolumbar.

Pel que fa al protagonisme muscular, hi observem la indissociabilitat entre l'acció respiratòria dels músculs que hi estan implicats i la seva o seves altres responsabilitats motrius. Per exemple, el dorsal ample, com que es tracta d'un múscul en ventall, podria tenir un rol sinergista de la inspiració o de l'expiració, depenent de la posició que adopti el cos i segons participi junt a la CRA o la CRP.

El mateix succeeix quan el quadrat lumbar i especialment les fibres laterals dels abdominals, tot i ser considerats expiradors, en determinades circumstàncies (inclinació contra lateral) en què s'estabilitzen les últimes costelles, podrien convertir-se en sinergistes de la inspiració.

Per últim cal citar que, contràriament, els músculs amb un rol inspiratori rellevant, haurien de ser relegats a una mínima participació degut als efectes, freqüentment nocius, sobre l'alineació corporal. És el cas dels escalens i del ECM que, no obstant, utilitzarem en exercicis específics d'obertures antero-superiors de la caixa toràtica.

Desenvolupament

Aquest treball es comença a aplicar a partir dels sis anys d'edat, mitjançant un programa que desenvolupa els coneixements, les aptituds i els hàbits de manera progressiva i adaptada al nivell i edat de cadascun dels alumnes.

Continguts del programa:

1. Presa de consciència, perceptiva i conceptual, de les estructures anatòmiques que intervenen en la respiració i en la mobilitat toracicodiafragmàtica, amb especial èmfasi en la percepció i/o reconeixement tridimensional.

– Jocs de localització de les diferents zones corporals o estructures implicades en la respiració. [foto 3]

– Aprenentatge i localització de les estructures musculoesquelètiques amb un grau de complexitat amb relació a l'edat de l'alumne.



Fotos 3 i 4

2. Percepció cinestèsica de la respiració i diferents formes de realitzar-la.

– Pràctica d'inspiracions, expiracions, apnees, ventilació nasal i bucal, variacions en intensitat i velocitat (volums ventilatoris, inspiracions suaus, expiracions explosives, etc.). [foto 4]

– Experimentació de les diferents possibilitats d'expansió toracicodiafragmàtica. Com per exemple; l'abdominodiafragmàtica, la costal antero-superior, la lateral o costolateral, la posterolateral inferior, etc. [foto 5]

3. Aprenentatge i pràctica de diferents tipus de mecànica per utilitzar-los de manera voluntària.

– Expansió costal antero-superior, expansió costal posteromedial, expansió abdominodiafragmàtica en D/P amb la consegüent rectificació lumbar, expansió costolateral bilateral i monolateral, expansió costal posteromonolateral, etc. [foto 6]

4. Presa de consciència i percepció cinestèsica dels diferents tipus de respiració

i expansió toracicodiafragmàtica i la seva repercussió sobre el raquis, l'alineació corporal i el moviment.

– Experimentació i identificació de com un excés de protagonisme de les fibres abdominals supraumbilicals, té tendència a tancar els espais intercostals inferiors i a hiper-cifosar el raquis dorsal.

– Experimentació i identificació de com poder ajudar una correcta expansió costal antero-superior i com pot perjudicar una utilització inadequada [foto 7].

– Etc.

5. Pràctica de diferents exercicis de control tònic que, directament o indirectament, influeixen en la respiració.

– Mitjançant exercicis de relaxació.

– Mitjançant exercicis de control d'intensitat de flux d'aire entrant i sortint.

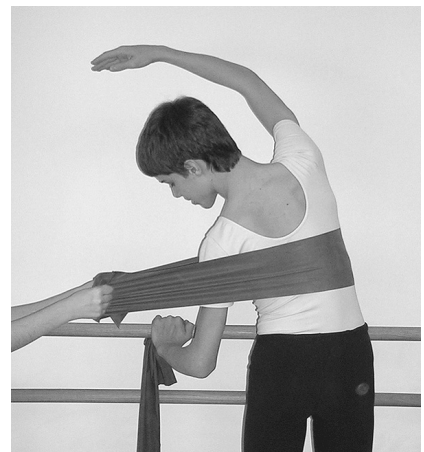
– Etc.

6. Treball de flexibilitat en general i específica a la caixa toràcica, especialment a les zones d'escurçament o restricció de mobilitat. [foto 8]

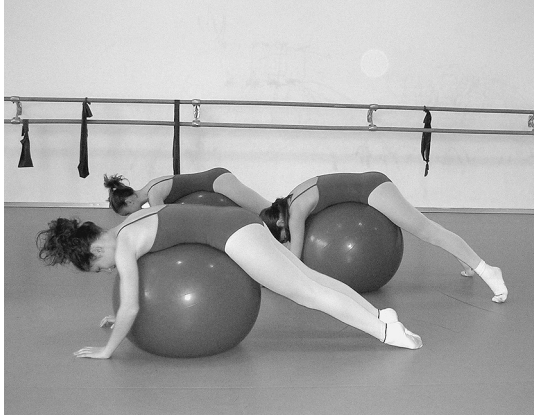
7. Aprenentatge i ús de la mobilitat toracicodiafragmàtica i raquídia per millorar-ne l'expansibilitat:



Foto 5



Fotos 6 i 7



Fotos 8 i 9

- Obertura dels espais intercostals anteriors.

- Obertura dels espais intercostals posteroinferiors.

- Obertura dels espais intercostals laterals.

- Flexibilització de les estructures miofascials de la CRA mitjançant exercicis cinesiològics anomenats «respiració paradoxal». [foto 9]

- Etc.

8. Aprenentatge i utilització de l'expansibilitat toracodiafragmàtica per mantenir i/o millorar la mobilitat raquídia.

- Flexibilització del raquis en flexió mitjançant l'expansió costal posterior.

- Flexibilització del raquis en flexió lateral mitjançant l'expansió monolateral.

- Flexibilització del raquis, en

rotació mitjançant l'expansió costal posteromonolateral.

- Expansions costals dirigides a la correcció de concavitats en les escoliosis. [foto 10]

- Etc.

9. Presa de consciència de la possibilitat d'utilitzar els diferents tipus d'expansibilitat toràcica per millorar o influir en la qualitat i/o dinàmica del moviment dansat.

- Experimentació, identificació i control de moviments similars, però dinàmicament diferents segons es realitzin en inspiració o en expiració.

Resultats

Fa més de deu anys que aquest treball es desenvolupa. Amb el temps, s'hi han evidenciat els resultats següents:

- Millor consciència de la implicació de la mecànica respiratòria en la condició física, l'alineació corporal i el moviment.

- Millora en l'eficàcia respiratòria, amb disminució d'apnees.

- Disminució important de restriccions en l'expansió toràcica amb el consegüent augment de la mobilitat raquídia.



Foto 10

Conclusió

A títol de conclusió, desitgem manifestar la nostra convicció que l'aprenentatge i la utilització d'aquest treball, per als alumnes de dansa i els ballarins professionals, suposa un esglaió més en el coneixement del seu cos, un recurs per al desenvolupament de la seva condició física i, sobretot, un mitjà molt important per preservar i afavorir la seva salut.



Alguns aspectes psicològics en els professionals de la dansa.

Montse Sanahuja Maymó

En aquest article es fa un esbós dels aspectes psicològics que s'han de tenir en consideració quan es tracta dels professionals de la dansa. Així mateix, es presenten alguns resultats d'un estudi pilot elaborat a la ciutat de Barcelona amb cinc ballarins lesionats. Es tractava d'esbrinar els factors que, segons ells, havien influït a l'hora de lesionar-se i les percepcions i efectes de les lesions. A més, també se'ls va preguntar sobre la simptomatologia o les dificultats que havien experimentat durant els sis mesos anteriors i sobre l'atenció psicològica en el món de la dansa.

1. Alguns aspectes psicològics en els professionals de la dansa

El desenvolupament professional del ballarí es caracteritza per uns reptes constants (que poden causar desajustos físics i psicològics), i també per recompenses que els mantenen units a la dansa. Sense la intenció de fer-ne un llistat exhaustiu, vet aquí alguns dels reptes més destacats.

L'escenari en el qual es troben els ballarins, combinat amb la història de sacrificis i dedicació invertida durant la seva formació, fan de l'èxit professional una necessitat més que no un objectiu. L. H. Hamilton i W. G. Hamilton (1991) assenyalen que, perquè un ballarí tingui èxit, ha de manifestar una dedicació extraordinària a la dansa, una capacitat il·limitada per treballar durament i l'habilitat per perseverar amb un grau major o menor de dolor constant. En aquest mateix sentit, Wainwright i Turner (2004) apunten que l'èxit demana una certa duresa mental, capacitat de treball, talent i passió per la dansa. Tot i així, de vegades aquests factors poden arribar a ser contraproductius. Un perfeccionisme excessiu, per exemple, pot portar els ballarins a plantejar-se fites poc realistes i l'ambició per aconseguir aquests resultats pot constituir un factor de risc que acabi amb una lesió. Aquests ballarins, que L. H. Hamilton *et al.* (1989) anomenen *overachievers*, no estan mai satisfets i s'empenyen ells mateixos més enllà dels seus límits. En relació amb això, la voluntat de perseguir l'èxit pot portar els ballarins a treballar moltes hores al dia sense tenir en compte les hores de descans necessàries, amb el risc conseqüent de lesionar-se.

A més a més, s'ha de tenir en compte que els requisits de la dansa clàssica generen la mateixa mena de factors estressants en cultures diferents (L. H. HAMILTON i W. G. HAMILTON, 1994). Els ballarins de ballet clàssic estan exposats a nivells elevats d'estrès i d'ansietat en la seva vida professional. Val la pena citar l'alta exigència de l'excel·lència artística, la pressió per mantenir un pes corporal baix (algunes vegades de manera irreal), horaris d'assaig i actuacions canviants i exhaustives, la competició, la inseguretat laboral i, a més, la necessitat de saber tolerar bé el dolor. Tenint en compte tot això, no és estrany que els ballarins considerin el control sobre ells mateixos com una de les característiques essencials del ballarí professional (WULFF, 2001). Segons aquesta mateixa autora, per als ballarins ser professional consisteix també en el fet d'aconseguir que el públic senti que gaudeixen mentre ballen encara que no tinguin un bon dia, o de continuar assajant tot i que gairebé no es puguin aguantar drets a causa del canvi horari o del dolor produït per una lesió i, fins i tot, o d'actuar amb una parella amb qui acaben de tenir una discussió important.

Com hem vist fins ara, la idiosincràsia de la formació i de la professió de la dansa comporta, en general, un grau elevat d'exigència tant a nivell físic com psicològic. No és estrany, doncs, que molts ballarins acabin patint lesions i problemes emocionals d'índole diversa (SORIGNET, 2006). L. H. Hamilton (1997) assenyala que pot ser complicat solucionar aspectes físics sense tenir en compte el gran impacte emocional que poden provocar en el funcionament de les persones. En aquest context, el suport o la teràpia psicològica poden ser de gran ajut. El psiquiatre Stanley E. Greben (2002) indica que, com a grup, els ballarins tendeixen a ser intel·ligents, a posseir múltiples talents i a ser persones altament motivades. A més, a conseqüència del seu entrenament, estan acostumats a rebre instruccions, a ser dirigits i corregits, i solen pensar que les persones amb autoritat tenen alguna cosa per ensenyar-los i alguna habilitat per ajudar-los. No obstant això, sovint no se senten competents autònomament i depenen massa de la guia i l'opinió dels altres.

La voluntat constant dels ballarins d'aconseguir una millora persistent de les seves destreses en la dansa comporta sovint un subdesenvolupament en altres àrees de la seva vida. Per exemple, molts no tenen carnet de conduir, no saben fer gestions amb els bancs i sovint sacrifiquen els estudis per l'entrenament. Com a conseqüència d'això, tendeixen a no tenir confiança en la seva habilitat per tenir èxit en qualsevol altre tema que no sigui la dansa. La inexperiència en diversos àmbits de la vida diària en comparació del domini elevat de la dansa pot portar a una baixa autoestima o a un estat depressiu (GREBEN, 2002).

Els ballarins corren un risc major de patir determinades malalties a causa de la seva professió. D'una banda, les exigències estètiques en la dansa fa que els ballarins pateixin desordres en l'alimentació en una proporció més alta que la resta de la població en general. D'altra banda, la por de la lesió sempre hi és present i la necessitat d'encarar i enfrontar les lesions és comuna. Envel·lidir és una altra gran preocupació per als ballarins perquè el cos perd progressivament les seves capacitats. Els ballarins viuen amb la certesa que no podran ballar fins a una edat avançada (COLOMÉ, 2007). Sovint senten que no estan preparats per a la transició a una altra professió i és comú negar-s'hi o evitar deixar els escenaris. Frequentment hi impera la idea de continuar ballant fins a caure o, com diuen els anglosaxons, *dance until you drop*.

Per a molts ballarins ballar no és només una vocació sinó que és tota la seva vida. Sovint l'escola o la companyia de dansa no inclou només la major part dels col·legues d'un ballarí, sinó que també acull els amics i les relacions personals més significatives. Perdre una feina en una companyia priva els ballarins de la majoria de fonts de seguretat i de plaer. A més, ja que la identitat del ballarí va íntimament lligada a la seva feina, la pèrdua d'aquesta el pot desorientar.

Entre els ballarins hi ha una probabilitat elevada de patir problemes físics com, per exemple, les lesions (CAINE I GARRICK, 1996); o psicològics, com ara l'ansietat o la depressió (L. H. HAMILTON, 1998). A continuació es presenta part d'un estudi pilot sobre com els ballarins perceben les lesions i sobre l'atenció psicològica que pot rebre aquest col·lectiu.

2. Estudi pilot

Amb aquest estudi pilot es vol conèixer la percepció dels ballarins sobre les seves lesions i la simptomatologia i atenció psicològica de què disposen. La metodologia que s'hi ha emprat es fonamenta en entrevistes en profunditat a cadascun dels cinc ballarins. És oportú tenir present que la mostra és petita però que prové de diferents institucions, escoles i companyies de Barcelona. Tots aquests ballarins van ser contactats per mitjà dels traumatòlegs que els atendien o bé pel seu professor de dansa. A continuació se'n descriuen les característiques sociodemogràfiques.

2.1. *Descripció bàsica dels participants*

La primera ballarina entrevistada, que anomenarem A, té 15 anys. Estudia dansa clàssica diàriament, però feia tres mesos i una setmana que estava lesionada. Fa tres mesos que no balla i no saben exactament quin diagnòstic té però creuen que és una fractura de peroné. En el moment de l'estudi estava pendent de ser intervinguda quirúrgicament.

La segona persona entrevistada, B, és un ballarí professional de dansa contemporània de 21 anys, lesionat des de fa nou mesos, que ha estat operat fa tres mesos del menisc i ha estat sis mesos sense poder ballar.

C és una estudiant de dansa clàssica de 19 anys, lesionada des de fa cinc mesos a causa d'una condropatia rotuliana. Fa un mes i mig que no balla.

D té 25 anys i és una ballarina professional de musical (dansa clàssica i jazz), que està lesionada des de fa un mes i una setmana. Li han diagnosticat una luxació de la ròtula amb esquinç del tendó rotulià intern i contusió de l'aleró. No pot ballar des que es va lesionar.

E té 26 anys, és professional de dansa contemporània, està lesionada des de fa un mes i cinc dies, i li han diagnosticat un esquinç de segon grau al turmell esquerre. No balla des de l'inici de la lesió.

Pel que fa a variables associades amb l'hàbit de tenir cura de la salut, convé destacar que només fuma C (7 cigarretes al dia). A i D estan fent dieta i han disminuït la ingestió calòrica des que s'han lesionat. En relació amb la quantitat de líquid ingerit diàriament per hidratar-se adequadament, E no es preocupa per la quantitat que n'ingereix, però A, B i D tenen en compte que s'han d'hidratar encara que no mesuren la quantitat que n'ingereixen, mentre que C mesura la quantitat de líquid ingerit per complir amb el mínim estipulat.

2.2. *Factors que van influir en l'aparició de la lesió*

Es va demanar als ballarins els possibles factors que havien pogut influir en el moment de lesionar-se. Tots els participants van esmentar la fatiga i/o tenir massa feina com a causa possible de la seva lesió. A més, a les respostes afirmaven sovint que havien ignorat els primers senyals d'alerta de la lesió (A, B, C i D), i que havien fet un escalfament insuficient (B, C, D i E). B, C i D també van indicar la seva pròpia anatomia, C i D el perfeccionisme, i D i E les dificultats de concentració. Així mateix, A va al·ludir una mala posició i el fet d'haver forçat massa. Per part seva, C també va tenir en consideració

que mantenia una dieta i una hidratació inadequades, que la coreografia era difícil, no era fàcil treballar amb coreògrafs diferents i fer els moviments repetitius durant els assaigs. B va assenyalar que tenia una preparació tècnica insuficient i D que el paviment era inadequat i que el professor era massa exigent. E va explicar també que no dormia prou.

2.3. *Percepció de les lesions*

Durant les entrevistes es va preguntar als ballarins sobre com se sentien a causa de la lesió. A continuació se'n transcriuen les respostes:

A: Com més apagada, amb massa temps lliure i enyorament.

B: Al principi no pensava en l'operació. M'havia de recuperar i deixava que els altres fessin la seva feina perquè jo no podia. Em sento malament, m'avorreixo. Penso en què faré en el futur si no puc ballar, si tinc una lesió més greu o dolor... Però sé que vull ballar uns anys més si puc. Una mica trist.

C: Malastruga, sempre em toca a mi. Frustrada perquè no trobo la solució per treballar amb el meu cos.

D: Ara més animada, d'aquí a dues setmanes podré ballar. Al principi em sentia fatal, per una ximpleria ho vaig perdre tot. Frustrada. Me'n donava les culpes, si no hagués fet això...

E: Al principi molt malament, molta ràbia per deixar de ballar. Després sabia que em curaria i ara bé.

2.4. *Efectes de la lesió en la vida dels ballarins*

A, tot i estar lesionada, es va sentir pressionada per continuar ballant al principi de la lesió. B se sent també pressionat per continuar ballant i C va preferir no comentar res sobre aquest tema. D i E no sentien pressió. Només D va tenir por de la reacció del professor en dir-li que s'havia lesionat.

En canvi, la lesió ha suposat un replantejament de la vida i/o identitat en tots els ballarins excepte en E. Concretament, A es replanteja deixar la dansa. Igualment, la lesió ha suposat en tothom un canvi d'actitud respecte a la dansa, a excepció d'A. B explica que ara sap millor com treballar amb el cos, però creu que deixarà de ballar d'aquí a pocs anys. C parla de no ser tan perfeccionista i aprofitar al màxim les seves condicions, però sense abusar-ne. D

relata que li ha aportat coneixements sobre anatomia i sobre la prevenció de lesions com, per exemple, la necessitat de l'escalfament. Finalment, E fa referència a la necessitat de prendre's les coses amb més calma i saber triar millor. Cap dels ballarins no ha emprès altres rols en el camp de la dansa mentre estaven lesionats.

2.5. *Simptomatologia i atenció psicològica*

A les entrevistes en profunditat es van fer preguntes relatives a la simptomatologia i/o preocupacions dels ballarins durant els sis mesos anteriors, com també en relació amb l'atenció psicològica rebuda i sobre quins eren els aspectes que consideraven necessaris d'abordar durant la carrera d'un ballarí.

En aquest apartat es presenten les respostes dels ballarins respecte de diversos temes de la simptomatologia i de l'atenció psicològica. En primer lloc, es fa referència a la simptomatologia durant els últims sis mesos. Convé recordar que aquests ballarins estaven lesionats durant les entrevistes i potser algun d'aquests aspectes era atribuïble a aquest fet, tot i que no necessàriament. Per tant, en futures investigacions caldrà aprofundir en aquest tema.

Les respostes més freqüents sobre la simptomatologia prèvia admeten haver sentit ansietat (A, C i D), estar estressats per factors externs a la dansa (B, C i E), i estar estressats a causa de pressions del món de la dansa (B, D i E). A més, A afegeix estar més estressada que quan ballava ja que té massa temps lliure. Altres respostes esmentades eren estar tens amb la gent (D i E), símptomes depressius (B i D), i una autoconfiança general baixa (B i D). D també va indicar el pànic escènic, E els problemes alimentaris i B l'estrès a causa de la incerta renovació del contracte.

Pel que fa a l'atenció psicològica, només E havia anat alguna vegada a un psicòleg per parlar de temes personals o professionals. Cap participant rebia ajuda psicològica a causa de la lesió, però cap no tenia un accés fàcil a un psicòleg mitjançant la seva companyia o escola. Paradoxalment, a tots els agradaria que la seva escola o companyia tingués un servei d'atenció psicològica i tots preferirien un psicòleg que tingués un bon coneixement del món de la dansa.

També se'ls va demanar pels aspectes que creien necessaris d'abordar des d'un punt de vista psicològic en la carrera d'un ballarí. Tots estaven d'acord en la necessitat d'abordar el pànic escènic, l'aprenentatge de tècniques de relaxació, tècniques de visualització per millorar l'actuació i el rendiment, assessorament psicològic (A puntualitza: quan hi hagi un problema), els tras-

torns alimentaris i els efectes emocionals de les lesions. Convé assenyalar que B indica que tant les tècniques de relaxació com les de visualització poden ser fetes per fisioterapeutes ben preparats. Cap ballarí considera important abordar els problemes d'identitat. Altres temes, com ara la transició i la vida de després de deixar de ballar, són importants per a tothom menys per a C, i pel que fa als cursos de psicologia en programes educatius també són considerats importants per tothom excepte D. En relació amb els problemes de feina només els esmenten B i E, i els problemes amb les relacions interpersonals C i E. A més, A considera important abordar el tema del «futur com a ballarí» i E, l'autoestima i la confiança en un mateix.

2.6. Comentaris afegits per alguns ballarins

Al final de l'entrevista es va preguntar als ballarins si volien afegir algun comentari sobre l'experiència d'estar lesionats.

A: No hi ha traumatòlegs per a ballarins (esport en general). Pensen que parar i fer repòs és el millor, i amb això no n'hi ha prou. No hi ha especialistes. Et sents desemparada, no t'entenen.

C: Alguns professors haurien de tenir més paciència amb els ballarins lesionats.

D: Necessitem professionals especialitzats en la dansa: metges, rehabilitadors, psicòlegs, massatgistes... També a les companyies, igual que amb l'esport.

Els altres dos participants no van afegir comentaris.

3. Aspectes psicològics que cal abordar en la carrera d'un ballarí

La psicologia de la dansa, englobada en la psicologia de les arts escèniques, es nodreix de la psicologia de l'esport i de la psicologia clínica. Durant les últimes dècades, la psicologia, com a aspecte integral de la formació en la dansa i com a servei de salut per als ballarins, ha esdevingut una disciplina que es desenvolupa amb rapidesa (SHARP, 2007). A més, és important assenyalar que tant la prevenció com l'assistència als ballarins i a la resta de professionals involucrats en el món de la dansa s'estan portant a terme en diferents espais i de maneres diverses. Algunes institucions incorporen a les plan-

tilles psicòlegs i professionals de la salut mental, d'altres els inclouen com a consultors, i en altres ocasions són els ballarins els qui es traslladen fins a la consulta externa de l'especialista.

Tot i que encara no s'ha arribat als nivells desitjables de serveis psicològics per als ballarins, cada vegada són més les escoles de dansa i les companyies que reconeixen els beneficis de comptar amb un servei de suport psicològic. Sharp (2007) indica que, en concret, la disponibilitat dels serveis psicològics com a part d'un equip de salut multidisciplinari pot ajudar els ballarins a afrontar una àmplia gamma d'aspectes. Hecht (2007) assenyala que el suport psicològic es pot oferir amb diversos nivells d'intensitat, tant des de les institucions (*in situ*) com de manera externa. Diverses institucions nord-americanes com la Juilliard School, el New York City Ballet, i d'altres com l'escola i la companyia de ballet d'Austràlia ofereixen serveis psicològics. Segons Hecht (2007), tot i que la integració de l'assessorament psicològic en l'estructura de les institucions constitueix un clar avantatge, s'ha de tenir en compte que aquest recurs, ara visible, podria resultar un impediment per a alguns ballarins. En aquest sentit, L. H. Hamilton i Robson (2006a) assenyalen que els ballarins poden tenir dificultats per buscar ajut pel fet de viure en una cultura que considera els problemes com a signe de debilitat. Per tant, l'avantatge dels serveis externs vindria marcat per la privacitat que proporcionaria als estudiants i/o professionals tot i que, d'altra banda, caldria un grau major de proactivitat per part d'ells mateixos que els empenyís a buscar tractament fora de la institució (HECHT, 2007).

3.1. Atenció psicològica

Durant el període de formació i en el desenvolupament de la seva professió, els ballarins poden trobar-se en situacions que demanin un suport psicològic més o menys puntual o una intervenció més prolongada. Sense ànims de presentar una enumeració exhaustiva de les diverses circumstàncies que poden necessitar aquesta intervenció i atesa la seva alta variabilitat, només n'indicarem algunes de les més freqüents. Un primer exemple seria el dels estudiants que s'allunyen de les famílies per accedir a una escola vocacional, aquests poden sentir enyorament o tenir-hi dificultats d'adaptació. A més, els qui vulguin abandonar la carrera artística però no saben ben bé com fer-ho, es podrien beneficiar de comptar amb un professional i així, potser, evitar certes conductes d'actuació (BUCKYORD, 2000). Els problemes de comunicació amb els professors, els favoritismes i la competència entre alumnes també

poden contribuir que el procés de formació resulti dolorós (BUCKROYD, 2000; L. H. HAMILTON, 1997; ROBSON, 2004). En aquest sentit, l'estat emocional i el fer front a una lesió durant el procés de rehabilitació són també aspectes importants que cal valorar (MAINWARING, KRASNOW i KERR, 2001). Tampoc no hem d'oblidar el procés durant el qual els ballarins s'han de retirar dels escenaris ja que, no en va, L. H. Hamilton (1997) assenyala, tot citant Kübler-Ross (1969), que la jubilació és una de las «petites morts» de la vida.

De vegades, també hi ha simptomatologies, síndromes i trastorns clínics entre els ballarins. Per exemple, tot tipus de trastorns de l'alimentació o la distorsió o insatisfacció de la pròpia imatge corporal és un tema de summa importància en aquesta població. L'ansietat, ja sigui deguda a la competició, al pànic escènic o a conflictes amb professors o altres motius, també hi apareix amb freqüència (L. H. Hamilton, 1998). La personalitat del ballarí, els trets perfeccionistes o bé els mecanismes de defensa d'omnipotència poden ser objecte d'atenció clínica (Diamond, T., 2007; L. H. Hamilton *et alt.*, 1989; Lindsay i Qusted, 2007; Parkinson *et alt.*, 2007), i també les variacions de l'estat d'ànim, el consum d'alcohol i de drogues (L. H. Hamilton, 1998; Wilderming; Robson, i Book, 2002) i l'estrès (Mainwaring; Krasnow, i Kerr, 1993; Patterson *et alt.*, 1998; Smith; Ptacek, i Patterson, 2000).

Un altre àmbit d'atenció psicològica per als ballarins és el de l'entrenament en habilitats mentals. Al món de la dansa es fan servir tècniques d'aprenentatge que es transmeten de generació en generació, centrades en la preparació tècnica mitjançant la pràctica i la repetició (L. H. HAMILTON i ROBSON, 2006b). Actualment, però, l'ús d'habilitats d'entrenament mental creix en popularitat entre els ballarins (TWITTCHETT, 2006), que les fan servir per optimitzar el seu rendiment, durant el procés de rehabilitació, o en moments d'estrès o de desmotivació (TAYLOR i TAYLOR, 1995).

3.2. *Alguns modes d'intervenció en l'atenció dels professionals de la dansa*

Els professionals poden utilitzar diverses tècniques psicològiques per atendre les necessitats del món de la dansa. Tècniques que inclouen un ampli ventall de procediments i de maneres d'intervenir des d'enfocaments diferents: des de models cognitivoconductuals fins als de caràcter psicoanalític.

Com hem esmentat ja anteriorment, els ballarins s'interessen cada cop més per l'entrenament mental. L'entrenament en habilitats mentals inclou tècniques com la relaxació muscular progressiva, tècniques de respiració, l'esta-

bliment de fites, la reestructuració cognitiva, la bioretroalimentació i l'entrenament en tècniques d'imaginació. Singer (2004) suggereix que les tècniques de *neurofeedback* poden ser un tractament viable per als ballarins que experimenten ansietat quan actuen o, en general, en la seva vida quotidiana. Alguns estudis mostren que els ballarins solistes fan servir més habilitats psicològiques que els del cos de ball (BRASSINGTON i ADAM, 2003). Estanol (2004) indica que un entrenament en habilitats mentals en els ballarins pot incrementar l'autoconfiança i fer disminuir els nivells d'ansietat. A més, L. H. Hamilton i Molnar (2005) apunten que les tècniques de psicologia de l'esport aplicades als ballarins poden fer-los disminuir l'estrès. També, Nordin i Cumming (2006a,b) s'han dedicat a estudiar qualitativament i quantitativament el procés del desenvolupament de les tècniques d'imaginació usades pels ballarins.

Recentment, L. H. Hamilton i Robson (2006b) han portat a terme una investigació sobre l'eficàcia de l'aplicació de les habilitats mentals per optimitzar el rendiment de 24 estudiants de dansa, de 16,4 anys de mitjana. Els resultats obtinguts assenyalen que els ballarins dins del grup d'intervenció van mostrar mesures subjectives de millora en el rendiment, com també ho van indicar les avaluacions dels professors. En canvi, aquells estudiants que es trobaven en un grup de control sense intervenció psicològica no van mostrar canvis significatius. Les autores pensen que, perquè les habilitats mentals tinguin èxit, és important avaluar quines són les tècniques necessàries per a cada ballarí en concret. A més, remarquen que els psicòlegs que estiguin treballant per optimitzar el rendiment dels ballarins també han d'estar preparats per detectar diverses formes d'estrès ocupacional. Per exemple, quan un ballarí es queixa de cansament i de fatiga, el professional ha d'avaluar la salut del ballarí abans de poder centrar-se en l'optimització del seu rendiment.

Sharp (2007) explica que, per maximitzar els beneficis de l'entrenament mental dels ballarins, aquests últims han de conèixer les relacions existents entre els seus pensaments, emocions, comportaments i reaccions corporals. Necessiten ser conscients de quin és el seu estat ideal per a una bona actuació i, d'aquesta manera, es podran responsabilitzar d'allò que els cal per aconseguir aquesta mena d'actuació. Així doncs, ajudar els estudiants des d'una edat primerenca a incrementar la seva consciència del desenvolupament de la independència i promoure l'auto-responsabilitat en dansa és important. Sharp considera que cal promoure aquesta consciència formulant preguntes que els ajudin a identificar els seus punts febles i forts, a reflexionar sobre els comentaris dels seus professors i companys, a proposar-se objectius a curt termini i a autocorregir-se. Sovint aquestes tasques es poden portar a terme amb els

mestres o els tutors. Sharp també suggereix que escriure un diari sobre la seva activitat de dansa pot ajudar els estudiants. En aquest diari poden anotar correccions, millores, comentaris dels professors i, a més a més, proposar-se fites. El diari també pot ser una eina important per corregir excessos de pensament o d'imatge que no els beneficien, per incrementar la motivació i per mantenir un objectiu. Per exemple, les instruccions per al diari es poden adaptar a les necessitats individuals de cada ballarí. En el cas d'un ballarí excessivament analític, perfeccionista i que pensa massa, se li pot demanar que només escrigui frases breus, en canvi als estudiants que necessitin desenvolupar habilitats analítiques, se'ls pot donar altres instruccions.

L'interès per l'entrenament en habilitats mentals està augmentant en el món de la dansa (TWITCHETT, 2006). Amb tot, el potencial d'aquestes habilitats encara no ha estat desenvolupat (en especial a les classes i assaigs) com una alternativa que permeti complementar la repetició continuada dels passos. Seria interessant, en aquest sentit, obtenir més resultats empírics sobre l'efecte de les intervencions basades en les habilitats mentals dels ballarins.

Convé esmentar que hi ha situacions en les quals un procediment basat en l'assessorament psicològic o en la intervenció psicoterapèutica pot beneficiar en major grau el professional de la dansa. La tria d'un tipus de tècnica o d'un altre serà objecte de decisió per part del professional de la salut mental.

Altres professionals del món de la dansa també poden beneficiar-se de l'assessorament psicològic. En particular, els professors de dansa poden treure beneficis del suport psicològic. Les exigències i responsabilitats dels professors van en augment i l'ensenyament pot ser gratificant però també molt frustrant. A més, els professors s'acostumen a sentir molt sols en la seva activitat diària i no sempre aconsegueixen reunir-se amb altres professors. La implementació de grups de sessions psicopedagògiques per a professors pot oferir una oportunitat per compartir preocupacions, exposar idees i buscar solucions, oferir suport i guia, reafirmar les tècniques d'ensenyament i incrementar la confiança en les habilitats comunicatives (ROBSON, BOOK, WILMERDING, 2002; SHARP, 2007).

Cada cop més, els professors es troben que els alumnes els confien o mostren problemes personals importants. Alguns professors han comentat tenir estudiants que pateixen abusos sexuals o trastorns de l'alimentació. En aquests casos, els pot ajudar comptar amb la confiança d'un psicòleg amb qui parlar, derivar el cas o fins i tot fer-li fer observacions a classe. Precisament, l'observació per part d'un psicòleg és una eina molt útil per a la detecció de signes d'alarma en els alumnes i per ajudar els professors en àmbits diversos:

motivació i comunicació amb els alumnes, maneres de corregir més constructives, etc.

4. Reflexions

Tant de les opinions dels ballarins com de la literatura i estudis esmentats es desprèn que en el món de la dansa hi ha una sèrie d'aspectes biopsicosocials que s'han de tenir en consideració. Així, és necessari poder detectar les deficiències i necessitats per parar-hi l'atenció precisa. Per exemple, és important que els ballarins sàpiguen com tenir cura de les seves lesions i que puguin anar a un especialista en medicina de la dansa. Els professors els han d'ensenyar una tècnica de dansa adequada i altres professionals han de vetllar per la prevenció, educant-los sobre una ingestió de nutrients adequada, entre altres temes.

En concret, pel que fa als hàbits saludables, gràcies a les entrevistes s'observa que alguns ballarins fan règim i a més disminueixen l'aportació calòrica encara més quan estan lesionats. Altres aspectes com ara la hidratació també s'han de tenir en compte. Tot això sembla indicar la necessitat que els ballarins aprenguin a cuidar-se el cos des d'una edat primerenca.

En aquest mateix sentit, quan els ballarins expliquen les causes que poden haver influït en la lesió, també sembla important un aprenentatge similar sobre els diversos aspectes quant a la prevenció de lesions. Crida l'atenció com encara a hores d'ara hi ha ballarins que no escalfen prou abans de començar una classe, un assaig o una actuació. De la mateixa manera, la fatiga excessiva, que ja ha estat demostrada per Liederbach i Compagno (2001) com a desencadenant de lesions, i també ignorar els primers signes d'alerta d'una possible lesió, són factors de risc. Això es relacionaria amb un altre aspecte com ara aprendre a diferenciar entre el dolor «bo» generat pel treball i el «dolent» que apareix quan una lesió està a punt de produir-se o bé ja s'hi ha produït. Altres factors, com ara el paviment adequat i la tècnica correcta, entre d'altres, també són objecte d'atenció.

No s'ha d'oblidar que de vegades els ballarins se senten pressionats per continuar ballant encara que estiguin lesionats, fet que, probablement, agreujarà encara més la lesió o bé en prolongarà la recuperació. Amb tot, a banda de la frustració i el malestar dels ballarins, ells mateixos aprenen sovint a conèixer millor el seu cos i a treballar més adequadament. És una llàstima que aquest coneixement d'un mateix per ballar correctament no sigui fruit d'una activitat preventiva i s'esdevingui, en canvi, a partir d'una lesió.

Tot i que al nostre país hi ha metges especialitzats en dansa, de vegades els ballarins ignoren aquests recursos i la seguretat social no els cobreix. Per això, sembla interessant que les escoles i les companyies facilitin informació sobre professionals especialitzats en el món de la dansa, ja siguin metges, psicòlegs, fisioterapeutes, etc. Aquests professionals són imprescindibles per a l'òptim desenvolupament de la formació i la professió dels ballarins.

Així, la prevenció en el desenvolupament psicològic durant l'etapa formativa és de gran importància, ja que una detecció i intervenció a temps poden evitar un patiment més gran i un possible fracàs professional. Per això és convenient, d'una banda, l'estreta col·laboració entre professors i alumnes i, de l'altra, la possibilitat que els alumnes disposin d'espais segurs per manifestar les seves preocupacions o dificultats. Un cop més, si amb la prevenció primària no n'hi ha prou, o bé no es porta a terme, les dificultats psicològiques s'haurien d'abordar de manera directa. Dels ballarins entrevistats se'n desprèn la freqüència de símptomes, com ara l'ansietat i l'estrès (relacionat o no amb la dansa), com a fonts principals de preocupació. Alguns ballarins es refereixen directament a l'estrès provocat perquè han de renovar un contracte tot i la lesió, o bé perquè tenen massa temps lliure.

En aquest mateix sentit, Sharp (2007) indica que els psicòlegs, a més d'estar a disposició dels estudiants, també poden realitzar funcions d'assessorament a altres professionals relacionats amb els ballarins. Sembla molt interessant la idea de poder crear espais de comunicació entre els professors, els pares i el psicòleg, com també entre els professionals mèdics i el psicòleg. Els grups de coreògrafs i directors, entre d'altres, també es podrien beneficiar de reunions en les quals els professionals exposessin les seves dificultats i entre tots intentessin buscar solucions. El psicòleg pot ajudar a pensar en els problemes inherents a la professió i a aprendre a observar patrons de comportament que els puguin ajudar en la detecció de situacions complexes. Coneixedor de les dificultats que els afectats li expliquen i a partir de la personalitat de cada individu pot, a més, realitzar la funció de suport emocional i de moderador.

Convé tenir present que els resultats obtinguts d'aquests cinc ballarins ens orienten vers la necessitat de continuar investigant, alhora que ens descriuen una situació que, per culpa de la «cultura del silenci» en el món de la dansa, sovint passa inadvertida. Per això, i ja que la mostra prové del nostre entorn més immediat, sembla que la seqüència lògica fos ampliar i replicar altres estudis elaborats al món anglosaxó per verificar o refutar si passa el mateix al nostre país. A més, la investigació hauria de guiar i d'informar sobre les necessitats reals dels nostres ballarins, de com són, com pensen i com senten.

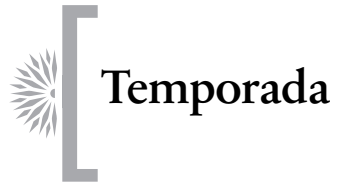
Referències bibliogràfiques

- BRASSINTON, G. Steiner; ADAM, U. Maya (2003): «Mental skills distinguish elite soloist ballet dancers from corps de ballet dancers, (Abstract)», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 7, núm. 2, p. 63.
- BUCKROYD, Julia (2000): *The student dance: Emotional aspects of the teaching and learning of dance*. Londres: Dance Books.
- CAINE G. Caroline, GARRICK G. James (1996): Dance, A: Caine D, Caine C, Linder K (eds.): *Epidemiology of Sports Injuries*. Champaign, IL: Human Kinetic Publishers, Inc., pp. 124-160.
- COLOMÉ, Delfín (2007): *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones.
- DIAMOND, Toby (2007): «Perfection, obsession and dance». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.): *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Austràlia: Eugene, OR, IADMS, pp. 10-14.
- ESTANOL, Elena (2004): «Effects of a psychological skills training program on dancers' self-confidence and anxiety». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. San Francisco: Eugene, OR, IADMS, pp. 74-79.
- GREBEN, E. Stanley (2002): «Career transition in professional dancers», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 6, núm. 1, pp. 14-19.
- HAMILTON, H. Linda; HAMILTON, G. William; MELTZER, D. James; MARSHALL, Peter; MOLNAR, Marika (1989): «Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers», *The American Journal of Sports Medicine*, núm. 17, pp. 263-267.
- HAMILTON, H. Linda; HAMILTON, G. William (1991): «Classical ballet: Balancing the costs of artistry and athleticism», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 6, núm. 2, pp. 39-44.
- (1994): «Occupational stress in classical ballet: The impact indifferent cultures», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 9, núm. 2, pp. 35-38.
- HAMILTON, H. Linda (1997): *The person behind the mask: A guide to performing arts psychology*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation.
- (1998): *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies*. San Francisco: Jossey- Bass.
- HAMILTON, H. Linda; MOLNAR, Marika (2005): «Stress management for dancers». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Estocolm: Eugene, OR, IADMS, pp. 41-43.
- HAMILTON, H. Linda; ROBSON, Bonnie. (2006a): «Performing arts consulta-

- tion: Developing expertise in this domain», *Professional psychology: Research and Practice*, vol. 37, núm. 3, pp. 254-259.
- (2006b): «The application of psychological principles to achieve optimal performance». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. West Palm Beach, Florida. Eugene, OR, IADMS, pp. 6-8.
- HECHT, Thomas (2007): *Emotionally intelligent ballet training*. Berlín: VDM Verlag Dr. Müller.
- KÜBLER-ROSS, Elizabeth (1969): *On death and dying*. Nova York: Macmillan.
- LIEDERBACH Marijeanne; COMPAGNO M. Julietta (2001): «Psychological aspects of fatigue-related injuries in dancers», *Journal of Dance Medicine & Science* vol. 5, núm.4, pp. 116-120.
- LINDSAY, Peta.; QUESTED, Eleanor (2007): «Striving for perfection: the relationship between perfectionism, stress and injury». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Austràlia: Eugene, OR, IADMS, pp. 6-10.
- MAINWARING M. Lynda; KRASNOW Donna; KERR Gretchen (1993): «Psychological correlates of dance injuries», *Medical Problems of Performing Artist*, vol. 8, núm. 1, p. 3-6.
- (2001): «And the dance goes on: Psychological impact of injury», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 5, núm. 4, pp. 105-115.
- NORDIN, M. Sanna; CUMMING, Jennifer (2006a): «The development of imagery in dance: Part I: Qualitative findings from professional dancers», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 10, num. 1 i 2, pp. 21-27.
- (2006b): «The development of imagery in dance: Part II: Quantitative findings from a mixed sample of dancers», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 10, num. 1 i 2, pp. 28-34.
- PARKINSON, K. Mette; HANRAHAN, J. Stephanie; STANIMIROVIC, Rosanna; SHARP, Lucinda (2007): «The effect of perfectionism and physical self-concept on pre-performance anxiety in elite female gymnasts, basketball players, and ballet dancers». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Austràlia: Eugene, OR, IADMS, pp. 22-27.
- PATTERSON L. Elizabeth; SMITH E. Ronald; EVERETT J. John; PTACEK J.T. (1998): «Psychosocial factors as predictors of ballet injuries: Interactive effects of life stress and social support», *Journal of Sport Behaviour*, vol. 21, núm. 1, pp. 101-112.
- ROBSON, E. Bonnie; BOOK, Angela; WILMERDING, M. Virginia (2002):

- «Psychological stresses experienced by dance teachers: “How can I be a role model when I never had one?”», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 17, núm. 4, pp. 173-177.
- ROBSON, E. Bonnie (2004): «Competition in sport, music and dance», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 19, núm. 4, pp. 160-166.
- SHARP, Lucinda (2007): «Psychological considerations in enhancing dance performance». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Austràlia: Eugene, OR, IADMS, pp. 352-355.
- SINGER, Kennedy (2004): «The effect of neurofeedback on performance anxiety in dancers». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. San Francisco: Eugene, OR, IADMS, pp. 62-67.
- SMITH, E. Ronald; PTACEK, J. T.; PATTERSON, Elizabeth (2000): «Moderator effects of cognitive and somatic trait anxiety on the relation between life stress and physical injuries», *Anxiety, Stress, and Coping*, vol.13, núm. 3, pp. 269-288.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel (2006): «Danser au-delà de la douleur», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 163, pp. 46-61.
- TAYLOR, Jim; TAYLOR, Ceci (1995): *Psychology of dance*. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers, Inc.
- TWITCHETT, A. Emily (2006): «How psychological skills and techniques may be of benefit in dance training and performance». A Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. West Palm Beach, Florida: Eugene, OR, IADMS, pp. 269-272.
- WAINWRIGHT, P. Steven; TURNER, S. Bryan (2004): «Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body», *Qualitative Research*, vol. 4, núm. 3, p. 311-336.
- WILMERDING, M. Virginia.; ROBSON, E. Bonnie; BOOK, Angela (2002): «Cigarette smoking in the adolescent dance population», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 17, núm. 3, pp. 116-120.
- WULFF, Helen (2001): *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. Nova York: Berg.





Segona meitat de la temporada 2008 / 2009

Eduard Molner

Parlar de la segona meitat de la temporada teatral 2008/2009 ens dona l'oportunitat de tractar la irrupció de Julio Manrique com a director d'escena, un actor que des de fa anys és a l'elit de la interpretació catalana. La temporada 2006 debutava a la Sala Beckett com a director i, d'aquesta manera, s'examinava en una de les sales importants de Barcelona. Llavors va dirigir a Cristina Genebat i Marc Rodríguez a *Els boscos*, de David Mamet, una peça que navega pels conflictes d'una parella que malda per soterrar una crisi latent, profunda i inevitable.

L'experiència va ser positiva i en la seva següent direcció, *La forma de les coses*, de Neil Labute, insistia en la dramaturgia nord-americana. *La forma de les coses*, estrenada al Lliure, va esgotar les entrades i el treball de Manrique va rebre lloances hiperbòliques per part d'alguns crítics que la van considerar producció revelació de la temporada 2007/2008. Aquell era un muntatge que sobretot demostrava la bona mà de Manrique en el tractament dels actors i el seu domini del ritme, del tempo escènic.

La peça de Labute construeix una anècdota potent, amb una dosificació de la informació intel·ligent, que cal entendre com una estratègia per plantejar un dilema moral sobre els límits de l'ambició personal. La sorprenent conclusió de la peça és un veritable *coup de théâtre* que resol l'argument d'una manera inesperada.

Explicar històries per entretenir. En Labute, com en algunes peces de Mamet, hi ha una extrema preocupació per aconseguir atrapar l'espectador; es palpa el pànic a l'avorriment, o, des d'una altra perspectiva, s'entreu la desconfiança d'aquesta dramaturgia en la capacitat d'aportació de l'espectador. Tot plegat redunda en benefici d'un teatre molt entretingut, però d'una incidència real més aviat magra sobre les fites que el mateix dramaturg es planteja.

Malgrat tot, *La forma de les coses* segurament va ser una bona tria en el moment oportú: el seu èxit va consolidar Manrique entre els directors d'escena del país, fins al punt que el Teatre Lliure el va convertir en director resident. En la temporada que iniciem ara, 2009/2010, s'enfronta a una peça de molta més envergadura, *American Buffalo*, de David Mamet. Un altre Mamet, doncs.

Però abans de parlar de futuribles, podem tractar la darrera feina del

Manrique director d'escena a *Product*, de Mark Ravenhill (Haywards Heath, West Sussex, 1966), autor anglès que ja havíem vist aquí en mans de Josep Maria Mestres (*Unes Polaroids explícites*, Teatre Lliure, 2002) o Thomas Ostermeier (*Shoppen & Ficken*, Teatre Lliure, 2003). A *Product*, estrenada el mes de març a la Sala Beckett, el personatge James (David Selvas) és el productor que explica un projecte de pel·lícula a l'actriu a qui proposa el paper protagonista (Mireia Aixalà). Es tracta d'un nyap comercial. Tanmateix, però, aquest productor no és un cínic venedor preocupat per guanys i beneficis, sinó un home que es creu de debò allò que defensa.

Manrique va convertir el monòleg en una peça per a tres actors: l'actriu (cenyida aquí a un treball de gest), i un assistent del productor (Norbert Martínez), que en el transcurs de l'obra esdevé un personatge del guió que es pretén vendre, per tornar després a la seva realitat d'assistent. Tot plegat reforçava l'humor d'un text prim, però servit amb eficàcia. La clau del Julio Manrique director d'escena ha estat fins ara la complicitat i el compromís amb els seus actors; intèrprets que se senten recolzats en la seva creativitat, després d'haver «patit» les inclemències de directors que els convertien en titelles.

Més enllà, al mes d'abril, va arribar l'esperada *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, dirigida per Lluís Pasqual i amb Rosa Maria Sardà (Poncia) i Núria Espert (Bernarda), en el repartiment. Pasqual va deixar fer. Gat vell, sabia que donar carta blanca a les actrius esmentades equivaldria a guanyar entens de cara al públic. I així va ser. Lorca planteja la seva peça, escrita en moments històricament crítics, com un referent de moral alternativa: la Poncia, ens ve a dir, no situa la seva religiositat —que també la té— per damunt de l'ésser humà. La seva saviesa ve d'un coneixement de la naturalesa humana basada en els anys viscuts, i en una solidaritat pròpia de les classes subalternes, que entén la flexibilitat com un recurs de supervivència. Bernarda Alba, en canvi, és la rigidesa personificada. Una dona que entén, per contra, la inflexibilitat, respecte a la norma i la tradició, com la font del seu prestigi social i al capdavant del seu poder de classe. Lorca va escriure un personatge extrem, d'una inhumanitat gairebé inversemblant; algú que pogués resumir en escena segles i segles d'intolerància espanyola.

Doncs bé, en la proposta de Pasqual, la Poncia resultava massa divertida per constituir realment una alternativa moral, massa tendre per escapar a la imatge d'una dona bona i res més, massa tova per ser un referent ètic. A l'altra banda, l'Espert destrueix la Bernarda de Lorca quan la tragèdia s'esdevé i es retorça de dolor tot llançant-se a terra. Aquí hi ha una mare que plora una filla, una mare qualsevol. Però la Bernarda no és una mare qualsevol. La Bernarda de Lorca encara creu que la mentida d'una filla morta verge la farà

triomfar. Amb la Bernarda escrita per Lorca no ens hi podem *identificar*.

Del cicle Radicals Lliure del Teatre Lliure de la temporada 2008/2009 esmentarem dos muntatges, dues importacions. *Dead cat bounce*, de Chris Kondek, és un muntatge pensat per examinar el capitalisme des dels seus budells. El grup d'actors i actrius, dirigits pel mateix Kondek a escena, fa participar el públic d'una sessió de Wall Street, amb una connexió en directe via Internet, per comprar accions amb els diners del taquillatge de la funció. Durant l'hora i escaig de la posada en escena veiem com les accions adquirides pugen i baixen sense cap mena de lògica; també tenim oportunitat de reflexionar —a partir dels comentaris de Kondek, dels actors i d'unes quantes projeccions d'entrevistes a especialistes— sobre l'opacitat dels mercats financers i la manca de control sobre els nostres diners.

Malgrat tot, *Dead cat bounce* no acaba de funcionar: falta un canemàs dramàtic que mantingui la nostra atenció. Fins i tot allò que es pretén documental, expressament no ficcional, demana una estructura que tingui en compte la recepció, que jerarquitzï, que eviti cacofonies, dispersions. La idea, bona, el missatge, potent, queden llastrats per una estratègia desembastada, mancada de teatralitat.

L'altra producció del cicle Radicals que comentarem, *La mélancolie des dragons*, és una creació de Philippe Quesne que estructura la seva dramàtúrgia al voltant d'una diegètica ben simple: un grup de *heavies* queden atrapats en pana enmig d'un paisatge nevad; truquen a una amiga que els confirma la mort sobtada del seu petit Citroën. Tant se val, li ensenyaran allà mateix que és el que duen en el remolc que arrossega el traspasat utilitari: un parc d'atraccions. La primera, «els *heavies* invisibles», perruques penjades amb fils de pescar que un ventilador dóna vida, també hi ha màquines de fer bombolles, màquines de fer fum, o un turó (el seu Citroën cobert de plàstic blanc) on pots pujar tot escoltant la *Carmina Burana* de Carl Orff, per *flipar* des de dalt. Fins i tot li ofereixen un concert, *Still loving You*, de Scorpions, amb guitarra espanyola i flauta dolça, el clímax d'un muntatge magnífic, ple d'un lirisme estrany, i malgrat tot, proper.

Encara parlarem d'alguna importació més de la temporada 2008/2009, però ara fem parada en la dramàtúrgia catalana per tractar la trilogia de Pau Miró, *Búfals*, *Lleons* i *Girafes*, que començava a Temporada Alta, a l'octubre de 2008 i acabava al Teatre Lliure el juliol de 2009, havent fet estada el mes de març al Teatre Nacional de Catalunya. Pau Miró, abans d'això, havia escrit i dirigit *Singapur* (2007). Esmentem aquesta etapa de feina, i no anem més enrere, perquè creiem que tota ella té una línia de continuïtat, una unitat temàtica ben definida. La preocupació que hi ha al darrera dels arguments

de les tres obres del tríptic són les relacions de família, també la pèrdua d'éssers estimats, l'absència sobtada d'una persona que ens és propera. I la pèrdua també era el tema que travessava *Singapur*, per bé que allà la mort afectava les relacions d'amistat i tenia un component voluntari; la peça reflectia la perplexitat, o fins i tot la incomprensió, de l'autor davant el suïcidi d'una persona que objectivament no té raons per marxar, d'algú que, si més no biològicament, té al davant una llarga trajectòria plena de possibilitats.

La pèrdua genera buits. A *Búfals* (2008) també tenim el pes aclaparador d'un absent. El germà sacrificat pel bé de la resta de la família, que regenta una bugaderia. Per fer el bé sovint es deixa de banda la bondat. Però la bondat és immediata, tangible, el bé és una idea abstracta amb tantes cares com observadors. La cerca del bé acaba dinamitant la família que es volia protegir. *Búfals* parla de la impossibilitat de manipular els destins individuals, d'intervenir en el futur per fer-ne un espai segur, malgrat intentar-ho des del bastió familiar.

L'acció de *Lleons* (2009) s'inicia amb un noi que arriba a una bugaderia (parlarem d'aquesta metàfora recurrent) fora d'hores, amb la camisa tacada. Necessita que li rentin. Li cal arribar a casa amb la roba neta. Intenta explicar el vermell de la taca, que podria ser sang, o no. És una situació dramàtica amb fortes dosis d'intriga, de fets amagats que anirem coneixent poc a poc. En qualsevol cas el que importa és que la seva aparició ha posat en marxa els mecanismes de protecció i supervivència de la família que regenta la bugaderia, pare, mare i filla. Però, al mateix temps, el perill pot ser una oportunitat. Ell podria omplir el buit deixat per un fill perdut. Un buit que és per tot. El noi vol, literalment, rentar els seus draps bruts i restablir els seus fràgils equilibris. La família, o la bugaderia, demana un alt preu per aquest servei.

Lleons tracta més de la voluntat d'esmenar el passat. Els progenitors exigeixen, els fills es mouen per satisfer les seves expectatives: el noi ha de tornar amb la camisa, la camisa del pare, neta; la filla ha de fer-se gran, aparellar-se, deixar la família que l'ha criada, per formar-ne una de pròpia. Només així rescabalarà la pèrdua d'aquell fill, del seu germà mort. Però no és fàcil deixar les seguretats de la casa on ens hem fet grans.

La ciutat que dibuixa Pau Miró, des de la bugaderia de *Lleons* i abans la de *Búfals*, és l'àmbit de l'imprevist, de la incertesa, de la inseguretat, i malgrat tot, allò que, en competència amb els altres, ens hem de fer nostre. La ciutat que s'intueix a *Lleons* és un espai de conflicte i d'oportunitat, però implacable. És una ciutat que té semblances amb el DF d'*Amores perros*, d'Alejandro González Iñárritu, que ens penetra a dins de casa, malgrat els murs que puguem aixecar per defensar la pròpia llar.

La darrera peça de la trilogia, *Girafes*, estrenada durant el darrer Festival Grec a l'Espai Lliure, i que després ha fet temporada a la Sala Beckett, se centra en una família *en potència*. La parella protagonista no té fills, malgrat bellugar-se en un entorn social, la Barcelona dels anys cinquanta, on se suposa que el matrimoni condueix *ràpidament* a la paternitat. La parella conviu amb el germà d'ella, un noi especial, introvertit, i té un rellogat que porta una doble vida, discreta de dia, esbojarrada de nit. Des de fora un venedor intenta col·locar una rentadora a la mestressa de casa. Un altre cop la metàfora del rentat de la roba, present en tota la trilogia. La neteja de la roba és la renovació privada, íntima, d'allò que ens toca la pell, del que portem a sobre. Miró ha recreat, sense proposar-s'ho potser, la Barcelona desapareguda del Raval que va novel·lar Manuel Vázquez Montalbán a partir de la seva pròpia experiència vital: una Barcelona humil i treballadora, que es relaciona als terrats (*El pianista*, 1985), i que somnia amb un canvi de vida que passa per una millora de les condicions materials d'existència.

Pau Miró, però, inclou les seves pròpies empremtes, com no podia ser altrament, amb personatges com aquest germà de la dona jove, que viu un món interior que no té res a veure amb la realitat que l'envolta, que s'allibera escrivint, que es comunica exclusivament amb aquells altres éssers que tenen algun component de somniadors (el rellogat, la seva germana mateixa) però que rebutja aquells que estan més amarats de la grisor d'aquells temps. Així doncs, malgrat reflectir la penúria del franquisme més cru, *Girafes* conté l'optimisme, o la voluntat de tirar endavant, de tota una generació que agraiïa el fet d'haver sobreviscut, després d'una guerra i una postguerra devastadores. Hi ha força més esperança en els personatges de *Girafes*, que d'alguna manera dibuixa el perfil del que podrien ser els avis de l'autor, que en els personatges de les altres dues peces, on es tracten fills o néts —*Búfals*— i pares —*Lleons*. Això, és clar, no és massa encoratjador pel que fa al nostre present, o pel que fa a la ciutat o la família d'avui, però malgrat tot, Pau Miró es resisteix al melodrama, el seu teatre té un punt d'ingenuïtat que el singularitza.

Ja en època del Festival Grec comentarem la producció de més envergadura, la trilogia de Romeo Castellucci inspirada en la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri, *Inferno*, *Purgatorio* i *Paradiso*.

Inferno i *Purgatorio* són escenificacions; *Paradiso* és una instal·lació que es va situar a La Capella, la sala d'exposicions del carrer Hospital. *Inferno* és un muntatge de gran format en el que se succeeixen escenes aparentment no lligades entre elles per una lògica dramàtica causal o temporal. Més aviat el que interessa a Castellucci és generar impressions a l'espectador a partir d'una plàstica molt potent que demana a la recepció una particular recons-

trucció del sentit global de la proposta. Escenes que colpeixen per la seva agressivitat, com la inicial on una multitud de gossos ensinistrats es llancen al damunt de Castellucci mateix, defensat per un vestit protector, mossegant-lo i llançant-lo a terra; o bé l'aparició d'una enorme urna que conté un gran grup d'infants absolutament aliens a la mirada del públic, enjogassats en el seu món, al marge de la seva consciència de participació en un univers espectacular. Hi ha, sens dubte, a *Inferno* una reflexió sobre el pas del temps i el seu efecte en l'ésser humà, sobre l'aparició de la violència, sobre l'efecte de la socialització, tal vegada de resultats deshumanitzadors. La utilització que el muntatge feia de l'entorn natural de l'escenari del Teatre Grec (la paret rocallosa i els jardins que l'encapçalen) és una de les més intel·ligents que s'han fet mai en els més de 30 anys de festival.

Purgatorio, representada al Teatre Lliure, escenifica la culpa i el càstig. Aquí sí que, tot i tractar-se d'una proposta on predomina la plàstica, hi ha una arquitectura dramàtica que ens permet de seguir un fil argumental. Se'ns explica una història que té a veure amb un maltractament, un abús infantil, que marca una trajectòria de vida. El pare, que ha exercit el seu poder esclafant la innocència del fill, viu la conseqüència sense possible absolució. El penediment no hi té cabuda, és sobrer. Castellucci posa en escena l'eternitat de l'expiació, la seva inevitabilitat.

El treball de l'artista amb la seva companyia Societas Raffaello Sanzio és dels més interessants que es poden veure en aquest moment a Europa, però en el context de la programació del Festival Grec 2009, una excepció. Al Grec li queda molt camí per recórrer per tal d'arribar a cotes d'excel·lència que de debò el situïn entre els grans festivals europeus d'estiu. Cotes que passen, no només per la importació puntual de produccions de primer nivell, com aquesta, sinó, sobretot, per l'aposta perquè els creadors del país disposin de mitjans que facin possible l'excel·lència. Altrament Barcelona continuarà en la perifèria, manera eufemística d'anomenar el provincianisme.





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 escletxa 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





Ressenyes

Jaume Mascaró Pons

Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques.

Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, Col. Documenta Teatral, 1, 2009.

El primer llibre d'una col·lecció que esperem que sigui fructífera és la transcripció, destinada a ser editada, de la lliçó inaugural que Jaume Mascaró va pronunciar als alumnes del nou Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral —relleu de l'antic Doctorat en Arts Escèniques— l'octubre de 2008. En tot just 26 pàgines, l'autor fa un repàs necessàriament curt i fragmentat sobre l'epistemologia del fet escènic, que abraça, amb lucidesa i un subtil sentit de l'humor, des dels postulats més clàssics fins a les darreres tendències contemporànies, sense oblidar dos aspectes importants: la seva formació filosòfica i la voluntat de generar més dubtes que proposar respostes perquè, tal com ell mateix manlleva de Lessing, «n'hi ha prou que les idees que exposa donin als seus lectors/oients uns materials de reflexió».

AADD: Lèxic del drama modern i contemporani.

Direcció de Jean-Pierre Sarrazac. Barcelona: Institut del Teatre, Col. Escrits teòrics, 13, 2009. Original en francès de 2005.

Ens arriba a les mans i editat en català un nou element que permet als estudiosos del fet teatral abordar la comprensió i l'anàlisi de les noves dramàturgies. La bibliografia, en aquest tema, s'amplia cada cop més. Es tracta d'un recull d'una cinquantena de termes que, redactats per autors diversos i no sempre de la mateixa corda (assagistes, ensenyants, doctorants i dramaturgs), reprenen la línia que va iniciar Pavis amb el seu famós diccionari del teatre, que és la de no limitar-se a una mera definició, sinó presentar el concepte des de la perspectiva de la seva evolució i, si convé, des del punt de vista de diversos analistes o escoles. En aquest sentit, no és tant un manual de consulta com un estudi sobre les tendències del teatre contemporani, que hauria de resultar útil, a banda del món acadèmic, als espectadors més interessats.

Cayetano Astiaso, Dino Ibáñez i José Luís Tamayo

L'art de l'escenotècnia. Com dissenyar espais escènics d'excel·lència.

Relator: Jordi Bordes. Barcelona: Bissap Consulting, SL, Quaderns Gestènic, 5, 2009.

Seguint en la seva línia, l'empresa de gestió en arts escèniques Gestènic continua divulgant a través de les seves publicacions petits manuals que pretenen aportar idees i aclarir punts de partida en benefici d'un resultat eficient, aquell que, com explicita el títol, obtingui resultats òptims amb els recursos adequats. En aquest cas, es tracta d'un diàleg —fals diàleg, en realitat, però ja sabem que un fals diàleg és una bona eina pedagògica per donar a entendre i a conèixer el pensament, i sinó, que li diguin a Plató o a Diderot— que posa l'èmfasi en recordar aquells conceptes que potser la pràctica ha deixat de banda, sense oblidar que l'escenotècnia és a la vegada un art i una tècnica. Coses de l'ofici.

Pere Riera

Fem teatre. Manual d'arts escèniques.

Barcelona: La Galera SAU Editorial, Col. La clau mestra, 4, 2008.

Que el teatre és un instrument bàsic per a l'educació, ja se sap des de fa molt i molt de temps. Però no fa tant de temps que aquesta importància s'ha sistematitzat i presentat en forma de material pedagògic, rigorós i ben elaborat. En aquest sentit, el llibre de Pere Riera compleix totes les expectatives, perquè no només dóna eines pràctiques, sinó que, de la manera com les explica, fa tota una declaració de principis sobre l'art teatral i com abordar-lo des de la pràctica a les aules. Quants autors o professionals respondrien amb claredat què és un personatge, si cal que l'actor plori realment a escena o expliquen com s'ha d'abordar la lectura d'un text dramàtic? No està gens malament que es revisin aquestes preguntes, i mestres i alumnes sàpiguen no només què els espera si decideixen dur a terme un taller de teatre sinó que aprenguin, com qui no vol la cosa, els fonaments d'aquest art ancestral.

Xavier Ferré Trill

Pere Cavallé, ciutadania republicana.

Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus, Col. Assaig 114, 2009.

L'historiador Xavier Ferré Trill presenta un estudi sobre la figura de Pere Cavallé, protagonista de l'associació catalanista i republicana Foment Republicà Nacionalista. També fou president del Centre de Lectura de Reus, i no

és estrany, doncs, que aquesta entitat en promogui la publicació i la difusió. Tanmateix, el que aquí ens interessa és la segona part del llibre, que no tracta tant la faceta política de Cavallé com la seva relació amb el teatre. Però potser aquesta diferenciació, un cop llegit el llibre, resulti francament artificial, perquè, tal com diu la introducció, Cavallé «personifica el neguit i el delit dels modernistes compromesos amb el seu entorn, per la cultura, percebuda com a atidor social i per la pedagogia política; d'aquí, potser, la predilecció en l'activitat literària pel teatre per la seva capacitat immediata d'incidència educadora, en especial en els sectors populars». El llibre fa ressenya de les obres teatrals que l'autor va escriure, a més de comentar la relació amb Ignasi Iglésias a través de la correspondència que varen mantenir els dos autors. I és que Cavallé va promoure la consolidació d'un renovat teatre nacional català, no només en la seva faceta de dramaturg, sinó lluitant contra adversitats per poder construir un teatre a Barcelona i representar-hi de manera continuada les obres destinades a remoure la societat.

Josep Maria Muñoz Pujol

El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955-1990)
 Barcelona: Edicions 62, 2009

Àlex Broch

Muñoz Pujol a *El cant de les sirenes* reconstrueix, des de la lògica subjectivitat del memorialista, un temps del nostre teatre més recent que abraça des de la fundació de l'EADAG fins a la dècada dels noranta i la destitució de Josep Maria Flotats al capdavant del TNC, capítol, aquest, que ens és explicat pel mateix Flotats en les quatre converses que l'actor i Muñoz Pujol mantingueren per a l'ocasió i que es recullen a l'epíleg del llibre. Un temps històric que cobreix tot el període del teatre independent fins a la institucionalització dels teatres oficials.

Muñoz Pujol escriu les seves memòries d'autor dramàtic i ens dóna informació sobre la composició, raons i avatars de les estrenes de les seves obres la qual cosa també li permet fer una autoreflexió sobre el paper i el lloc del seu teatre dins la dramaturgia catalana contemporània. D'alguna manera és assumir una certa condició d'«off-sider», fruit de les coordenades històriques d'aquells anys. En el Postfaci ens confessa el seu sentiment i una certa tristesa per com s'han desenvolupat els fets. A manera de balanç recorda que: «Al capdavant, jo vaig ser un participant col·lateral, un company ocasional, un afortunat que va participar des de prop i des de fora en l'aventura de la nau d'Argos» (p.345). Però en aquest reflexió sobre el seu lloc com a autor dramà-

tic, acte de gran sinceritat, també trobem l'interès i la raó del llibre perquè com autor que forma part d'un procés n'és, també, testimoni, i el llibre compleix la doble funció del gènere memorialístic: la de l'autor que reflexiona sobre sí mateix i el seu teatre i com a testimoni que ens descriu, des de la seva experiència i coneixement, la cuina d'un temps històric i d'un procés que passa pels noms més significatius de l'etapa i de l'època. En aquest sentit tant Ricard Salvat com Maria Aurèlia Capmany són de referència constant i obligada. Amb ells Muñoz Pujol ens ajuda a descobrir i reconstruir aspectes de la dinàmica i vida interior —personatges, fets, anècdotes— que ens expliquen una part de la història de l'EADAG que fou també i actuà com a personatge col·lectiu, esdevenint una part important de l'etapa històrica que Josep Maria Muñoz Pujol ens recrea i ens recorda a *El cant de les sirenes*. Llibre suggerent pel que té de memòria personal i crònica històrica.

Víctor Hugo

Shakespeare.

Muro (Illes Balears): Ensiola Editorial, 2008.

Àlex Broch

Des que Lessing a la *Dramatúrgia d'Hamburg* reivindica la personalitat i obra de Shakespeare com a un model possible a seguir davant i contra l'abusiva presència del classicisme francès als escenaris alemanys, la recepció i defensa de l'obra de Shakespeare és una constant en la dramatúrgia europea de finals del XVIII i primera meitat del XIX.

En els textos teòrics d'Hugo —pròlegs, assaigs— la reivindicació de Shakespeare és, també, del tot present. El seu famós pròleg a *Cromwell*, altrament considerat el manifest del romanticisme francès, i més enllà de la teoria de les tres edats del món: temps primitius, temps antics i temps moderns, i els gèneres que millor els representen, l'oda, l'epopeia i el drama, ja comporta, el pròleg, un reconeixement del geni de l'autor anglès que Hugo identifica com el millor representat del drama i, per tant, del teatre contemporani. Shakespeare, doncs, és un model possible o, millor, el model a qui se li reconeixen i atorguen tots els atributs de la genialitat.

L'interès d'Hugo per Shakespeare es tradueix en un llibre que l'autor francès li dedica. Les dades biogràfiques fins aquells moments conegudes han estat del tot superades pels coneixements posteriors, però la part teòrica del volum manté l'interès per saber i conèixer l'anàlisi d'obra i defensa que Hugo fa de Shakespeare. És aquesta part que Ensiola editorial, amb traducció de Melcior Comes, ens dona a conèixer en català en una edició recent.

El breu text té dues parts. La primera, «Shakespeare. El seu geni», i la segona, «Shakespeare. La seva obra, els seus punts culminants». Amb un ús de la llengua que no sempre és analític i que, a vegades voreja l'exaltació poètica o l'impuls expressiu de l'entusiasta i el convençut que no apel·la a la raó, la qual cosa no vol dir que no tingui raó en els seves afirmacions, Hugo ens presenta un text impressionista que testimonia, clarament, la seva opinió sobre l'anglès. El darrer apartat, el cinquè, de la primera part és un devessall d'afirmacions que reflecteix el que diem: «Shakespeare és la fertilitat, la força, l'exuberància, la mamella inflada, la copa escumosa, la bóta a punt de rebentar, la saba en excés, el torrent de lava, el remolí de gèrmens, la vasta pluja de vida, tot a milers, tot a milions, sense reticències, sense lligams, sense estalvi, la prodigalitat excessiva i tranquil·la del creador» (p. 41). És el colós que desborda qualsevol mesura. Per a Hugo és, ho hem dit, el geni: «Però Shakespeare no respecta res, segueix, deixa sense alè a qui vol seguir-lo, passa per sobre de les conveniències, volteja Aristòtil...»(p. 44).

Feta l'afirmació, a la segona part se centra en la defensa de la importància dels personatges i els tipus en la construcció dramàtica. Analitza diversos tipus de la dramaturgia universal explicant la seva caracterització i importància i com a colofó se centra, també en el darrer apartat en aquest cas de la segona part, en els quatre personatges que, per a ell, excel·leixen en l'obra de l'autor: «Hamlet, Macbeth, Otello, Lear, aquestes quatre figures dominen en l'alt edifici de Shakespeare» (p. 85). Raona el perquè i és en aquesta relació i debat amb els personatges on trobem les millors originalitats d'interpretació. Les opinions més personals que reinterpreten o enriqueixen els textos de Shakespeare. En *Lear*, per exemple, focalitza en Cordèlia alguns reflexions que potencien la interpretació del personatge: «Lear és el motiu de Cordèlia: La maternitat de la filla envers el pare; tema profund; maternitat venerable entre totes...El pare és el pretext de la filla. Aquesta admirable creació humana, Lear, serveix de suport a aquesta inefable creació divina, Cordèlia... A partir d'aquest moment, comença l'adorable alletament. Cordèlia comença a nodrir aquest vell estimat, desesperat, que en l'odi es moria d'inanició. Cordèlia nodreix Lear d'amor, i el coratge torna; el nodreix de respecte, i el somriure torna; el nodreix d'esperança, i la confiança torna, el nodreix de saviesa, i torna la raó». Breu en la interpretació dels personatges ens descobreix, però, les seves opinions. Un text com aquest ajuda a entendre millor la defensa i recepció que l'obra de Shakespeare va tenir entre els escriptors romàntics. I en aquest cas de la talla i transcendència de Víctor Hugo, tan important per al desenvolupament del romanticisme francès.

Col·laboradors d'aquest número

Anna Caixach

Llicenciada en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona. Doctoranda en Arts Escèniques. Ha realitzat el treball de recerca doctoral *L'Art com a vehicle. La dimensió sagrada de les arts performatives*, sobre el treball post-teatral de Jerzy Grotowski (Institut del Teatre, 2008). Títol de Grau Superior de Llenguatge Musical, Teoria de la Música i piano. Actriu i investigadora en l'àmbit de les arts performatives. Seguint les traces de la recerca de Grotowski, ha treballat amb Thomas Richards, Maud Robart, Jairo Cuesta, Jim Slowiak, Abani Biswas, Zygmunt Molik i Gey Pin Ang. El 2005 inicia la seva pròpia recerca pràctica en l'àmbit de l'art com a vehicle, investigació vinculada a l'escriptura de la seva tesi doctoral i que actualment està desenvolupant a partir del treball sobre cants de la tradició hispànica. Directora i coordinadora de l'Any Grotowski a Barcelona. Traductora i coeditora del llibre de textos de Grotowski *Teatre i més enllà. Textos fonamentals 1969-1995*, Fragmenta, Barcelona, 2009.

Joan Casas

Va néixer el 1950 a l'Hospitalet del Llobregat. Format en el teatre independent, va acabar llicenciant-se en Arts Escèniques a l'Institut del Teatre de Barcelona, on fa anys que és professor de Teoria i Història del Teatre. Paral·lelament ha desenvolupat una densa carrera com a crític, traductor, dramaturg i escriptor.

Inês Castel-Branco

Lisboa, 1977. És doctora en arquitectura per la UPC amb una tesi sobre *L'espai del teatre ritual als anys seixanta. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook*

i Jerzy Grotowski (2007). És màster en Arquitectura, Art i Espai Efímer i arquitecta per la Universitat de Porto. És editora, codirectora i responsable de la imatge gràfica de Fragmenta Editorial, una editorial independent al voltant del fet religiós. Va guanyar el Premi Joan Maragall el 2003 amb l'obra *Camins efímers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art*. Ha participat en les Conferències Internacionals de l'Any Grotowski a Barcelona. Ha escrit la introducció i ha tingut cura del llibre *Jerzy Grotowski. Teatre i més enllà. Textos fonamentals 1969-1995*, Fragmenta, Barcelona, 2009.

Alicia Costa Izurdiaga

Diplomada en Nutrició Humana i Dietètica, llicenciada en Ciència i Tecnologia dels Aliments (UAB) i màster oficial en Nutrició i Metabolisme (UB). També és titulada en Dansa Contemporània per l'Institut del Teatre de Barcelona. Té coneixements de coaching i titulació d'antropometrista (ISSAK). En la seva última experiència professional ha impartit classes teòriques i pràctiques a la universitat i actualment treballa com a nutricionista a consultes de Barcelona.

Joan Carles Fernández Corrons

Exballarí, Professor especialista en Cinesiologia de la Dansa i Fisioterapeuta. Titulat pel Conservatoire National de Musique et Danse de Paris. Titulat Superior en dansa, especialitat de Pedagogia de la Dansa, pel Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona. Equivalència del MECD al Títol Superior de Dansa en l'especialitat de Pedagogia de la Dansa. Diplomada en Fisioteràpia per la UAB. Professor adscrit al Departament de Salut de l'Escola d'Ensenyament Secundari/Con-

servatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Professor adscrit al Departament de Cos de l'Escola Superior d'Art Dramàtic i del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Professor adscrit al Departament de Treball Físic i Educació Postural del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

Martí Fons Sastre

Doctor en Teoria i Història de l'Art (especialitat en Arts Escèniques) amb la tesi *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor*, defensada a la Universitat de les Illes Balears (UIB) el 2008, per la qual va rebre una beca Predoctoral FPI del Govern de les Illes Balears i el premi Hiperbòlic a la millor tesi doctoral del 2008. Professor i Cap del departament de Teoria teatral i Espai escènic de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Professor de *Teoria i pràctica del teatre* de la Universitat de les Illes Balears (UIB) i professor de *Teoria de la interpretació* al màster d'animació en 3D, MAISCA d'aquesta mateixa universitat. Ha cursat estudis d'art dramàtic amb el *Teatro de La Abadía* (Madrid) i a la *International School of Theatre Antropology* (ISTA), entre d'altres. Ha participat a congressos nacionals i internacionals sobre el fet teatral a Madrid, Tenerife, Sevilla, Gran Canària, Bolonya o Barcelona. Ha publicat diversos estudis sobre la creació escènica contemporània i el procés creatiu de l'actor.

Jordi Pérez-Bravo

Exballarí, Coreògraf, Professor de Dansa i Fisioterapeuta. Titulat Superior en dansa, especialitat de Pedagogia de la Dansa, pel Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona. Titulat per l'Escola Superior de Dansa i Coreografia

de l'Institut del Teatre en l'especialitat de Dansa Clàssica. Equivalència del MECED. al Títol Superior de Dansa en l'especialitat de Pedagogia de la Dansa. Diplomant en Fisioteràpia per la UAB. Post graduat en Fisioteràpia de l'Activitat Física i l'Esport per la UIC. Llicència de Jutge Internacional de Ball Esportiu i Competició. IDSF. Professor adscrit al Departament de Salut de l'Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Professor adscrit i cap del departament de Treball Físic i Educació Postural del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

Carles Puértolas

Llicenciat en Medicina i Cirurgia per la Universitat de Barcelona, especialista en Cirurgia Ortopèdica i Traumatologia, especialista en patologies de la dansa i de la música, pianista i compositor. Professor d'Anatomia Aplicada a la Dansa a l'Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona. Professor d'Anatomia Aplicada a la Dansa i de Dansa i Salut al Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona. Metge adjunt de Cirurgia Ortopèdica i Traumatologia a l'Hospital General de Catalunya. Metge consultor del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya. Cap del Departament de Salut de l'Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i Cap de l'Àrea de Salut del Departament de Moviment de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Enric Majó

Actor i director. Va iniciar-se al teatre professional al 1965 en la companyia d'Adolfo Marsillach. Posteriorment, va sobresortir com a actor a nombroses obres teatrals, a obres televisives dramatitzades, al cinema i en sèries televisives. Cal remarcar les seves actuacions en muntatges històrics com *Yerma*, *Hamlet*, *Terra Baixa*, *Salomé*, i en el personatge de Goya en la sèrie televisiva. Darrerament, ha intervingut en *Un dia, mirall trencat* de Mercè Rodoreda i *El jardí dels cinc arbres*, a partir de l'obra de Salvador Espriu. El 2009 va rebre el Premi Butaca de Trajectòria.

Francesc Massip

Doctor en Història de l'Art i en Filologia Catalana, crític teatral del diari *Avui* i professor de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona i de l'Institut del Teatre de Barcelona. És President de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval; autor d'una dotzena de llibres i d'un centenar d'articles en revistes especialitzades d'arreu del món en els que analitza la iconografia de l'espectacle medieval, del Renaixement i del Barroc.

Eduard Molner

Barcelona, 1968. És periodista i programador cultural. Col·labora habitualment en el suplement *Cultura-s* de *La Vanguardia* i en les revistes *Avenç* i *BCN Metròpolis*, també ha col·laborat en altres mitjans com la revista *Serra d'Or*, el diari *Avui* o la revista *Altair*. Ha participat en projectes editorials d'Enciclopèdia Catalana i de l'Institut Ramon Llull i ha col·laborat en l'elaboració de continguts per al Festival de Jazz de Terrassa o el Festival Temporada Alta de Girona. Ha estat productor de dues edicions del Festival de Músiques Contemporànies organitzat per l'Auditori i responsable de continguts al departament de comunicació del Teatre Lliure. Des de l'any

2005 és el programador del cicle de tertúlies sobre el llibre i la lectura *Vine a fer un cafè amb...* i programa també el cicle de teatre de petit format *Juliol a la Cuina*.

Kris Salata

Kris Salata és Professor Adjunt en Interpretació a l'Escola de Teatre, a la Universitat Estatal de Florida. Ensenya Direcció Escènica i Interpretació, i centra la seva investigació en aspectes fenomenològics, ontològics, i epistemològics de la pràctica del teatre. Ha publicat capítols dins alguns llibres i articles sobre Jerzy Grotowski (més recentment ha estat convidat a editar un número especial de TDR dedicat a Grotowski), i el Workcenter de Jerzy Grotowski i Thomas Richards, amb els quals manté una estreta relació professional.

Montse Sanahuja Maymó

Doctora en psicologia (octubre 2008, Universitat Ramon Llull) amb menció europea. Psicoterapeuta. Ha realitzat estades com a investigadora a la Universitat de Plymouth (Regne Unit), a la Universitat de Siena (Itàlia) i a la Universitat de Nova York (EEUU). En aquesta última en concret, ha estat al Harkness Center for Dance Injuries que pertany al New York University Hospital for Joint Diseases, on ha realitzat l'estudi de la seva tesi doctoral *Ballarins lesionats: respostes emocionals i estratègies d'enfrontament*.

Mercè Saumell

Nascuda a Barcelona, és llicenciada en Història de l'Art i doctora per la Universitat de Barcelona. Actualment, és professora titular a l'Institut del Teatre de Barcelona i Directora dels Serveis Culturals del mateix. Especialista en teatre català contemporani, col·labora igualment en la Universitat de Girona (Màster en Art i Comunicació, MACAPD). Ha escrit articles en nombroses revistes especialitzades nacio-

nals (Pausa, El Público, Dansart...) i internacionals (Teatrae, Contemporary Theatre Review, Performance Arts Journal, VIS...). És autora del llibre de divulgació *El teatre contemporani* (UOC, 2006) i coeditora del llibre *Escenarios compartidos: Cine y Teatro en España en el umbral del siglo XXI*

(Lit-Verlag, 2009). També ha col·laborat en *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006* (Lit-Verlag, 2007), *La Fura dels Baus, 1979-2004* (Electa, 2004) o *The Paris Jigsaw* (Manchester University Press, 2002).





EDITORIAL

- 291 *Joan Casas*
Hacia el futuro

ESTUDIO

- 292 *Martí Fons Sastre*
El actor como imitador/simulador: performance
y neurociencia cognitiva

DOSIER: GROTOWSKI

- 310 *Anna Caixach*
Rompiendo el silencio
- 312 *Jerzy Grotowski*
Discurso de despedida a los alumnos
- 327 *Jerzy Grotowski*
Respuesta a Stanislavski
- 338 *Jerzy Grotowski*
Sobre la génesis de *Apocalypsis*
- 348 *Inês Castel-Branco*
El actor santo
- 354 *Kris Salata*
Hacia el actor no-(re)representativo. De Grotowski
a Richards
- 372 *Anna Caixach*
La técnica orgánica del actor. Un camino hacia
lo invisible

DOSIER SCANNER

- 384 *Mercè Saumell*
Tentativas para los historiadores y teóricos de las
artes escénicas: cómo repensarlas y reescribirlas

TEXTOS

- 390 *Francesc Massip*
Josep Pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales
- 397 *Josep Pere Peyró*
La valla

CUADERNO DE DANZA

- 409 *Carles Puértolas*
Introducción: ¿Es buena la salud de nuestros bailarines?
- 410 *Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís, Josefina Castro i Carles Puértolas*
Trastornos alimentarios en estudiantes de ballet: problemas y factores de riesgo
- 424 *Alicia Costa Izurdiaga*
Alimentación y gasto energético de los bailarines
- 431 *Joan Carles Fernández*
Uso de la mecánica respiratoria como medio para mejorar la movilidad del tronco y del raquis
- 436 *Montse Sanahuja Maymó*
Algunos aspectos psicológicos en los profesionales de la danza

TEMPORADA

- 448 *Eduard Molner*
Segunda mitad de la temporada 2008/2009

OPINIÓN

- 453 *Enric Majó*
Memoria de aprendizaje. Para volver a hablar de Jerzy Grotowski
- 460 Reseñas
- 464 Colaboradores de este número
- 468 Abstracts in English

Hacia el futuro

Joan Casas

Con el presente número se acaba mi etapa como director de la revista, una responsabilidad que dejo en manos de Àlex Broch. Cumplido el compromiso que había adquirido personalmente con el malogrado Jaume Melendres, de rediseñar y resucitar la revista *Estudis Escènics*, ahora debemos poner énfasis en su distribución, en la optimización de los procesos de trabajo que la hacen posible y en el buen funcionamiento de las instancias colegiadas que aseguran la calidad de sus contenidos. Estoy seguro de que el nuevo equipo sabrá hacerlo.

Como pueden ver en el sumario, este número dedica una amplia atención a la figura de Jerzy Grotowski cuando se cumplen diez años de su desaparición. La revista se suma a las actividades de un año dedicado a la memoria del singular investigador polaco con un dossier elaborado por Anna Caixach, graduada del Institut del Teatre y encargada de coordinar las celebraciones del año Grotowski en Barcelona. Recuperamos así los objetivos de aquel singular camino de investigación que, pasando a través del teatro, buscó más allá el misterio de la presencia física del *performer*. Y podremos añadir a la lectura, en otro rincón

de la revista, la memoria personal de Enric Majó, que prácticamente puede decirse que entró en el mundo del teatro por esta puerta tan singular.

Del resto de elementos que componen el presente número, destacaremos el fragmento que publicamos de la tesis del doctor Martí Fons Sastre, profesor de la Escola Superior d'Art Dramàtic de las Islas Baleares, que abre unas interesantísimas perspectivas de futuro al vincular la actividad del actor con las posibilidades de estudio de las ciencias neurocognitivas. La publicación del texto de Josep Peyró y del artículo de Francesc Massip que lo acompaña, manifiestan el interés de la revista por aquellos elementos de la dramaturgia contemporánea catalana que, sea por las razones que sea, no han disfrutado de la visibilidad que otorga navegar por las aguas de la corriente principal. Seguimos publicando materiales de las jornadas sobre investigación y creación, con la intervención de la doctora Mercè Saumell, publicamos un *Quadern de Dansa* que inaugura el tema de la salud de los bailarines y, con su mirada sobre la segunda mitad de la temporada teatral 2008-2009, completamos la colaboración crítica de Eduard Molner.

Les deseo una provechosa lectura y un buen estudio.



El actor como imitador/simulador: performance y neurociencia cognitiva

Martí Fons Sastre

1. El actor visto desde las aportaciones de la neurociencia cognitiva

En los últimos diez años, los avances y descubrimientos desde el extenso ámbito de las neurociencias están proporcionando nuevas aportaciones sobre el estudio del cerebro y la mente humana y el funcionamiento del ser humano en general que suponen, como destacan algunos autores, una auténtica «revolución cognitiva». La actividad mental, también conocida como cognición, se presenta como la interpretación interna o la transformación de la información almacenada en la mente humana. La cognición ocurre cuando se obtienen implicaciones o asociaciones a partir de la observación de un hecho o un acontecimiento.

La neurociencia cognitiva, en su primera época de los años sesenta y setenta, tiene como modelo el funcionamiento del ordenador o el computador. Desde esta óptica, el concepto de «cerebro» se relacionaría con el de *hardware* de los ordenadores y el de «mente» con el de *software* (sus programas). Aunque la distinción decisiva no se haría entre *software* y *hardware*, sino más bien entre los niveles de análisis, los diversos grados de abstracción que se pueden emplear para describir un objeto. En un nivel se puede describir el ordenador en términos de su aspecto físico, mientras que en otro nivel se puede describir según lo que hace, en términos de funciones o procesos. El ordenador recibe un *input* (entrada de información) en forma de símbolos, convierte dichos símbolos en un código especial, almacena esta información y realiza operaciones con ella, pudiendo producir un resultado u *output* (salida de información o respuesta de un sistema). Las actividades mentales, desde la neurociencia cognitiva,



suelen describirse en términos de procesamiento de información.

Las investigaciones sobre los procesos cognitivos del ser humano es hoy en día un apasionante camino a recorrer, ramificado en diferentes direcciones científicas. Edward E. Smith, de la Universidad de Columbia, y Stephen M. Kosslyn, de la Universidad de Harvard, clasifican los estudios de los procesos cognitivos y sus bases neurales en los siguientes campos de estudio o actividades mentales (SMITH & KOSSLIN, 2008):

- La percepción.
- La emoción.
- La representación de la memoria.
- La memoria operativa.
- La codificación de la información en la memoria.
- La atención.
- Los procesos ejecutivos.
- La toma de decisiones, resolución de problemas y razonamiento.
- El lenguaje.
- La cognición motora y la simulación mental.

Cada uno de estos apartados por sí solo representa una extensa línea de investigación con múltiples ramificaciones dentro de ella.

Obviamente, todas las actividades del ser humano se ven afectadas por dichos procesos mentales y, entre ellas, la actividad artística no iba a ser menos. Las denominadas artes temporales como la danza, el teatro y la música, principalmente las dos primeras, se han visto influenciadas en sus planteamientos a raíz de los descubrimientos en la rama de la cognición motora y la simulación mental. Al ser la danza y el teatro las artes del movimiento y de la acción implica necesariamente el uso de la parte motora de nuestro cuerpo-mente como material primordial.¹

Si el bailarín es el artista del movimiento, el actor y, por extensión, el performer, es el «hombre de la acción». El elemento material del actor, tal y como expresaban los

directores-pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski o Barba, es su cuerpo, o cuerpo-voz, y el elemento formal es la acción. Y la propia acción, según los mismos pedagogos, nos conduciría a la emoción y la construcción del *bios* escénico del actor, de allí su importancia capital en la dramaturgia del intérprete.

De los procesos cognitivos enunciados anteriormente con respecto al trabajo del actor podemos concretar dos que han evolucionado notablemente: la emoción y la cognición motora o simulación mental. Con la trampa encubierta de que las actividades de percepción, atención, memoria o toma de decisiones van inmersos dentro de ellos. En consecuencia, este estudio ahora se ocupará del actor como imitador y/o simulador relacionando la práctica interpretativa con los avances que nos puede aportar la cognición motora y sus interconexiones con el mundo emocional.

2. La cognición motora y los artistas de la acción

Aristóteles, en su *Poética*, presentó al hombre como ser imitativo. La *mimesis* como elemento sustentante de la representación escénica occidental propone lo que Shakespeare definió perfectamente en su *Hamlet*: la actuación debía ser «el espejo de la naturaleza». El actor es también un ser imitativo/imitador, pero no debemos confundir estos términos dentro de su gramática. El actor hace *mimesis de la praxis*, es decir, no sólo copia la naturaleza sino que la *re-crea*, la rehace, como segunda naturaleza. Para ello, sustenta su interpretación en las acciones tanto físicas como vocales, tal y como destacaban los investigadores o teórico-prácticos como Eugenio Barba. Como definió Jerzy Grotowski, la acción no es el movimiento como tampoco es el gesto, pues la acción nace del impulso y de la intención para conseguir un objetivo.

Desde los avances científicos en los estudios de la neurociencia cognitiva podemos

decir que el director polaco tenía razón.

Los científicos del estudio de la cognición motora humana consideran que existe una continuidad entre la planificación de la acción y la acción propiamente dicha, ya que nuestras acciones no son sólo reflejas, resultado de un estímulo externo, sino que más bien son manifestaciones visibles de una serie de procesos mentales que planifican y guían dichas acciones. Desde la óptica de la neurociencia cognitiva: «se considera que un *movimiento* es un desplazamiento voluntario de una parte del cuerpo en un espacio físico, mientras que una *acción* es una serie de movimientos que se realizan para alcanzar un objetivo» (SMITH & KOOSLYN, 2008 : 477).

Esta definición da la razón a «la conquista de la acción» por parte del actor del siglo XX, desde el «método de las acciones físicas» de Stanislavski hasta Grotowski o Barba. Las acciones como tales tienen objetivo y, en consecuencia, intenciones. Éstas, según el director polaco Grotowski, estarían ligadas a los impulsos como la tensión adecuada para hacer algo: «En/tensión: intención. No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso a nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros» (RICHARDS, 2005 : 161).

El objetivo o el superobjetivo es uno de los elementos destacados tanto por Konstantin Stanislavski como por sus discípulos. Un caso interesante es el de Michael Chejov que propone lo siguiente para encontrar el objetivo: primero el actor necesita la imaginación para encontrarlo, ello significa que «el actor ve mentalmente actuar a su personaje y, mientras lo observa, se esfuerza por adivinar cuál puede ser su objetivo» (CHEJOV, 1999 : 208-209). Es decir, mediante imágenes, según Chejov «vividias de su imaginación de forma activa» (209). Posteriormente, una vez fijado, debe extender el objetivo a todo el cuerpo, como en el caso del gesto psicológico (GP), así todo su ser está repleto «de un determinado contenido

de voluntad (...) el impulso que le servirá de guía e inspiración» (211).

Como vemos, tanto desde la práctica escénica como desde la ciencia, las acciones se planifican en referencia a un objetivo específico. La cognición motora abarca todos los procesos mentales involucrados en la planificación, preparación, y producción de nuestras propias acciones, al igual que los procesos mentales involucrados en la anticipación, predicción e interpretación de las acciones ajenas.

La naturaleza de la cognición motora responde al ciclo de percepción y acción (SMITH & KOOSLYN, 2008 : 477). En él se transforman las pautas percibidas en modelos coordinados de movimientos, basados en un sofisticado conjunto de procesos neurales. Podemos percibir nuestras acciones y movimientos pero además podemos planificar nuestros movimientos subsiguientes. Según los neurocientíficos, la percepción y la acción están mutuamente entrelazadas y son interdependientes. Planificamos de forma que podamos alcanzar nuestro objetivo. Estos planes mentales diseñados para conseguir un objetivo mediante la acción son las *intenciones* (HAGGARD, 2003 : 290-295).

La cognición motora se basa en sistemas utilizados para controlar el movimiento. Para el procesamiento motor, en el cerebro se distinguen diferentes áreas que dan lugar a procesos mentales diferentes. Se han estudiado desde el ámbito científico las siguientes: el Área Motora Primaria (M1), el Área Premotora (APM), y el Área Motora Suplementaria (AMS). El área M1 responde a las neuronas que controlan los movimientos finos y envían fibras desde el cerebro a los propios músculos. El APM se relaciona con la puesta a punto de programas para secuencias específicas de acciones, prepara una acción determinada, y envía señales aferentes a M1. El AMS se relaciona con la puesta a punto y ejecución de planes de acción. Se considera que estas áreas forman una jerarquía, con M1 en el nivel más alto y AMS en el nivel más bajo. Los hallazgos

científicos muestran la producción motora como un todo –premovimiento y movimiento– existiendo un número de niveles de procesamiento, variándose el procesamiento neural si se formula un plan anticipado o si se responde a una señal externa.² También se deben tener en cuenta las dos vías vasomotoras, dorsales y ventrales, relacionadas con los procesos de percepción-acción investigados por Melvyn Goodale y David Milner (GOODALE & MILNER, 1992 : 20-25).

En resumen, la cognición motora se basa en un sistema con muchos procesos diferentes que actúan simultáneamente y estos procesos ocurren en distintas regiones cerebrales que dan soporte a diferentes redes neurales.

A lo dicho debemos agregar que la cognición motora centra su investigación en dos procesos muy vinculados al trabajo del actor/performer: la imitación y la simulación.

Volviendo a nuestro punto de origen, del ser humano como imitador debemos distinguir entre el *mimetismo* y la *imitación*.³ Para ello, los psicólogos Edward Smith y Stephen Kosslyn proponen la siguiente definición que nos parece esclarecedora: el *mimetismo* es la tendencia a adoptar conductas o posturas de otros en forma no intencionada o inconsciente, mientras que la *imitación* es la capacidad de entender la intención de una acción observada y después reproducirla. La segunda opción nos parece la más interesante respecto al funcionamiento del actor/performer, ya que supone un aprendizaje a través de la acción percibida para poderla hacer o rehacer, no como mera copia automática, como hemos señalado al principio de este apartado. ¿Cómo es posible esto? ¿Cómo sabemos qué movimientos conseguirán un determinado objetivo? Para buscar la respuesta a ello es relevante el descubrimiento por parte del equipo de Giacomo Rizzolatti en la Universidad de Parma de las denominadas *neuronas espejo* o *neuronas especulares*.

3. Las neuronas especulares

El director de escena británico Peter Brook, al conocer el descubrimiento de las *neuronas espejo*, declaró que las neurociencias empezaban a comprender lo que el teatro siempre había sabido. Para el director de escena, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera superar las barreras lingüísticas o culturales y compartir los sonidos y movimientos de su cuerpo con los espectadores, integrándolos en un acontecimiento en el que actor-espectador contribuyen a crear: «Sobre este acto de compartir, el teatro habría construido su propia realidad, mientras que las neuronas espejo, con su capacidad de activarse cuando realizamos una acción en primera persona o la vemos realizada por otras, le habrían prestado una base biológica» (RIZZOLATTI & CORRADO, 2002 : 11).

En 1996, el equipo de Giacomo Rizzolatti, de la Universidad de Parma (Italia), estaba estudiando la corteza premotora ventral de los monos, el área F5, asociada a los movimientos de la mano y la boca, para averiguar de qué modo los patrones de activación neuronal codificaban las instrucciones para la realización de ciertas acciones. En el transcurso de esta investigación observaron la excitación de un conjunto de neuronas mientras acometían acciones motoras específicas. La mayor parte de las neuronas ubicadas en la zona F5 no codificaban movimientos individuales, sino más bien actos motores, es decir, movimientos coordinados para un fin específico. Los registros electrofisiológicos demostraron que neuronas específicas de la corteza premotora ventral de los monos se disparaban cuando se ejecutaban movimientos de manos y boca, es decir, actos motores específicos. Pero aún había más: descubrieron que la mayoría de estas neuronas no sólo se activaban cuando se realizaba la acción, sino también cuando veían al otro ser realizar una acción similar (RIZZOLATTI, & CORRADO, 2006 : 11). Las neuronas que se comportaban de esta manera recibieron

el nombre de *neuronas especulares* o *espejo*.

El paso siguiente se basó en un supuesto teórico: si las neuronas espejo participaban en la comprensión de un acto, deberían activarse también cuando el mono no veía la acción en sí pero contaba con indicios para crear una *representación mental* de la misma. Más de la mitad de neuronas espejo de F5 se excitaron también cuando el mono sólo podía imaginar lo que sucedía. Los resultados, según Rizzolatti (RIZZOLATTI, FOGASSI & GALLESE, 2007 : 16) «confirmaban que la actividad de las neuronas espejo reforzaba la comprensión de las acciones motoras: siempre que pueda interpretarse una acción por medios no visuales, como la representación sonora o mental, las neuronas espejo seguirán excitándose para señalar el significado de la acción».

Tras los descubrimientos en los monos, buscaron en el sistema neuronal humano. A partir de diferentes técnicas, como los estudios de electrofisiología de *brain imaging*, los resultados confirmaban la hipótesis que un mecanismo especular operaba también en el cerebro humano. Se encontraron sólidos indicios de que en el hemisferio izquierdo de los humanos funciona también un sistema de neuronas espejo. En el hombre, al igual que en el mono, la visión de actos realizados por otros determinaba en el observador una inmediata implicación de las zonas motoras dedicadas a la organización y ejecución de estos actos, permitiendo descifrar el significado de los actos motores observados y comprenderlos en términos de acción, comprensión al parecer desprovista de toda meditación reflexiva o conceptual, basándose únicamente en el conocimiento motor.

A partir de los resultados de los estudios de Giacomo Rizzolatti y su equipo se expone lo siguiente respecto a las neuronas especulares (RIZZOLATTI, FOGASSI & GALLESE, 2007 : 16):

– El cerebro humano y el del mono cuentan con grupos de neuronas que responden

cuando un individuo realiza ciertos actos y cuando observa que otros ejecutan los mismos movimientos.

– Estas «neuronas espejos» aportan una experiencia interna directa y, por lo tanto, una comprensión de los actos, intenciones y emociones de otra persona.

– Las neuronas espejo pueden sustentar también la capacidad de imitar acciones ajenas y, por lo tanto, el aprendizaje. El mecanismo especular serviría de puente entre dos cerebros para su comunicación y conexión en múltiples niveles.

Para Rizzolatti el sistema motor se organiza en cadenas neuronales, cada una de las cuales codifica la intención específica del acto. El descubrimiento de las neuronas especulares resalta aún más a los monos y humanos como especies sociales, ya que dicho mecanismo fija las acciones motoras y facilita la interpretación directa e inmediata de las conductas ajenas sin necesidad de procesos cognitivos más complejos.

Si podemos comprender las intenciones ajenas, también nos podemos poner «en el lugar del otro», es el famoso «como si» fundamental en el hecho teatral desde la época de Aristóteles, el proceso de identificación del espectador con las acciones que ve representadas delante suyo, según la teoría expuesta por Rizzolatti y su equipo, es neurobiológicamente posible.

El campo abierto del descubrimiento de las neuronas espejo es, hoy por hoy, un campo por explorar por parte de los neurólogos plagado de hipótesis, pero los avances conseguidos permiten poderlos aplicar al estudio de determinados fenómenos artísticos, concretamente al teatro y la danza.

La recíproca comprensión de acciones e intenciones ha llevado a los científicos a relacionarlos con los procesos de imitación, aprendizaje, comunicación, lenguaje o el mundo emocional. En el caso de la imitación, según Rizzolatti, dista de hallarse desarrollada entre los primates no humanos, pero para los humanos constituye un

instrumento de interés máximo para el aprendizaje y la transmisión de destrezas, lenguas y cultura. Uno de los mecanismos de aprendizaje del actor oriental es la imitación. ¿Qué función desarrollarían las neuronas espejo cuando aprendemos por imitación acciones complejas y nuevas?, se pregunta el científico italiano en sus estudios. Durante largo tiempo, los neurocientíficos se han sentido desconcertados ante los aspectos que conllevan la imitación. El modo en que el cerebro de un individuo acepta la información visual y la interpreta para traducirla en términos de movimiento es un asunto que afecta de lleno al mundo de los bailarines, pero también al de los actores cuyo material básico es la *acción*, según los reformadores de la escena del siglo xx.

Respecto a los actores, recordemos que maestros como Stella Adler,⁴ que conoció a Stanislavski en 1934 durante su convalecencia en París, y Anatoli Vassiliev,⁵ deudor de los trabajos de María Ósipovna Knébel y Michael Chejov, apuntan que podemos hablar de tres tipos de acciones por parte del actor:

- a) La acción física, acción del cuerpo.
- b) La acción vocal o verbal, que afecta a la emisión de la voz.
- c) La *inner action* o acción interna, que correspondería a procesos mentales, pero teniendo en cuenta el aspecto motor en los mismos.

Esta última acción se relacionaría con los procesos de *visualización* tan destacados por María Ósipovna Knébel, deudora del Stanislavski del «método de las acciones físicas». Ese «subtexto ilustrado», como lo definía el maestro ruso, será trabajado por Stella Adler a partir de lo que denomina «imágenes dinámicas». Este concepto estaría muy relacionado, desde nuestro punto de vista, con las ideas de Michael Chejov –al cual Stella Adler conoció personalmente– sobre la visualización de las imágenes como elemento fundamental para el entre-

namiento del actor, en concreto, las imágenes «vividias en la imaginación de forma activa». Sobre estas *imágenes dinámicas* o *motoras* ahondaremos en puntos posteriores.

Respecto a la relación del sistema especular y los bailarines ya se han realizado experimentos. Es el caso del investigado por Beatriz Calvo-Merino (CALVO MERINO [et al.], 2005 : 1243-1249) y sus colegas que han demostrado que la visión de actos realizados por otros comporta una actividad cerebral distinta según las competencias motoras específicas de los sujetos en cuestión. El experimento se centraba en la proyección de determinados fragmentos de videos donde se veían pasos de capoeira y danza clásica ante bailarines clásicos, bailarines de capoeira y personas que nunca habían asistido a una clase de baile. La observación de los vídeos de capoeira mostró que en los maestros de este arte se producía una activación del sistema de neuronas espejo mayor que la de los demás individuos. Cuando se pasó los fragmentos de danza clásica sucedió lo mismo en los bailarines formados en esa disciplina. Posteriormente, se presentaron a los maestros de capoeira unos vídeos con pasos ejecutados por hombres y mujeres, los resultados mostraron que la activación de las neuronas espejo era mayor cuando los pasos observados eran ejecutados por individuos pertenecientes al mismo sexo del observador, lo que significaba, según Rizzolatti (RIZZOLATTI & CORRADO, 2006 : 136-137), que no era la experiencia visual sino la práctica motora la que modulaba la activación del sistema especular, corroborando el papel decisivo que desempeña el conocimiento motor en la comprensión del significado de las acciones ajenas.

La actividad de las denominadas neuronas espejo sería un reflejo de la actividad mental relacionada con el comportamiento social de las personas, es decir, respondería a la capacidad que tenemos para situarnos en el lugar del otro, en la mente ajena. La predicción de las intenciones ajenas se pre-

senta en el marco de la interacción social como eje fundamental. El grupo de Rizzolatti observó como estos grupos de neuronas no sólo se interesaban en los movimientos de los demás sino también en las motivaciones e intenciones subyacentes. (2006 : 124-131) La prueba de ello fue un interesante experimento que mostraba que esas neuronas se activaban teniendo en cuenta no sólo el movimiento sino también el contexto en el cual se hacía. Otros experimentos recientes muestran que al cumplir un año, los niños son capaces de predecir ciertas intenciones de otras personas cuando realizan determinados movimientos (MORGADO, 2007 : 42-43).

El descubrimiento de las neuronas espejo sirve de puente para la comprensión de las acciones y las intenciones de los otros, pero además, también se tiene en cuenta respecto a la interpretación de las emociones ajenas. Es lo que Rizzolatti y sus colegas denominan «mecanismos de *empatía emocional*». A partir de diferentes experimentos parece que dicha empatía estaría relacionada con las neuronas espejo localizadas no sólo en áreas de planificación motora sino también en áreas relativas al procesamiento de la información de los sentimientos. La corteza somatosensorial y, particularmente, la ínsula, serían regiones del cerebro que se activarían cuando sentimos asco, pero también se activarían cuando vemos a otras personas que lo están sintiendo (RIZZOLATTI & CORRADO, 2006 : 167-184). Más aún, el neurocientífico Ralph Adolphs (2002: 169-177)⁶ ha mostrado que las personas con lesiones cerebrales en la ínsula ni tienen sensaciones de asco ni son capaces de detectarlas en las expresiones faciales de los otros. Para Rizzolatti la interpretación de la comprensión de las emociones propuesta a partir de una base neural común no se alejaría mucho de las teorías emocionales de otro neurólogo como es Antonio Damasio (RIZZOLATTI & CORRADO, 2006 : 167-184), reconociendo la ínsula como la región más importante del circuito «como si». La visión de una cara asqueada o dolorida de-

terminaría en el cerebro del observador una modificación en la activación de sus mapas corporales, de modo que éste percibiría la emoción ajena «como si» fuera él mismo quien la siente.

En otras palabras, la observación de caras ajenas que expresan una emoción de asco determinaría una activación de las neuronas espejo de la corteza premotora que enviaría una copia de su *pattern* de activación a las zonas somatosensoriales y a la ínsula. La resultante activación de las zonas sensoriales, análoga a la que se daría cuando el observador expresa espontáneamente dicha emoción, estaría en la base de la comprensión de las reacciones emotivas de los demás. Rizzolatti concluye al respecto (2006 : 184): «En cualquier caso, podemos afirmar que dichos mecanismos remiten a una matriz funcional común, que es semejante a la que interviene en la percepción de las acciones. Sean cuales sean las zonas corticales interesadas (centros motores o visceromotores) y el tipo de resonancia inducida, el mecanismo de las neuronas espejo encarna en el plano neural esa modalidad del comprender que, antes de toda mediación conceptual y lingüística, presta forma a nuestra experiencia de los demás».

Otro de los campos a indagar a partir del descubrimiento neuronal es su posible relación con el lenguaje ya que el sistema espejular en la especie humana incluye el área de Broca, centro cortical fundamental relacionado con el lenguaje, una de las facultades distintivas del hombre. Si la comunicación humana empezó con gestos de cara y de manos, las neuronas espejo habrían desarrollado una función importante, según Rizzolatti, en la evolución del lenguaje. El científico italiano defiende la hipótesis de que gradualmente y por selección natural habría surgido primeramente la capacidad mimética, y después se habría gestado una estructura de señales manuales y de gesticulación codificada para, por último, abrir paso al sistema de vocalización simbólica como es el lenguaje humano. El lenguaje habría evolucionado a partir de un meca-

nismo no vinculado originalmente a la comunicación sino a la capacidad de reconocer acciones. Es decir, el lenguaje sería un subproducto de la acción, estando implícita en su formación. Pasaríamos del signo manual al gesto, y de éste a las vocalizaciones fonémicas. Roger Bartra (2006 : 114-115) comenta la posibilidad, nada improbable según las hipótesis establecidas por Rizzolatti, que el ser humano descubriera un potencial nuevo en un momento de su evolución: ante un acto de otro individuo podía pronunciar sílabas asociadas al movimiento que veía. Dicha hipótesis constituiría un ejemplo de sustitución sensorial y mostraría que la acción y el lenguaje articulado tendrían un nexo común.

El mecanismo especular incide en dos problemas de comunicación importantes como son la paridad y la comprensión directa. La paridad requiere que el mensaje tenga el mismo significado para el emisor y el receptor. La comprensión directa implica que no se necesite acuerdo previo para entenderse entre sí, pues éste es inherente a la organización neural de ambas personas.

4. Empatía emocional y la Teoría de la mente

La evolución de la mente y el cerebro no se detuvo en el desarrollo de la conciencia, también somos autoconscientes, es decir, capaces de darnos cuenta de que nos damos cuenta, de pensar que pensamos. Una capacidad considerada por muchos científicos tal vez única en nuestra especie. Puedo pensar en mi propia mente y en mis propios sentimientos, «puedo sentir que siento», como declara el catedrático Ignacio Morgado (2007 : 37).

La mente humana tiene la capacidad de representarse a sí misma. Cuando el desarrollo del cerebro hizo a los seres humanos conscientes de su propia existencia y, en particular, de la existencia de su propia mente, también hizo posible el conocimiento de las mentes ajenas. Es decir, yo puedo

conocer como piensan los demás, tengo la capacidad de «mentalizar». Es lo que la psicóloga alemana Uta Frith denominó como la Teoría de la mente (*Theory of Mind-ToM*).⁷ Esa capacidad nos permite darnos cuenta de que las demás personas también tienen una mente y piensan, perciben el mundo, toman decisiones y actúan a partir de sus pensamientos, tal y como lo hacemos nosotros.

Esa facultad es importante a la hora de plantear la cognición social como un elemento indispensable para la comprensión del ser humano. La capacidad de entender y representar mentes ajenas y de interactuar con ellas se presenta como un motor básico de la evolución humana. Pero, además, esa capacidad nos permite darnos cuenta de que las demás personas tienen sentimientos y emociones como nosotros, es la que nos permite hablar del concepto *empatía emocional*. Las neuronas espejo, según Giacomo Rizzolatti y sus colegas, jugarían un papel importante en la empatía emocional, como hemos visto en el punto anterior. Ello nos abre el camino a las denominadas emociones sociales.

Las emociones sociales, según los psicólogos, son emociones complejas que se pueden basar en expresión y contenido en emociones primarias o básicas, siendo promotoras de conductas de interrelación de individuos, como la cooperación o la competencia.

Para el neurólogo Antonio Damasio es evidente que el cerebro puede simular internamente determinados estados corporales emocionales, lo que provoca la transformación de «la emoción simpatía en un sentimiento de empatía» (Damasio, 2005 : 114). El mecanismo donde Damasio considera que se produce ese tipo de sentimiento es denominado «bucle corporal como si». Su funcionamiento implica una simulación cerebral interna que consiste en una modificación de los mapas corporales actuales.

El resultado de la simulación de estados corporales correspondería al siguiente circuito (DAMASIO, 2005 : 114-115): «el cere-

bro crea de forma eventual un conjunto de mapas corporales que *no* corresponde exactamente a la realidad del momento del cuerpo. El cerebro utiliza las señales procedentes del cuerpo como arcilla para esculpir un estado corporal concreto en las regiones en que dicho patrón puede construirse, es decir, aquellas que sienten el cuerpo. Lo que se siente entonces se basa en dicha construcción “falsa”, no en el estado corporal “real”.

Los estados de simulación sugieren la producción por parte del cuerpo de estados de «como si», y probablemente las órdenes para producirlos procedan de diversas cortezas prefrontales y premotoras. La existencia de estos estados «como si», definidos por Damasio, son extrapolables al marco del hecho teatral donde actor y espectador se enfrentan constantemente a situaciones de «como si».

Y no sólo en la relación espectador-actor, sino en el propio trabajo del actor, recordemos la importancia del «si mágico» expuesta desde Stanislavski en la pedagogía del intérprete. Los avances desde las neurociencias aquí expuestos suponen una clara justificación neurobiológica de que el famoso planteamiento o cuestionamiento del actor: «¿Qué haría yo si estuviera en la situación del personaje?», es posible planteárnoslo y recrearlo física y cognitivamente pues tiene unos fundamentos científicos. Tenemos, según las neurociencias, la facultad de «ponernos en lugar del otro», visualizarlo y hacerlo.

5. Simulación mental e imágenes motoras

Los estudios sobre la cognición motora nos descubren que uno de los modos en que razonamos es mediante la formación y transformación de imágenes mentales de posibles acciones y mediante la «visualización» de las consecuencias de dichas acciones. Eso tiene sentido, según los psicólogos y neurólogos, debido a que las imágenes y la per-

cepción comparten la mayoría de los mecanismos neurales. Así pues, la observación mental de acontecimientos en acción mediante una imagen mental puede cambiar la conducta tanto como el observar la conducta del otro. Se ha demostrado desde el campo de las neurociencias que las *imágenes motoras*, la simulación mental de una acción sin llegar a realizarla físicamente, tienen un efecto positivo en la realización de dicha acción posteriormente (SMITH & KOSSLYN, 2008 : 480-481).

Para los investigadores Edward Smith y Stephen Kosslyn no sólo pueden las imágenes mentales guiar nuestra cognición motora, sino que la cognición motora puede a su vez afectar a nuestras imágenes mentales. Las imágenes motoras implican procesos que están relacionados con la programación y la preparación de las acciones actuales.

Recordemos que el sistema motor juega un papel decisivo cuando percibimos acciones que podemos producir, lo que hace más fácil la utilización de recuerdos de acciones observadas previamente para producir nuestras propias acciones en el futuro.

A partir de los temas tratados en los apartados anteriores que nos han permitido establecer unas bases neurales de los procesos cognitivos-motores, podemos adentrarnos en la simulación mental de las acciones. Según los avances desde la neurociencia cognitiva, los denominados *programas motores* permiten guiar los movimientos de las imágenes mentales, lo que permite «ver» las consecuencias de ciertas acciones. Hay pruebas comportamentales y neurofisiológicas de que las imágenes motoras tienen efectos positivos significativos en el aprendizaje de habilidades motoras, o lo que es lo mismo, en el control de secuencias complejas de movimiento (SMITH & KOSSLYN).⁸ Las regiones motoras en el cerebro se activan no sólo durante la realización real, sino también durante su imaginación, pero de manera menos fuerte.

Se ha investigado la idea que la simulación mental emplea el mismo procesamien-

to neural que la experiencia real, como se refleja en las funciones autónomas tales como la frecuencia cardíaca y la respiración. Diferentes experimentos han concluido que sólo imaginando la acción se han producido cambios en el ritmo cardíaco y en el ritmo de la respiración de los individuos que las han imaginado, ello evidencia que la imaginación puede involucrar el Sistema Nervioso Autónomo (SMITH & KOSSLYN : 485-486).⁹ De ahí el poderoso efecto de las imágenes motoras.

Dichos avances sí son importantes de cara al proceso creativo del actor. La visualización se presenta como un ejercicio importante en los diferentes *trainings* del intérprete. Stanislavski no olvida «el subtexto ilustrado» en sus últimos estudios sobre el intérprete que se combinan con la acción física como motor. Hay una «acción interna». María Ósipovna Knébel, alumna de Stanislavski en sus últimos años, comenta respecto a la visualización por parte del actor (KNÉBEL, 1998 : 74-75): «El actor debe aprender a visualizar todos los sucesos de la vida pasada del personaje, acerca de los que habla en la obra, para que así, al hablar de ellos, comunique al menos una pequeña parte de lo que sabe acerca de los mismos. Cuando en la vida recordamos algún suceso que nos haya impresionado, lo reconstruimos mentalmente, bien con imágenes, bien con palabras, bien con unas y con otras simultáneamente».

Se está hablando de imágenes de sucesos, es decir, de imágenes motoras, no de imágenes estáticas. Más todavía, el proceso de la visualización se ejemplifica con la siguiente escena de Romeo y Julieta, donde Julieta (KNÉBEL, 1998 : 76) «horrorizada, imagina el terrible cuadro de su despertar, frío, la noche, la hedionda cripta donde descansan varias generaciones de sus antepasados, el cadáver ensangrentado de Teobaldo. (...) su fantasía dibuja el horrible cuadro de la locura, mas entonces en su imaginación aparece lo que la obliga a abandonar el miedo. Ve cómo Teobaldo se levanta de su tumba y corre en busca de Romeo;

¡Romeo en peligro! Y, Julieta, al ver ante sí a Romeo, bebe sin vacilar el narcótico».

De nuevo vemos plasmado un ejercicio de visualización de imágenes motoras o la simulación mental que debe realizar a partir del ejercicio el actor.

En el caso del actor y pedagogo Michael Chejov, su investigación sobre el proceso creativo del actor se centra principalmente en la imaginación o visualización de imágenes en interacción directa con el cuerpo. Chejov propone «imágenes activas», imaginar sucesos en movilidad y transformación, imaginar una concatenación de sucesos o una historia completa.¹⁰ Todo ello redundante, de nuevo, en la utilización por parte del actor de la simulación mental y de imágenes motoras. También debemos recordar la importancia de la visualización de «imágenes dinámicas» para Stella Adler y su relación con la *inner action*.

Los mecanismos de la simulación mental son utilizados por la pedagogía del actor y la visualización de imágenes motoras aparece como un ejercicio reiterado. Desde los ojos de los avances científicos actuales podemos observar su eficacia y su relación con la acción a realizar posteriormente. Aunque hay que señalar que según los científicos no todas las simulaciones mentales se basan en la cognición motora. Se han realizado experimentos de imaginación mental motora donde no se han activado las áreas motoras del cerebro sino otras áreas frontales y parietales. Las simulaciones mentales también se pueden basar en representaciones perceptivas (SMITH & KOSSLYN : 488-489). Pese a ello, existen considerables evidencias de que la cognición motora puede guiar las simulaciones mentales.

La simulación mental y la utilización de las imágenes motoras se presentan como uno de los ejercicios más utilizados en el proceso interno del intérprete, en su acción interna, pues la simulación conlleva la visualización de acciones. Como hemos visto, la imaginación de una acción concreta y precisa puede influir sobre el Sistema Nervioso Autónomo (SNA).

6. La performance como categoría del pensamiento

Los enunciados expuestos desde la neurociencia cognitiva ya empiezan a tener su plasmación práctica en el pensamiento teatral y performativo. En 1995, el investigador John Schranz fundó en la Universidad de Malta junto con el neurólogo cognitivo Richard Muscat y, en 1998, con el científico cognitivo Glyn Goodall de la Universidad Victor Segalen, Bordeaux 2, el programa de investigación cognitiva denominado xHCA, o *Questioning Human Creativity as Acting* (SCHRANZ & GATT, 1999 : 18-23). Dicho programa se presentaba de forma interdisciplinar proponiendo la interacción entre la investigación teatral del siglo XX a través del trabajo creativo del actor y los progresos desde la neurociencia cognitiva. Este programa servía como instrumento de reflexión sobre determinados aspectos relacionados con el trabajo del Performer, desde el trabajo sobre sí mismo hasta su relación con la acción dentro de la estructura performativa. Esta investigación derivó en la creación en el 2007 del proyecto *E-MAPS, European Masters in Performer Studies* (FALLETTI, 2004 : 1-6),¹¹ coordinado desde Malta por Muscat y Schranz, y subvencionado por la Comisión Europea que integra a cinco universidades europeas: la Universidad de Malta; la Universidad de Roma La Sapienza; Paris XIII; Universidad de Montfort de Leicester en Gran Bretaña; y el Institute for Cultural Studies de Polonia con el objetivo común de coordinar un master europeo centrado en la interacción de las neurociencias cognitivas y los *Performer Studies*, que no sólo se centran en el actor sino que también abarcan otros ámbitos como el deportivo o la danza.

Respecto al actor, dichos estudios proponen la indagación en su programa motor que desarrolla durante su *training* psicofísico y al cual se somete a la hora de afrontar su cometido. Las bases de esta investigación que acaba de comenzar están en los estudios sobre los procesos cognitivos y las ba-

ses neurales de los mismos, en concreto, la cognición motora que hemos explicado anteriormente.

John Schranz define la performance como una categoría del pensamiento (SCHRANZ, 2003 : 473-502). Para el investigador maltés, el performer/actor se define a lo largo del siglo XX por las palabras clave de «acción física» (Stanislavski), «diseño de movimiento» o «Biomecánica» (Meyerhold), «eurítmica» (Jacques-Dalcroze), «mimo corporal» (Decroux) o «Übermarionette» (Gordon Graig). Los maestros reformadores del arte del actor reafirmarían la importancia del estudio de la *acción humana* como eje primordial para el estudio del actor. Dicha acción estaría formada por un ciclo conformado por:

Atención-Intención-Acción- Reacción

El actor como «maestro de las acciones físicas» construye a partir de ellas su segunda naturaleza. La programación, planificación y ejecución de las mismas depende de procesos motores y premotores relacionados, como hemos visto, con la cognición motora. El pasar de la atención a la intención y, posteriormente, a la acción, supone una «danza» activada desde el cuerpo-mente. Los procesos cognitivos se ponen en funcionamiento para la activación mental y corporal del ser humano. En consecuencia, para Schranz, el trabajo que realiza el performer/actor sí es una categoría del pensamiento, como la propia matemática, pues implica todo una serie de estos procesos mentales.

La performatividad estructurada a partir de ciclos de acciones es una gramática de la propia acción análoga a otros lenguajes como el lenguaje musical. Una gramática cuyo origen, según Schranz, no se aprende sino que habría una predisposición innata a ello. El teatro recrea la vida a partir de la materia prima del ser humano, por ello, dicho arte se definiría como: «l'arte dell'organizzazione est-etica dell'Uomo» (SCHRANZ, 2003 : 491). Es decir, el teatro como el arte del ser humano.

En consecuencia, para Schranz el performer es una cuestión de conciencia.

El performer trabaja exclusivamente sobre sí mismo con el intento constante de rehacerse o rediseñar sus acciones a partir de la interacción del cuerpo y la mente, y con ello produciría la actividad creativa. Por otro lado, el estado del performer que trabaja sobre sí mismo es mediante su ser construyendo acciones significantes del ser humano que generan lo que llamamos performance.

Dentro de la gramática de la acción que desarrolla el actor/performer el primer paso se centra en la *atención*, entendida cognitivamente como proceso por el cual podemos elegir entre muchos estímulos presentes en nuestro entorno, lo que conlleva el procesamiento de unos al tiempo que se inhiben otros. La atención es el mecanismo mediante el cual se selecciona la información más importante para procesarla detenidamente (SMITH & KOSSLYN : 147). La atención está en relación directa con el proceso de percepción inmerso en el ciclo de percepción-acción de la cognición motora. La percepción, en este caso, se pone al servicio de la planificación motora y dicha planificación nos permite alcanzar nuestros objetivos.

Desde el punto de vista cognitivo, el siguiente paso de la gramática de la acción corresponde a la *intención*, que se define como los planes mentales diseñados para conseguir un objetivo. De la planificación se puede pasar a la ejecución (o no), es decir, a la *acción* en sí misma o su realización. Dicha fase daría lugar a una *reacción* ante la respuesta de dicha acción, lo que conllevaría de nuevo procesos de intención y acción consecutivos.

Podemos entender toda la gramática de la acción del performer en términos o procesos cognitivos que se ponen en funcionamiento cerebralmente. Por ello, John Schranz define la performance como una categoría del pensamiento y al performer/actor como una cuestión de conciencia o de procesos mentales que activan nuestro cuerpo.

7. El actor como imitador

Para el neurobiólogo Jean-Marie Pradier los primeros actores debían ser grandes imitadores y sabían imitar mejor que los demás determinadas situaciones o estados corporales (PRADIER, 1998). Ciertamente es que la capacidad de imitar ha sido de interés para numerosos investigadores que primeramente pensaron que dicha capacidad era sofisticada y se desarrollaba tardíamente. Los estudios realizados durante las últimas tres décadas han puesto en entredicho este enfoque. En ellos se ha demostrado que los bebés imitan acciones de personas no limitándose a movimientos corporales sino también incluyendo expresiones faciales, llegando a argumentar que en los niños pequeños la imitación de expresiones faciales emocionales creaba un estado de sentimiento interno en el niño que coincidía con el estado de sentimiento de su pareja.¹² Con el descubrimiento reciente de las neuronas especulares podemos dar respuestas cada vez más concretas que reafirman este hecho.

La imitación, a diferencia del mimetismo, es la capacidad de entender la intención de una acción observada y después reproducirla. Si el mimetismo, entendido como la tendencia a adoptar conductas o posturas de otros de forma no intencionada, está presente en la naturaleza, la imitación, según los neurólogos, se limita a los seres humanos, reconociéndose como atributo inmensamente útil para el aprendizaje cultural.

El actor imita en cuanto que puede «comprender» la acción que observa. Esa comprensión sería una comprensión motora, de acción. Recordemos que el «texto» del actor es la concatenación de acciones que conforman su partitura en forma de montaje. Por tanto, el mecanismo imitativo influye en el proceso de recreación del intérprete.

La acción, además, también se presenta como naturaleza relacional, pues es definida en relación con otro. Según el investigador Vittorio Gallese: «Action is relational,

and the relation holds both between the agent and the object target of the action, as between the agent of the actions and his/her observer» (la acción es relacional, y la relación se mantiene tanto entre el sujeto y el objetivo objeto de la acción, como entre el sujeto de las acciones y su observador) (AQUILINA).

La activación de las neuronas especulares no sólo se produce cuando se realiza la acción sino también cuando la vemos realizada por los otros, pudiendo hablar de empatía. Esto supone enormes consecuencias para la relación actor-espectador y los procesos de identificación o empatía emocional de uno con el otro. La atracción de mirar a un individuo que hace algo vendría determinada por bases neurales comunes. Aunque no podemos olvidar que el proceso de la representación escénica es mucho más complejo y no sólo podemos basarnos en este proceso.

La comprensión de la acción tanto por el observador como por el que la realiza abre la posibilidad de hablar de la interacción social como pieza clave del ser humano y también del hecho escénico. En ese acto, el cuerpo del performer/actor supone el puente de unión entre el que hace y el que observa. La presencia del actor y la percepción del espectador son a la vez dos acciones por sí mismas. Y, a la vez, en su proceso creativo el propio actor también es percepción y acción.

La imitación no es simplemente una respuesta automática, sino que incluye el tener un plan para observar y después reproducir los movimientos observados y así lograr el objetivo de la acción. Existen estudios que apoyan la tesis según la cual observar una acción con la intención de imitarla activa regiones neurales similares a las que se utilizan durante la reproducción real de la acción. Más aún, en sujetos normales, éstos son mejores imitando acciones significativas que acciones sin significado, activándose diferentes regiones del cerebro según el tipo de acción (SMITH & KOOSLYN : 492-493). Eso quiere decir que se mantuvieron

en la memoria operativa de los sujetos más acciones con significado que sin él.

El actor representa acciones, unas detrás de otras, durante su actuación, conformando su partitura. Para ello, los procesos de observación, imitación, simulación y aprendizaje (muchas veces a partir de modelos a imitar) se ponen en funcionamiento para su recreación, que es una reutilización de manera creativa de todo el material que posee, pues dichos procesos son los manantiales de los cuales bebe para su composición artística.

8. La Teoría de la mente (ToM) aplicada al performer: las hipótesis de William Beeman

La Teoría de la mente (ToM) referida a la habilidad humana de comprender, o creer que comprendemos, los sentimientos, acciones y motivaciones de los demás, relacionándose con los procesos de empatía y enfatizando la dimensión de interrelación social del ser humano ha sido tenida en cuenta por los investigadores teatrales para el estudio de los espectáculos vivos. Si entendemos en términos amplios que las *performings arts* se basan en el hecho de mirar y hacer, como dos acciones que se ponen en funcionamiento en un tiempo y lugar determinados, los descubrimientos de bases neurales comunes provoca un nuevo enfoque muy interesante que obliga a un replanteamiento del hecho en sí y de los agentes que lo llevan a cabo.

El profesor de Antropología del departamento de *Theatre, Speech and Dance* de la Universidad de Brown (Rhode Island-EEUU), William Beeman, ha establecido a partir de los supuestos desarrollados por la ToM una serie de *Performance Hypothesis* (BEEMAN, 2006 : 104-136) que suponen una nueva orientación de la función del performer/actor dentro del acto performativo. El investigador propone ocho conceptos básicos a la hora de hablar de la *performance* y del performer, como persona o

conjunto de personas que actúan colectivamente, incluyendo en el concepto una orquesta o un grupo de danza y no sólo a los integrantes de una compañía teatral en relación con una audiencia, colectiva o individual. Entre el performer y la audiencia se produce una interacción dinámica.

Para Beeman la performance:

- Debe cambiar cognitivamente el estado de los participantes
- Es la exhibición y representación de diferentes comportamientos humanos ante una audiencia
- Es interactiva e impredecible en los resultados
- Se forma dentro de estructuras cognitivas y sociales¹³ que tiene límites identificables
- Produce un comportamiento de colaboración
- Supone un valor evolutivo para el ser humano
- La mayor efectividad se produce cuando entre performers y audiencia se consigue un «flujo»¹⁴ orgánico
- Dentro de la performance algunos *performers* son más efectivos que otros (BEE-MAN : 107-114)

Estos ocho conceptos definidores del hecho performativo se relacionan con las aportaciones sobre la naturaleza y la función de la emoción investigada por Joseph LeDoux, sobre el cerebro emocional, o Antonio Damasio y Ralph Adolph sobre los marcadores somáticos y la naturaleza emocional, que trataremos en el apartado siguiente. Pero, además, William Beeman se centra en la influencia de las aportaciones de la Teoría de la mente (ToM) para la comprensión de la performance y el *performer* como proceso eminentemente social.

Beeman presenta como precedente a dicha teorización los estudios de George Herbert Mead (1982), que ya entendía la noción de «mente» en función de la interacción social, defendiendo una teoría social de la mente. La formulaciones de Mead desde

una visión que entrecruza el conductismo (emergente en la época en que se escribió el libro) con la psicología social se adentra en la significación conductista de las actitudes y gestos. La acción es concebida como conducta construida por los individuos, entendiendo los gestos como «esa parte del acto individual frente al que se produce la adaptación por parte de otros individuos en el proceso social de la conducta» (MEAD : 88). Mead llega a plantear la noción de *gesto vocal* como «símbolo significante» que produce el mismo efecto sobre el individuo que lo hace como sobre el individuo a quien está dirigido o que explícitamente reacciona ante él. Dicho gesto sería un estímulo para cierta clase de reacción. Para Mead el gesto, en general, tendría como función: «posibilitar la adaptación entre individuos involucrados en cualquier acto social dado, con referencia al objeto u objetos con los que dicho acto está relacionado» (MEAD : 89). La idea de *gesto vocal* se podría relacionar con los trabajos de John Austin y John Searle sobre la palabra como acción y con la noción de «acción verbal» desarrollada desde la práctica escénica desde Stanislavski a Barba.

La teorización de George H. Mead es puesta a modo de antecedente por William Beeman respecto a la ToM. A partir de las propuestas que establece dicha teoría, Beeman formula las siguientes hipótesis sobre la performance y el *performer* entroncando con los ocho puntos tratados anteriormente (BEE-MAN : 124-130):

- La performance facilita la transformación de individuos en entornos protegidos.
- La performance es deleitable y lúdica de forma inherente tanto para el *performer* que la hace como para la audiencia que la ve y comparte la experiencia.

La primera hipótesis enfatiza la condición transformadora de la representación escénica. Para Beeman, la Performance es una de las más sofisticadas actividades culturales con puntos de contacto con el ritual. Su

poder se manifiesta a partir de la respuesta afectiva que se produce de forma más o menos homogénea, y mediante la conducta expresiva de sus participantes. Ello se relaciona directamente con la dimensión social del hecho escénico y la comprensión de los demás, pudiendo predecir cómo piensan, cómo reaccionarían ante una determinada situación o qué estados mentales pueden tener, tal y como versa la Teoría de la mente (ToM).

Respecto a la segunda hipótesis se plantea la dimensión lúdica de la representación escénica. Pero también la performance como fuente de placer tanto por parte de la audiencia como por parte de los actores. El actor debe disfrutar en cada una de las representaciones y ese sentimiento placentero se comunica al espectador, que también debe sentir placer al ver el hecho representado, sea del género dramático que sea, tanto tragedia como comedia o drama.

De nuevo, William Beeman ve un circuito emocional dentro del hecho escénico que se puede explicar o relacionar con la empatía emocional. La representación en sí presentaría una *doble emocionalidad* o *doble contexto emocional* (BEEMAN : 129) entre actor-espectador. Por un lado, la emoción de interés o sorpresa ante el hecho que acontece y un segundo nivel emotivo relacionado con la identificación con las emociones que se expresan por parte de los actores y actrices durante la representación.

Las hipótesis de William Beeman subrayan tanto el aspecto transformador como el aspecto lúdico y placentero de la performance. Ciertamente, dichas hipótesis son aplicables al actor, pues definen la importancia de dichas funciones en su proceso de creación.

9. El enfoque neurocognitivo social respecto al estudio del performer/actor

La neurociencia cognitiva social comprende el estudio de los diferentes fenómenos de la naturaleza desde la interacción entre tres niveles de análisis:¹⁵

- *El nivel social*, que concierne a los factores motivacionales y sociales que influyen en el comportamiento y la experiencia.

- *El nivel cognitivo*, que corresponde a los procesos de procesamiento de información que dan lugar al nivel social del fenómeno en cuestión.

- *El nivel neural*, correspondiente a los mecanismos cerebrales que ponen en funcionamiento los procesos cognitivos.

Estos tres niveles, como hemos visto, pueden y deben ser aplicados a los mecanismos que se ponen en funcionamiento al hablar del trabajo del performer/actor.

Respecto a su proceso de creación, vemos como la performance, en general, y la representación teatral, en particular, es una actividad artística donde obra y artista van unidos, es decir, el actor es *objeto y sujeto de su propia obra artística*. Si entendemos que el elemento material de su obra es su cuerpo y el elemento formal de la misma la acción, respaldados tanto por teóricos como prácticos de la escena, podemos concretar que el *acto creativo del actor es siempre activo*, es decir, se crea en acción.

En consecuencia, *el proceso creativo del actor se define como un proceso dinámico*, tanto físico como cognitivo o, si se quiere, psicofísico. Ello pone de manifiesto la importancia del sistema motor del intérprete relacionado con los procesos cognitivos que se activa para la realización de la acción, tanto de programación o planificación motora como de ejecución de la misma.

Los tres niveles estudiados desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva social aplicada al trabajo del performer se entrelazan englobándose unos con otros. Los descubrimientos de las neuronas espejadoras, los procesos de simulación mental, la importancia de las imágenes motoras o la Teoría de la mente (ToM), abarcan y activan los tres niveles de manera transversal pues no sólo son importantes desde el punto de vista neural y cognitivo, sino también tienen consecuencias de tipo social que afectan, en nuestro caso, al mundo del ac-

tor, como son: la imitación (la *mimesis*); la comunicación; la toma de decisiones; construcción de estrategias; los mecanismos de empatía emocional; la simulación o el proceso de aprendizaje en acción.

Dichos avances científicos enfatizan claramente que el proceso creativo del actor aparte de ser un proceso dinámico también es un *proceso eminentemente social*.

Bibliografía citada

- ADLER, Stella (1988): *The Technique of Acting*. Nueva York: Bantam Books, 1990.
- ADOLPHS, Ralph (2001): The neurobiology of social cognition, en *Current Opinion in Neurobiology*, núm. 11, pp. 231-239.
- (2002): Neural systems for recognizing emotion, en *Current Opinion in Neurobiology*, núm. 12, pp. 169-177.
- (2003): Cognitive neuroscience of human social behaviour, en *Nature Reviews Neuroscience*, núm. 4, pp. 165-178.
- AQUILINA, Stefan: «Mirror Neuron on the Wall, Who's Most Active of Us All?» *1st Annual Conference Papers*. <http://www.projects.um.ed.mt/Emaus>
- BANDURA, Albert (1982): *Teoría del aprendizaje social*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BANDURA, Albert; WALTERS, Richards H. (1987): *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Madrid: Alianza (8ª edición).
- BARTRA, Roger (2006): *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-Textos.
- BEEAMAN, William O. (2006): The Performance Hypothesis, en *L'Ethnographie. Créations Pratiques Publiques. Revue de la Société d'Ethnographie de Paris*, nº3, L'Entretiens, pp. 104-136.
- BROWN, Steven; MARTÍNEZ, Michael J.; PARSONS, Lawrence M. (2006): The Neural Basis of Human Dance, en *Cerebral Cortex*, nº16, agosto, pp. 1157-1167.
- CALVO-MERINO, Beatriz [et. al.] (2005): Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers, en *Cerebral Cortex*, vol. 15, nº8, pp. 1.243-1.249.
- CARRUTHERS, Peter; SMITH, Peter K. (1996): *Theories of Theories of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHEJOV, Michael (1999): *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- DAMASIO, Antonio (2005): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- FALLETTI, Clelia (2004): «Neuroscienze cognitive e teatro. Un master europeo di studi sull'attore», en *Biblioteca Teatrale*, núm. 71-72, Bulzoni Editore, julio-diciembre, pp. 1-6.
- GOODALE, Melvyn; MILNER, David (1992): «Separate Visual Pathways for Perception and Action», en *Trends in Neuroscience*, núm. 15, pp. 20-25.
- HAGGARD, Paul (2003): «Conscious Intention and Motor Cognition», en *Trends in Cognitive Sciences*, núm. 9, pp. 290-295.
- HAGENDOORN, Ivar (2003): «Cognitive Dance Improvisation: How Study of the Motor System can Inspire Dance (and Vice Versa)», en *Leonardo*, vol. 36, núm. 3, pp. 221-227.
- KNÉBEL, María O. (1998): *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.
- (2006): *L'analyse-action* (Adaptation Anatoli Vassiliev). École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Paris: Actes Sud-Papiers, Apprendre 23.
- LUPO, Stéphanie (2006): *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*. Vic la Gardiole: L'Entretiens Éditions.
- MEAD, George H. (1982): *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona: Paidós Studio, Básica.
- MELZOFF, Andrew N.; MOORE, Michael K. (1977): «Imitation of facial and manual gestures by human neonates», en *Science*, pp. 75-78.
- MORGADO, Ignacio (2007): *Emociones e inteligencia social. Las claves para una alianza entre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Ariel.
- PRADIER, Jean-Marie (1998): *Fànic, fàllic, fàtic. Vers una teoria neurocultural dels espectacles vius*. València: Acadèmia dels

- nocturns, Escenes, Universitat de València.
- RICHARDS, Thomas (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- RIZZOLATTI, Giacomo; CORRADO, Sinigaglia (2006): *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós, Transiciones.
- RIZZOLATTI, Giacomo; FOGASSI, Leonardo; GALLESE, Vittorio (2007): «Neuronas espejos», en *Investigación y ciencia*, núm. 364, enero, pp. 14-17.
- ROTTÉ, Joanna (2000): *Acting with Adler*. Nueva York: Limelight Editions.
- SCHRANZ, John (2003): «Alla ricerca dell'uomo non progettato», en *Teatro e Storia*, núm. 25, pp. 473-502.
- SCHRANZ, John (2004): *The Performer as Act of Faith*, Malta: GHE.
- SCHRANZ, John; GATT, Albert (1999): «Neuroscience, the Bodymind and the Actor. Reflections on Consciousness, Learning, Memory and the Actor in the Post-Grotowski Era», en *Xjenza. Journal of the Malta*, vol. 4, núm. 2, diciembre, pp. 18-23.
- SMITH, Edward E.; KOSSLYN, Stephen M. (2008): *Los procesos cognitivos. Modelos y bases neurales*. Madrid: Pearson, Prentice Hall.
- VASSILIEV, Anatoli (1999): *Sept ou huit leçons de théâtre*. París: Académie Expérimentale des Théâtres.
- DURA, 1982) o conjuntamente con Richards H. Walters (BANDURA & WALTERS, 1987).
4. ADLER, 1998; también podemos estudiar su modelo pedagógico respecto al actor en ROTTÉ, 2000.
5. Una obra que recoge todas las investigaciones respecto al arte del actor llevadas a cabo por Vassiliev es la publicación a partir de la tesis doctoral de su autora en LUPO, 2006. También destacamos del propio Vassiliev en VASSILIEV, 1999. No podemos dejar de mencionar la adaptación que ha hecho Vassiliev de las obras de María Ósipovna Knébel (KNÉBEL, 2006).
6. Del mismo autor destacamos 2001 : 231-239 y 2003 : 165-178.
7. De los muchos estudios sobre la Teoría de la Mente (ToM) destacamos el recopilatorio CARRUTHERS & SMITH, 1996.
8. *Ibidem*. Muchos atletas creen que repasando mentalmente sus movimientos antes de ejecutarlos en el campo les ayuda a hacerlo mejor; hoy por hoy, la investigación científica apoya su creencia.
9. En estas páginas se pueden ver ejemplos o experimentos que se han llevado a cabo sobre la influencia de las imágenes motoras en la activación fisiológica del ser humano.
10. Ver capítulo 1 de CHEJOV, 2002 : 63-81.
11. También se pueden consultar documentos e informaciones sobre el master en su página web: projects.um.ed.mt/emaps
12. Estos experimentos con niños de temprana edad han sido llevados a cabo por investigadores como Andrew N. Melzoff conjuntamente con Michael K. Moore, plasmados en artículos como MELZOFF & MOORE, 1977 : 75-78. Para un conocimiento más exhaustivo sobre este tema véase SMITH & KOOSLYN : 490-491.
13. Beeman se interesa por los trabajos de Erving Goffman sobre la «actuación en la vida cotidiana» o la construcción del «actor social», conformando estructuras de actuación social, como se pone de manifiesto en las obras del sociólogo de la escuela de Chicago como *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) o *Frame Analysis* (1974), descritas en apartados anteriores de este estudio.
14. Para este punto William Beeman recoge la noción de «flujo» del psicólogo polaco Mihaly Csikszentmihalyi desarrollada en sus obras *Beyond Boredom and Anxiety* (1975) y *Flow* (1994).
15. Respecto a los trabajos que están llevando a cabo, hoy por hoy, tanto John Schranz como

Notas

1. Respecto a la danza y el movimiento coreográfico ya se pueden encontrar trabajos de investigación desde el campo de la neurociencia cognitiva como es el caso del coreógrafo e investigador Ivar Hagendoorn respecto a la improvisación en la danza: HAGENDOORN (2003 : 221-227). También podemos destacar otros artículos sobre el tema como el de BROWN, MARTÍNEZ & PARSONS (2006 : 1157-1167), entre otros.
2. Para más información sobre los avances científicos concretos de estas áreas ver SMITH & KOOSLYN, 2008 : 478-480.
3. Cabe recordar, relacionado con la imitación, los estudios sobre el modelado y el aprendizaje vicario y social de Albert Bandura (BAN-

Richard Muscat sobre el enfoque neurocognitivo y las artes escénicas todavía no tenemos muchas publicaciones al respecto y las que hay no han salido todavía del contexto de la Universidad de Malta. Destacamos las siguientes: SCHRANZ, 2004 y SCHRANZ & GATT, 1999. En la página web del E-MAPS podemos encontrar

diferentes escritos y documentos de John Schranz. Destacamos principalmente dos donde se resumen sus investigaciones: *Corporal Improvisation (Visible...Verbal) and Brain Lateralisation* (2005); y *How Long (Wide, Tall, Thick, Short, High, Low, Deep) are your Feelings?* (2006).



Rompiendo el silencio

Anna Caixach

«El trabajo de Grotowski es único, lo que ha dejado es un tesoro, y como cualquier tesoro debe ser amado, respetado y tratado con mucho, mucho cuidado.» Con estas palabras inauguraba Peter Brook, en el mes de enero, en Polonia, el declarado por la UNESCO «2009 Año Grotowski». Estas mismas palabras, a mediados de primavera, aparecieron impresas en nuestro programa sobre el Año Grotowski en Barcelona, y ahora las querría recordar una vez más, para introducir este dossier dedicado a Jerzy Grotowski (1933-1999) y, al mismo tiempo, para concluir este año de conmemoración del gran maestro.

¿Cuál es el «tesoro» que nos ha dejado Grotowski? Por una parte, sus textos (y grabaciones), es decir, sus palabras. En su mayoría provienen de conferencias o entrevistas. Estos textos, más tarde, serán revisados y elaborados por el autor, ampliados, acortados, a veces pasados algunos años, hasta llegar –entre otras posibles versiones ya publicadas– a las versiones finales, definitivas y aceptadas. Debemos tener en cuenta que se trata de un lenguaje oral, muy personal y, sobre todo, práctico, útil y pragmático. Un lenguaje que no quiere convertirse en dogma, simplemente se trata de palabras necesarias, fruto de una experiencia, fruto de un encuentro. Por otra parte, nos ha dejado también una investigación práctica. El trabajo de Grotowski pertenece a una tradición, una búsqueda tan antigua como el propio hombre, la artesanía de la vida a través del arte. El investigador polaco, comprometido con su tarea vital y consciente de que una investigación no se limita a una sola vida, dedica los trece últimos años de su existencia a transmitir, en el sentido tradicional de la palabra, su conocimiento práctico a quien considera «el hombre de investigación» que estaba buscando, su colaborador esencial, Thomas Richards.



Dossier: Grotowski

De esta manera, la herencia pasa a manos de Richards, que continúa la investigación después de Grotowski, manteniendo viva esa cosa preciosa que debe continuar creciendo, o, si no, correrá el riesgo de morir.

Este tesoro es un legado vivo, en constante evolución. Un camino de descubrimiento. No es un método, una receta, un concepto, una idea... Uno no puede acercarse y apropiarse de ello. No es un tesoro que se puede robar, no es un tesoro en este sentido. Aunque, desgraciadamente, siempre habrá ladrones de tesoros. Es algo más sutil. Como un secreto que hay que descubrir, o quizás, que hay que recordar. Como aquella perla de la cual habla Rumi:

... alguien va a la playa y no ve más que agua turbulenta, cocodrilos y peces, dice: «¿Dónde están las perlas? Quizás las perlas no existen». ¿Cómo se puede llegar a la perla simplemente mirando el mar? Aunque esta persona pudiera vaciar el mar con una copa cien mil veces, nunca encontraría la perla. Se debe ser un buzo para descubrir las perlas; y un buzo cualquiera no las encontrará, debe ser ágil y afortunado a la vez.

Antiguamente, se decía que el arte contenía una perla de conocimiento en su interior. El propósito del arte en la antigüedad era preservar y transmitir este tesoro. Estas enseñanzas ocultas a ojos de muchos y que se reservaban para aquellos que sentían una necesidad real, se transmitieron de una época a la siguiente, de padres a hijos, de maestros a discípulos, reveladas –sólo tras haber superado pruebas concretas– a aquellos que las buscaban, y preservadas gracias a la transmisión oral en la cadena de aquellos que recibían el conocimiento. Grotowski también ha ocupado su lugar en esta cadena. Grotowski fue «ágil y afortunado». Conocía muy bien el aspecto esotérico del conocimiento arraigado en las tradiciones antiguas y sentía realmente la necesidad de descubrir el secreto escondido, tanto a partir de la transmisión directa de la mano de personas con conocimientos, como del contenido codificado en el interior de los libros.

Sentía una verdadera fascinación por liberar las claves internas de los textos, en los cuales, según él, se escondía un conocimiento práctico codificado. Algunos libros fueron grandes descubrimientos para el buscador.

Los tres textos de Grotowski que forman parte de este dossier, textos clave sobre el trabajo del actor, tienen su origen, como ya hemos avanzado, en el lenguaje hablado. Son las transcripciones de conferencias (elaboradas y revisadas por el autor y consideradas definitivas), fruto de encuentros que se celebraron a finales de los años sesenta, un momento crucial en la vida del investigador polaco. El año 1969 marcó el final de un periodo, el teatral, y el inicio de lo que se conocerá como Parateatro; anillas de una larga cadena, la de las artes performativas, en cuyo otro extremo encontramos la culminación de la investigación grotowskiana, el Arte como Vehículo. El año 1969 marcó también un cataclismo y un posterior renacimiento personal.

Estos textos reflejan aquel momento de cambio, de cuestionamiento, de riesgo, ¿de búsqueda de lo imposible? Sin embargo, son sobre todo el reflejo de una necesidad vital, de una búsqueda –artística, pero no sólo– que proviene de lo más profundo del ser humano.

En las palabras de Grotowski nos descubrimos a nosotros mismos, en el sentido de una posible comprensión que va más allá de las palabras, de una aceptación y de un descubrimiento de uno mismo a través de las palabras del autor. El texto es como un océano de descubrimientos que emergen a través de las diversas lecturas, a medida que, más allá de la lectura intelectual, se vislumbra la posibilidad de una «lectura orgánica». Palabras que «tocan» y «abren espacios» en uno mismo; que van directos al centro del cuerpo. Realmente pueden originar un proceso físico. Un tesoro que cada uno debe reencontrar dentro de sí mismo... Desde 1970, año de la publicación en castellano (edición mejicana) del libro *Hacia un teatro pobre*, dos años más tarde de la

primera edición (en inglés), son muy pocos los textos de Grotowski que podemos encontrar en lengua castellana y, sorprendentemente, ninguno en lengua catalana. Curiosamente no habrá una primera edición española de este libro hasta 1999, y una segunda en el 2009. Finalmente se rompe ahora este silencio de casi cuarenta años. A las puertas de la publicación del primer libro de textos de Grotowski traducidos al catalán (Fragenta, 2009), que verá la luz al mismo tiempo que este volumen, estos tres textos son un primer paso para sumergirnos en ese mar lleno de posibilidades. Sin olvidar, sin embargo, las palabras de Rumi:

El alcance de una enseñanza espiritual depende de la capacidad de aquel que la recibe: éste sólo encuentra en ella lo que en ella es capaz de descubrir.

Acompañan los textos de Grotowski de este dossier tres estudios que reflexionan sobre el trabajo del actor con Grotowski en el ámbito del Arte como Presentación y en el del Arte como Vehículo, que iluminan el complejo proceso que llevará al actor (aquel que representa) a convertirse en el actuante (aquel que lleva a cabo la acción). Agradezco profundamente esta aportación esencial e imprescindible de Inês Castel-Branco y Kris Salata.

Agradecemos sinceramente a Thomas Richards y Mario Biagini, herederos de Grotowski, la cesión de los derechos de estos textos y la confianza que nos han demostrado. Gracias también a Francesc Torrent Gironella por su revisión de las traducciones de los textos de Grotowski.

Noviembre de 2009

Discurso de despedida a los alumnos

Jerzy Grotowski

Una pregunta surge ante nosotros: ¿Pensáis que el entrenamiento prepara el camino a la creación? ¿Creéis que el entrenamiento puede hallar su realización en la creación? En mi opinión, esta es una cuestión decisiva. Creo que si nos dispersamos como conejos en mil direcciones y nos metemos en mil temas no encontraremos ninguna solución. No se puede evitar constantemente asumir el problema clave.

Si creemos que no se debe evaluar ni analizar el trabajo de otros, entonces no hay discusión posible. Quizás alguien pueda pensar que sólo yo tengo derecho a analizar. Eso significaría que alguien posee el monopolio. En primer lugar, nadie posee el monopolio nunca. En segundo lugar, incluso si en algún periodo alguien ejerciera una especie de monopolio, no lo ejercería en otro periodo... Y si alguien piensa que el trabajo de los otros no debe ser evaluado porque un seminario como este debe quedarse sin conclusión, esto ciertamente sería agradable para los participantes, pero entonces seríamos tan sólo como niños que han jugado un rato y ahora consideran que el trabajo ya está terminado.

Así que, pese a todo, insisto en que cada uno de nosotros está obligado a ser un «usurpador» y a reaccionar ante lo que ve. Sólo por el hecho de estar vivos nos hemos sentido interesados o aburridos, hemos sentido atracción o repulsión. Y hasta cierto punto podemos decir porqué. O bien ninguno de nosotros tiene derecho a hablar sobre ello y entonces todo esto no tiene ningún sentido, o bien cada uno de nosotros tiene el mismo derecho que yo y en cierto modo está obligado a ejercer ese derecho. No quiero decir que sólo pretendo atacar, que lo que se debe decir necesita ser exclusivamente desagradable. Pese a que yo mismo seré descortés... Bueno, si tenemos cier-

tas necesidades, si buscamos lo tangible, si realmente somos más que pedazos de mantequilla, podemos decir: esto me repele, eso me atrae.

Todos sabemos que aquí no hemos llegado a resultados finales, a productos. Sin embargo, podemos decir dónde hemos percibido una semilla, algunos impulsos, algún enriquecimiento. O cuando no había aire, ni suelo fértil alguno. No es cuestión de «ser fiel a algún método». El problema es si la semilla de la verdad, la semilla de un teatro de la verdad, estaba ahí. Esta es la única cuestión. Porque un «método» por sí solo no tiene ningún valor.

La señorita X hizo una curiosa e interesante pregunta: «¿Lo que hemos visto tiene alguna conexión con el trabajo del señor Grotowski?». Esta pregunta captó mi atención. Sin embargo, esta cuestión no es importante aquí. Lo importante es ¿dónde está la semilla? Sólo después podremos preguntarnos si la esterilidad o la fertilidad fueron causadas por lo que habéis llamado el «método Grotowski». Lo que me desconcierta en esta segunda cuestión, sin embargo, es que yo no creo tener tal «método»...

En primer lugar, no existe ningún «método Grotowski». En segundo lugar, aquí nadie ha trabajado «en el espíritu» de mi trabajo. ¿Acaso importa que nadie trabajara «en mi espíritu»? No. A menudo siento mayor respeto por aquel que no trabaja «en mi espíritu». De hecho, trabajar en mi espíritu significa trabajar en el espíritu de uno mismo. Nadie puede trabajar de la misma manera que yo porque cada uno es diferente. La señorita Y mencionó algo con lo que desde el principio yo trato de, por así decirlo, contaminar a la gente. Esto es lo único en lo que se podría ver un «método»: trabajar sin mentir, sin imitar el trabajo, sin esconderse, sin una salida fácil; dirigirse hacia el actor, dirigirse hacia él plenamente, con todo tu ser; avanzar hasta que te olvides de ti mismo, esperar lo mismo de él y encontrarte con él. ¿Ha ocurrido algo de esto aquí? Se trata de un problema importante

para mí. Voy a analizarlo.

¿Por qué nuestro debate ha sido tan lamentable? He oído mucho sobre teología, argumentos dogmáticos y entrenamiento. También han aparecido algunos elementos sobre conceptos filosóficos. He oído también algo sobre cosas misteriosas y oscuras. Habéis mostrado poco coraje para decir tan sólo lo que habéis sentido. Algunos se han manifestado, cierto, pero el tono general era: ¿Cómo evitar una confrontación con los hechos? ¿Cómo evitar un enfrentamiento entre ideas y hechos, aspiraciones y hechos, teoría y hechos? ¿Y qué es el respeto? Sé bien que existen ciertos estereotipos de respeto, que comúnmente serían el de dirigirse a todo el mundo por su nombre, ser *charmant*, añadir algunas palabras bonitas, comer todos en una sola mesa, decir porqué estamos tristes (porque, por ejemplo, «mi padre ha muerto», o «tengo problemas con mi novia»), escuchar todo eso con gran interés, escuchar cuando alguien habla de sus enfermedades o de su trabajo. Todo esto crea una atmósfera. Cuando existe hipocresía siempre se crea una atmósfera. Cuando alguien habla de atmósfera, sin duda, siempre existe hipocresía. Esta agua tibia en la cual nos sumergimos... «Querido John», «querido Francis», «qué amables somos entre nosotros», «qué amigos», «no hay distancia entre nosotros»... Tengo un concepto de respeto totalmente diferente.

Durante este seminario, mi respeto por los demás es el contenido de la libreta donde cada día he ido anotando mis pensamientos. Los fui apuntando sin tener la intención de decíroslo todo. Usé un lenguaje muy personal, sin esconder lo que pensaba realmente. Ahora he decidido leeros estas anotaciones página por página. No retocaré nada. Quiero daros una prueba de mi respeto. El respeto radica en el coraje de la sinceridad. Puedo estar equivocado en el ámbito de la verdad, pero tengo la obligación de ser sincero.

No será agradable. Pero será sincero.

Creo que el noventa por ciento de vosotros estaréis en contra. Se puede estar en

contra de distintas maneras –no afrontando los hechos, por ejemplo. También se puede estar en contra si se encuentra un contraargumento en los hechos. Calculo que un diez por ciento de vosotros estará en contra de la segunda manera. Entonces estaría hablando a un veinte por ciento de vosotros. Quizás estoy exagerando. Pero también podría ser que estos números fueran inferiores. Espero que se trate de una quinta parte de los participantes del seminario.

Será un monólogo. No porque no quiera responder a vuestras preguntas. No porque no quiera oír voces contrarias. No quiero hablar desde el punto de vista de ningún «método». No quiero hablar desde el punto de vista de mi «forma de trabajar». Sólo quiero leer mis pensamientos tal y como los anoté. De acuerdo con lo que sentí. Sobre todo lo que, en vuestro trabajo, me hizo pensar acerca de nuestra profesión.

No voy a ser sistemático. Ya ha habido suficientes discursos sistemáticos. Y en seguida son tratados como una especie de doctrina. Serán notas.

Pienso que estaré aquí entre vosotros como un fantasma. Como alguien aparentemente presente, pero que ya no está presente. Será una especie de elogio en el propio funeral de uno mismo. Será una manera de deciros adiós. Empezaré.

Alguien dijo que la «relajación como meditación» se ha utilizado aquí. Esto no tiene ningún sentido. Es como decir: «Hago gimnasia como escribo tratados.» O habéis utilizado las palabras equivocadas, o en lugar de relajaros hacéis otra cosa, o en lugar de meditar hacéis otra cosa. Después de todo, las palabras tienen un campo definido de significados. La palabra «relajación» no tiene una larga tradición, pero la palabra «meditación» sí (en latín *meditatio*)...

Os pido que no me deis respuestas enigmáticas, sino concretas. Todo este tiempo habéis estado dando vueltas alrededor de grandes temas misteriosos... Nadie ha dicho si algo era o no necesario, fértil; si el entrenamiento era entrenamiento o una parodia del entrenamiento; si los espectáculos eran

espectáculos o parodias de espectáculos. Me gustaría saber qué pensáis sobre esto.

Cuando habláis de una cosa concreta como la relajación, al menos, sed precisos. Porque cuando oigo que este grupo o aquel otro practican relajación dos o tres horas al día –«relajación como meditación», tal y como se dijo– tengo la sensación de estar en un manicomio.

En algunas ocasiones he hablado sobre el Tíbet, la India, Persia, y sobre «métodos misteriosos». Parece que podría ser acusado de tener ese interés por el Este. No sólo en relación con mis viajes, sino también en lo referente a los elementos del yoga en los ejercicios. Propongo que, sin desconectarnos de las culturas de otros, busquemos nuestras propias soluciones. Porque si buscáis respuestas sobre lo que es esencial en otro lugar (y no esencial para vosotros) caéis en la ilusión. Siempre será la búsqueda de una coartada. Podéis estudiar métodos lejanos, podéis tomar elementos de ellos si tenéis un conocimiento adecuado sobre el tema para dar a estos elementos un sentido apropiado en vuestro propio contexto, pero no podéis jugar a buscar «soluciones milagrosas». Repito: todos esos «países misteriosos» son un espejo en el cual podemos encontrar el reflejo de nuestras propias fuentes, mientras que la tentación de los «milagros» es algo que, en cierto sentido, nos envenena.

No somos suficientemente honrados para seguir el camino nosotros mismos. Buscamos un refugio, una jaula, un escondite. Por eso en los ejercicios, por ejemplo, caemos en el caos o en la gimnasia. Depende de nuestra tradición, o más exactamente, de su lado débil. Así pues, o bien sólo hay espontaneidad y entonces aparece el magma, o sólo hay habilidad y entonces empieza el automatismo. Debo decir que no me siento responsable de ello, no fui yo quien inspiró a la gente a buscar un refugio. Así, usando los mismos detalles, algunas personas se esconden en el magma y otras en la domesticación. Porque es fácil.

Uno puede encontrar muchos detalles di-

ferentes en los ejercicios. Sin embargo, se necesitan años de investigación para seleccionar y organizar la serie adecuada. Para encontrar un ciclo coherente. Y entonces no se debería parar ahí. Se debería también ampliar esta investigación al ámbito de la consistencia del ciclo. La cuestión no es que los detalles tengan que ser los mejores, sino que esta coherencia sea eficaz. Se me ocurren muchos otros detalles diferentes a los que nosotros usamos, que probablemente no sean tampoco los mejores. Lo importante es que su secuencia no sea accidental. Lo que es esencial es la búsqueda en el campo que ha sido definido en este modo, el campo de la conjunción de la precisión y la espontaneidad.

Otra cosa: no entiendo porqué en vuestros ejercicios el profesor interrumpe a los actores e interfiere en lo que están haciendo precisamente en el momento en el que empieza a ser verdadero. Alguna cosa emerge, una ranura o un desvío, y entonces aparece la voz del domador. No se debe hacer esto nunca. El director o el profesor tienen el deber de saber cuándo intervenir. Si el actor va por un camino erróneo desde el principio, entonces es posible pararlo al principio. Pero cuando está ya de camino hacia un punto culminante, el director no tiene ningún derecho a interrumpirle. Debe esperar hasta que el actor acabe, esperar la culminación, y sólo entonces puede decir «stop». Existe un cierto pacto de caballeros entre el actor y el director. Cuando, durante un ensayo, el actor está en acción y el director le da algunas indicaciones, el actor no debería perder el hilo de su trabajo, no debería pasar a un modo privado. Debería permanecer en el proceso y al mismo tiempo escuchar. Es por eso por lo que el director debería decir una frase, máximo dos, sólo unas pocas palabras, para no interrumpir al actor. Entonces el actor debería continuar inmediatamente. Porque si en ese momento el actor abandona su conexión con el trabajo, si abandona completamente su proceso, si se vuelve «privado», si responde «Sí, tienes razón», o pregunta «¿Qué has

dicho?», entonces todo el trabajo realizado hasta ese punto se pierde. Cuando el director empieza a charlar, a hablar demasiado, puede parar el proceso del actor. Se debería decir sólo lo necesario. No una descripción, o una instrucción, sino más bien un llamamiento, un estímulo; sólo eso. El director no debería idear nada para el actor. Todo su sentido común debería decirle que diera al actor la posibilidad de crear, y también los estímulos adecuados. Además, el director no debería tolerar nunca una situación donde alguien sólo imite el trabajo, ni en el actor ni en él mismo. Lo mismo se aplica a los ejercicios. Hay algo que podemos llamar «el tacto del director». Si el instructor empieza él mismo a trabajar, si hace los ejercicios junto con los demás, entonces debería hacerlos hasta el final, sobre todo cuando se acerca una presentación. Entonces no tiene ningún derecho a pedir a los demás: «Rápido, hacedlo, rápido», desde fuera, y después incorporarse y trabajar con ellos durante unos minutos, para luego volver fuera y pedir otra vez: «Hacedlo, no finjáis, hacedlo.» Si el instructor trabaja de manera práctica, debería estar entre los actores. Debería trabajar duro junto con ellos, hasta que sude, hasta que esté cansado. Si se queda fuera todo el tiempo, no debería ni tan siquiera hablar mientras ellos están trabajando. Puede hablar cuando hayan acabado. Creo que si el director toma parte en los ejercicios, entonces no debería trabajar menos que los otros, sino más bien más. Puede trabajar individualmente con alguien mientras los otros descansan y después con alguien más mientras los demás descansan, etcétera.

Aquí hay una diferencia entre el director y el instructor. El director permanece fuera y dice lo que necesita decir cuando los ejercicios han acabado, mientras que el papel del instructor podría adoptarlo uno de los actores. Cuando falta algo en el ejercicio, el instructor puede interrumpir tras unos minutos. Sin embargo, no debería dejar que el grupo pasara por toda la estructura para después decirles que lo hicieron todo mal y

pedirles que empiecen de nuevo desde el principio. Esto sería como un castigo.

Además, no se debe forzar un ritmo en los que están trabajando. El instructor puede intentar hacerlo solamente si empieza el trabajo él mismo e intenta estimular a alguien. Entonces impone en el actor, por así decirlo, el ritmo de su propio trabajo, esperando una respuesta en el mismo ritmo. Pero, en general, el ritmo en los ejercicios debería fluir por sí mismo de cada uno de los actores. El orden de los detalles debería aparecer por sí mismo. Los cambios de ritmo. La forma de hacer la transición de un detalle a otro. Sin embargo, el instructor es el responsable de ciertos ritmos –cuando es necesario dirigir los esfuerzos. Se debería saber cómo crear una posibilidad para que las personas trabajaran realmente y no fingieran trabajar, aunque sin torturarlas. Si al principio alguien hace algo con gran intensidad, más tarde debería ser capaz de encontrar otro ritmo. Porque si el actor sólo finge trabajar, si quiere evitar un esfuerzo real, entonces, sí, se debería trabajar intensamente, incluso despiadadamente. Pero si el instructor pide trabajo auténtico y el actor responde sin escatimar, es exactamente en ese momento cuando el instructor tiene la obligación de buscar una dirección apropiada de los esfuerzos.

Los ejercicios no deberían ser utilizados nunca como una demostración del poder del instructor, ni siquiera inintencionadamente. El director debería saber que la mejor solución es aquella situación en la que él mismo no es necesario. Los mejores directores pasaron a veces largos periodos sin decir absolutamente nada durante los ensayos, porque era completamente innecesario.

¿Qué puede ser explorado en profundidad a través de los ejercicios? A través de ejercicios que están desconectados del acto creativo... Se trata siempre de la misma cosa: cómo «mejorar».

Alguien dijo aquí que durante el trabajo no había tiempo para el debate. ¡Oh, sí! Tengo entendido que: para obtener todo el

placer de las apariencias, aun necesitáis que se os conceda el honor de participar en un intercambio intelectual de opiniones, conceptos, etcétera. Stanislavski analizó este tipo de necesidad en el actor. Durante los ensayos de *Tartufo*, su último espectáculo, dijo: «He notado durante el segundo o tercer ensayo que el actor que había expresado el concepto más brillante fue el que después estaba más paralizado, era más estéril y más perezoso en el trabajo». ¿Por qué? Porque verbalizó todo ese concepto simplemente para evitar el trabajo.

Cuando mantuvisteis una discusión entre vosotros tras los primeros días de trabajo, como ya era tarde, muchos de vosotros estabais echados en el suelo. Me di cuenta de algunas cosas. Parecíais cansados. ¿Cómo estabais echados...? Voy a leer exactamente mis anotaciones: « ¿Cómo están echados? Están echados para mostrar que están relajados. Toda su atención está dirigida hacia ellos mismos, hacia sus propios ombligos. Se maravillan de la falta de contacto. «Interpretan» el contacto. No lo tienen porque son egoístas. Dirigen toda su atención hacia ellos mismos. ¿En qué direcciones están echados? Como si quisieran alejarse los unos de los otros. Están echados en posición fetal. Algunos están echados de diferente manera. Creo que sólo esos están realmente cansados, y además, sólo esos no me molestan cuando están echados. Porque están echados hacia mí, para escuchar. Aunque están echados, los siento».

Bastante a menudo oigo la palabra «abrirse» usada en discusiones sobre la búsqueda de relaciones entre personas. Esta palabra nos suena bastante familiar. En el trabajo hay también esta familiaridad, pero no hay abertura. Porque la abertura empieza con la sinceridad.

La sinceridad es abertura. También en la vida nos abrimos en algunos momentos, cuando la situación es segura, cuando estamos con otra persona. La búsqueda de la seguridad en el trabajo es muy difícil. La paradoja radica en el hecho de que toda esa gesticulación externa que imita las relacio-

nes entre personas no crea la sensación de seguridad. Además, la seguridad en sí misma no es la meta. Somos como un árbol que debería dar fruto. Así que lo que importa es el tipo de encuentro que dé fruto. A partir de mi experiencia sé que la seguridad se puede encontrar cuando uno sabe que todos los miembros del grupo son leales entre ellos en el trabajo, que uno se puede sentir seguro en la sinceridad, que aquello que nos puede hacer parecer graciosos y que podría provocar chismes, no incitará comentarios ni risas en privado. Dicha lealtad empieza cuando uno respeta las reglas elementales del trabajo en grupo. Cuando estas reglas no existen no hay más que tensión, porque pedir simplemente a alguien que trabaje cuando a él no le apetece es entendido como un ataque a esa persona. Pero cuando hay obligaciones, entonces pedir a alguien que trabaje no será visto inmediatamente como un ataque, porque hay un cierto acuerdo y obligaciones por ambos lados. Estas reglas pueden parecer severas, pero no lo son, crean un acuerdo. Un acuerdo no resulta de la represión, porque la represión no produce acuerdo. Es una opción mutua. Hay una decisión en ello. Si no quieres trabajar, te puedes ir. Esto es fundamental. En el grupo nadie está encarcelado; la puerta está abierta para todo el mundo. Si mis colegas dejan de aceptarme, yo sería quien la cruzaría. De la misma manera que si algunos de mis colegas no son capaces de aceptarnos a los otros y a mí, dejan nuestro grupo. Es natural. Aquí existe la libre elección. Sin embargo, no puedes elegir y después no aceptar las obligaciones. Eso sería deshonesto.

Me gustaría volver a «los países de los milagros», de los cuales tanto se ha hablado. Algunos textos indios dicen que una de las cosas más importantes es establecer un lugar. Se dice: «Uno debe tener una habitación.» Si no dispones de una habitación, necesitas tener un lugar que no se use para ninguna otra cosa. Puede ser una cueva o un lugar en el bosque que ofrezca una sensación de aislamiento. Siempre que quieras trabajar, deberías ir allí. Debes evitar cual-

quier otra actividad en ese lugar. De esta manera ahorras mucha energía, ya que en un sitio así nuestra naturaleza provoca por sí misma la concentración necesaria. Esto me parece comprensible, como también lo sería para Pavlov, es simplemente un reflejo condicionado. Finalmente debo decir que estoy totalmente de acuerdo con lo que Stanislavski dijo sobre el uso del espacio. Él también solía decir que ni tan siquiera un objeto del atrezo debería ser para uso personal. Por ejemplo, no se debería beber café durante el descanso en la taza que se utiliza en el trabajo, porque en ese caso se pierde algo. En la época de Stanislavski, los teatros eran pobres y los actores actuaban con sus propias ropas. Así que Stanislavski, que no era de ninguna manera un místico, intentó encontrar una manera de almacenar el vestuario. La descripción que dio en su *Ética* puede parecer curiosa, pero desde un punto de vista práctico es particularmente acertada. Cuando dejas tu chaqueta en el armario para usarla sólo en el trabajo, adquiere un valor diferente para ti. Dejará de ser tu chaqueta privada. Después de todo, estos son el tipo de detalles que componen nuestra profesión.

Alguien hizo una pregunta sobre la relación entre la vida en el teatro y fuera del teatro. Esta pregunta supone que el Living Theatre estaría cerca de la manera en la que yo veo estas cuestiones, porque los miembros de ese grupo viven sus vidas en el teatro; no separan sus vidas privadas del teatro. El Living Theatre es un caso excepcional. No se les puede acusar de no pagar por sus ideales. Dicen que no se debería poseer nada y efectivamente no poseen nada; dicen que se debería ser como un trotamundos y efectivamente están siempre en la carretera; dicen que se debería hacer la revolución de la misma manera que se hace el amor y actúan de acuerdo a esto. Sus palabras y acciones están en armonía, y por eso los respeto. No los considero mis colegas de profesión, porque mi profesión es el teatro, y la «profesión» del Living Theatre es vagar.

Cuando digo «profesión», ¿a qué me re-

fiero? Para mí es una cámara nupcial, pero también un lugar en la vida. ¿Y la conexión entre la vida en el teatro y la vida fuera de él? Algunos actores polacos que no pertenecen al Teatro Laboratorio, en particular aquellos que no son nuestros amigos, aquellos que prefieren otro tipo de teatro, generalmente dicen que nuestro Instituto es una familia, o que es un monasterio. Si preguntamos porqué es una familia, la respuesta usual es: «Porque siempre estáis juntos, porque sois todos amigos». Si preguntamos porqué un monasterio, la respuesta usual es: «Porque os cerráis en vuestro trabajo». Si siguiéramos preguntando si esto significa que no participamos en la vida y sus conflictos, la respuesta sería que es más bien lo contrario, sólo que nuestros espectáculos consumen toda nuestra atención.

Todo esto es falso. Para acercaros, necesitáis alejaros. Para encontraros, debéis estar a una cierta distancia. Cuando nos mudamos a Wrocław, el municipio nos ofreció unos apartamentos en el mismo edificio, pero pedí al alcalde apartamentos en edificios distintos. No se puede estar todo el tiempo junto. De esa manera se pierde toda la sensibilidad. Los conflictos entre vecinos y los temas privados se empiezan a mezclar con el trabajo. Es verdad, no obstante, que nos visitamos mucho. Cuando alguien me invita, puedo visitarle, y entonces es una cita. Pero ser vecinos todo el tiempo y estar obligados a encontrarnos en el trabajo nos llevaría a la esterilidad. Él llama a mi puerta, yo llamo a la suya –siempre juntos. Casi todos en nuestro grupo tienen una familia, una mujer e hijos. Todos tenemos problemas, a veces bastante difíciles. Cuando tengo problemas no busco simplemente a cualquiera, a alguien sin nombre, sino a un colega, un colega en particular. Los ensayos son algo diferente. Stanislavski ya habló acerca de esto en su *Ética*: «Cuando vienes al teatro estás obligado a dejar las galochas de tu vida privada en la puerta.» Porque si alguien que tiene problemas –y todos los tenemos, y cada día cualquiera puede tener problemas difíciles– arrastra a todo el mun-

do hacia la cocina de su vida privada, no será capaz de liberarse de sus problemas. Sólo contagiará a los otros de su nerviosismo. Esto solamente fomentará el nerviosismo general. Pero si pasa lo contrario, si vienes al teatro, donde te esperan obligaciones distintas, donde nadie te va a molestar, donde los demás serán solidarios contigo, donde esperas sinceridad de ti mismo, donde vienes a trabajar, entonces tu ansiedad desaparecerá. Quizás volverá después del ensayo, pero quizás este ensayo habrá dado fruto también ahí: podrías ganar una perspectiva diferente, podrías regresar con un corazón diferente. Dar toda tu vida por completo allí donde estés, donde estés... Estoy aquí, en el ensayo, y aquí debo dar mi vida. Y ahora estoy aquí, con mi familia, y aquí debo dar mi vida. Porque si estoy en el trabajo y mi cabeza está en casa, entonces tiene lugar una confusión terrible. Si en el trabajo me doy totalmente, mi cotidianidad se desvanece. Y más tarde seré capaz de entender, de redescubrirlo de una manera mejor. Schiller dijo que lo que vive en el arte debería morir en la realidad. Tengo mi propia interpretación de estas palabras: lo que uno da en el acto creativo no puede ser insignificante, ordinario, cotidiano. Por ejemplo, si trabajas una escena de amor en un *étude*, toda tu experiencia en el amor aparecerá ahí, todos esos momentos, los momentos más importantes de tu vida. Pero si, pongamos por caso, te enamoraste hace dos semanas y enseguida quieres construir una escena basada en eso, no será creativo. En primer lugar, degradarás y deformarás tu amor; empezarás a «explotarlo creativamente». En segundo lugar, crearás una ambigüedad en tu trabajo, porque se supone que amas realmente a esa persona, y todavía quieres corroborarlo en un *étude*. Es una apuesta peligrosa. No me refiero a que uno no tenga derecho a revelar experiencias vivas sólo porque estén aún pasando. Os doy un ejemplo: pongamos por caso que el fin del mundo llega hoy, y estás trabajando en un espectáculo sobre el fin del mundo. Es el tema de tu espectáculo. Pero si el fin

del mundo es una realidad para ti, no vas a ser capaz de hacer este espectáculo. Sin embargo, si el fin del mundo no ha llegado aún, entonces podrás hacer ese espectáculo si te vuelves hacia tus propias experiencias.

Probablemente, se puede siempre responder al punto de vista de Stanislavski, acerca de la relación entre la vida en el teatro y la vida privada, con el contraargumento de que en el teatro clásico oriental, los actores siempre están rodeados por sus familias, y que durante los ensayos están acompañados por sus hijos y mujeres. Es verdad. Algo parecido pasa en el circo. Estas son situaciones especiales en las que una compañía es una familia. No obstante, no se interpreta a una familia, es una familia. Esos son hijos de verdad, hermanos de verdad y hermanas de verdad.

La vida ofrece hechos impactantes: la muerte de alguien cercano, o un nacimiento. Tales hechos sacuden toda nuestra existencia. Entonces indudablemente, si estamos realmente abiertos, durante algún tiempo la máscara social se destruye, se supera –si estamos realmente abiertos. Es lo mismo cuando uno ama. Después, sin embargo, se vuelve otra vez a la gesticulación. Bastante a menudo los hechos de este tipo se muestran mediante la gesticulación. No estoy atacando esto, porque sin la máscara social es imposible sobrevivir. De alguna manera es «natural». De todos modos, quiero decir que esta sinceridad –que creo que uno debe buscar– abre las puertas a las posibilidades humanas. Esta sinceridad es tan completa como los hechos más impactantes de nuestra vida. Porque si no somos nada más que una máscara todo el tiempo, entonces nos torturaremos y sufriremos hasta el final, hasta la muerte, hasta la locura. En esos breves instantes –a menudo en las relaciones más íntimas con los demás, con aquellos elegidos, y no siempre, y no con todo el mundo– en esos momentos excepcionales, encontramos el aire para vivir. Gracias a esos momentos de sinceridad, momentos de totalidad, gracias a las deci-

siones a las que permanecemos fieles, la trayectoria de nuestra vida puede resultar íntegra y honesta. Si somos capaces de encontrarlo en el trabajo, si somos capaces de encontrarlo también cuando estamos solos, o cuando nos enfrentamos a alguien en la vida, incluso si podemos simplemente decir a alguien lo que pensamos realmente, esto nos hace de alguna manera mejores.

Habéis estado haciendo algunos *études* relacionados con el tema de la jaula. Tuve la impresión de una gran mentira, de hipocresía por parte de los actores. La jaula está asociada a una situación de encaramiento, a una situación de experiencia del mal. He observado como los actores buscaban la expresión del sufrimiento como algo excepcional, extraordinario. Como si la vida no les hubiese dado nunca la oportunidad de experimentar el sufrimiento. Cuando veo a un actor que, con orgullo, busca una expresión de tristeza en sus ojos, humillación, miseria, recibo una sensación completamente distinta de lo que él pueda esperar; recibo la sensación de que desafortunadamente la vida nunca se lo ha hecho pasar mal, y entonces deseo honestamente que esa persona hubiera vivido dicha experiencia, porque lo que está haciendo es el payaso. Es muy fácil que os sintáis complacidos de este modo. Buscáis un ambiente de tristeza, dolor, depresión, reflexión sobre «el destino humano». En estos casos, siempre pienso en la pobre virgen ejemplar que esperaba cada día a que por fin alguien viniera a violentarla. Es cierto que ella le diría: «No, no quiero, me niego, nunca», pero en realidad, lo estaría deseando. Después de todo, alguien encerrado realmente en una jaula busca maneras de olvidarlo. Quiere adaptarse, intenta descubrir cómo sería posible encontrar la dicha en la jaula. Quien busca tristeza en la jaula está mintiendo. Alguien está cantando con cara de dolor, otro tiene la cara totalmente inexpresiva, otro tiene problemas de respiración, o tics nerviosos, u ojos con expresión afligida. Está claro que todo esto es falso. Es como si estuvierais intentando confirmar vuestro atractivo per-

suadiendo a los demás de que estáis sufriendo. Desde luego, muchos espectáculos se han hecho de esta manera. Y el público está muy complacido porque es capaz de demostrar su nobleza liberando su piedad en tales situaciones. No cuesta nada a los actores, no cuesta nada a los espectadores: es un intercambio de trampas psicológicas, porque en sus vidas no ha cambiado nada. Mañana todos ellos harán las mismas jugadas sucias que hoy. Bueno, pero esta noche, fueron capaces de mostrar su nobleza.

Durante uno de los seminarios anteriores vino un chico joven que quería mostrar un monólogo lleno de compasión por la gente negra. Este hombre tenía compasión, pero eso no ayudó a la gente negra. Fue realmente una donación barata para tener la conciencia limpia. Se encontraba entre gente que comía muy bien, vestía muy bien, y que si se vestían de manera pobre era porque querían vestir de manera pobre. Y en dicha situación, se puso a sí mismo en la posición de un hombre martirizado –sin ninguna vergüenza, como una hiena, como un buitro. Estaba aquí, en esta sala. Tenía la voz temblorosa; estaba muy satisfecho de sí mismo. Más tarde, empecé a trabajar con él. Simplemente lo forcé a un esfuerzo real –ni siquiera sufrimiento– simplemente un esfuerzo real, un tanto análogo, pero en una situación mucho más cómoda. Empezó a luchar. No con el sufrimiento, sino simplemente con la fatiga. Sólo entonces el texto que había preparado empezó a tener una diminuta semilla de verdad, porque en la desgracia uno lucha contra la desgracia. En tal situación nadie alardea de lo noble que es su tristeza. Quizás él no tenía ningún modo de ayudar a esa gente, pero ¿por qué ser como un buitro que se atiborra de la desgracia de los demás? Más bien, debería mostrar un mínimo de coraje y revelar aquello que me toca directamente: lo que me humilla, lo que escondo a los demás. Entonces, como mínimo, no sería deshonoroso...

Hoy en día nos desconectamos de nuestras propias raíces y buscamos otras raíces

que son ilusorias, como todas esas cosas ilusorias que hacemos. Las raíces de una cultura diferente son también ilusorias: se toman temas arcaicos, clásicos. No quiero decir que uno no pueda hacerlos suyos. Pueden funcionar como trampolín para encontrar nuestras propias raíces, pero no pueden llenar nuestro vacío. Escribí en mis notas: «En esto hay un intento de desconectarse de todas las raíces, pero de hecho es un intento de desconectarse de todas las obligaciones. ¿Qué tipo de ideal es este? Algo fácil, algo aceptado como natural en el entorno de uno mismo. Es en estas situaciones en las que uno habla de “contexto social”, pero no se está pensando realmente en la sociedad. Uno piensa en su entorno».

Sobre lo que habló la señorita X –que era muy claro– no entendí una cosa: ¿Por qué el elitismo y la creación deben ser mutuamente exclusivos? Ciertamente, desde el punto de vista social, uno puede estar en contra de la llamada creación elitista, pero ¿podemos decir que, por ejemplo, los poemas de Rilke –que sin duda son para una élite– no son creación? Por otro lado, el *Folies Bergère* no es de ninguna manera un teatro de élite, pero sería una exageración decir que ahí exista cualquier tipo de creación. Por lo tanto, no entiendo realmente la conexión entre elitismo y creación. Pero creo que hay un problema de terminología, porque cuando habláis de «subjetivismo» parecéis dar a entender «elitismo». Pero en realidad son dos cosas diferentes. Ni *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, ni *Ulises*, de Joyce, son trabajos puramente subjetivos, y es por eso por lo que la creación puede existir en ellos. Si algo es únicamente subjetivo, excluye la posibilidad de creación, porque no hay ninguna comunicación.

El fenómeno del elitismo es muy complejo. Como bien habéis señalado, depende de la época y de las circunstancias. Lo que hoy es considerado un fenómeno marginal debido al número de destinatarios –lectores o telespectadores– mañana será comprendido por millones. Lo que hoy es comprendido por millones, mañana podría morir muy

rápido como fenómeno artístico para empezar a funcionar como la Coca-Cola. Existe también una posibilidad diferente y no tan simple. Por ejemplo, el propio Joyce puede aún ser accesible sólo para un círculo bastante limitado, pero debido a que él abrió ciertas puertas ahora otros pueden fácilmente atravesarlas y ser entendidos por millones. A menudo se da el caso de que fenómenos considerados como de ámbito limitado de hecho ejerzan una influencia mucho más amplia de lo que pensamos. Pero lo contrario también es cierto. Actualmente, muchos artistas piensan que sus trabajos gozan de una resonancia social ilimitada, que sus trabajos son «para todo el mundo», pero de hecho nadie está realmente interesado en ellos...

Me gustaría volver al problema del subjetivismo. Es un problema muy delicado. Creo, por ejemplo, que es muy peligroso actuar para el público. Creo también que si en la creación del actor no hay una subjetividad absoluta, entonces no es vital. Pero si en presencia del público, cuando los espectadores están ya allí, esa subjetividad no se transforma en un hecho objetivo, entonces no hay ninguna creación en absoluto. No quiero decir, repito, que se debería actuar para el público. La cuestión es que si no nos mentimos a nosotros mismos entonces será objetivo. Pero es un asunto delicado. No para los espectadores, sino en su presencia. No sin subjetividad, sino objetivamente como un hecho humano. Es simplemente una cuestión de si de verdad hemos trabajado o solamente nos hemos mentido a nosotros mismos.

Cuando uno actúa *frente* al espectador, uno acepta al espectador como parte orgánica. Cuando un actor quiere actuar *para* el espectador, espera risas y aplausos; entonces falsea el proceso, ya no lucha para descubrir alguna cosa en él mismo, sino que sólo lucha para ser aceptado. En toda creación —como también en el trabajo del actor— el medio es la propia vida. Así que no se puede crear en nombre de otro. Uno sólo puede exponer su propia vida, y es por eso

por lo que la creación sólo puede ser subjetiva. Pero uno también puede creer muy fuertemente en su propia sinceridad y estar-se engañando. Cuando los espectadores llegan, el centro de la actuación se vuelve objetivo, es difícil engañarse. En la presencia de los espectadores aquello que es vuestra vida empieza a funcionar como algo objetivo. ¿Cuál es este hecho objetivo? La cuestión no es si al espectador le gusta. La cuestión es que esto le afecte. Los espectadores muy a menudo reaccionan en contra de grandes creaciones. Pero eso significa que no son indiferentes. Esto es lo que yo llamo un hecho objetivo: que lo que se creó frente al espectador no era algo sin sentido; que eso realmente se creó como un hecho de vida. Al espectador le puede gustar o puede estar en contra. Pero ya se ha convertido en un hecho. En ese sentido, la creación no existe sin objetividad. Es muy importante no confundir dos cosas: actuar *frente* y actuar *para* el espectador. El espectador puede aceptar algo, no porque sea un trabajo artístico, sino por otras razones, como en el caso del Folies Bergère, donde las bailarinas son aceptadas, no porque lo que hacen revele la vida, sino sólo porque es, como ellos dicen, «interesante». Después de todo, también puede pasar que los espectadores aplaudan algo tonto y sin interés, que no revele nada a la gente, que no revele nada sobre la vida, que simplemente repita ciertos estereotipos. Es como el postre en un restaurante, como preparar tu apartamento para una única cita con una chica. Como algo trivial, divertido. Hoy aplaudimos, mañana olvidamos. No es un hecho objetivo; nadie pensará en ello mañana. No entró en la vida de alguien. No fue un acto de vida.

Por supuesto, hay grandes trabajos no creados por (o para) una élite, como ciertas estructuras totémicas, por ejemplo. Pero entonces hagámonos esta pregunta: ¿Es posible actualmente crear sin una élite o no para una élite, sin tener en cuenta que los tiempos han cambiado? Entonces aparece la siguiente pregunta: ¿Cuál es esta élite? Si

estáis pensando en una élite financiera o en una élite educada, entonces por supuesto ninguna de ellas es una élite capaz de crear. Si estáis pensando en una élite de personas con mayor talento, entonces pienso que estamos ya cerca de la creación. Si además os referís a personas que poseen un alto nivel de técnica creativa, entonces yo también prefiero la creación a un alto nivel técnico, simplemente no me gusta el diletantismo. Henri Rousseau no tenía educación pero era un artista de alto nivel técnico. Pero, en general, considero la cuestión de la «creación elitista» ilusoria.

¿Qué significa creación para una élite? ¿Qué élite? ¿Personas con mucho dinero? Pienso que crear para ellos no es un trabajo verdadero. Con pocas excepciones, buscan en la vida otras cosas que la percepción artística. ¿Quizás entonces para personas con una educación? ¿Para aquellos con una licenciatura o incluso un doctorado? Entre los espectadores de mi teatro he conocido a trabajadores que poseían una gran sensibilidad y a profesores de universidad tontos sin remedio. También he conocido a profesores con gran sensibilidad y a personas sin educación tontas sin remedio. ¿Para qué élite? Quizás «para una élite» significa «no para todo el mundo»... Porque, perdonadme, ¿por qué debería crear para todo el mundo? ¿Por qué deberían otros artistas estar obligados a crear para mí? Lo que se oculta aquí es el postulado según el cual todos deberían comer de la misma sopa. Es una tiranía: cada creación artística para todo el mundo. Pero esto también significa que todo el mundo debería estar a favor de cualquier creación artística. Las personas son diferentes. Tienen necesidades diferentes. El arte debería más bien buscar a aquellos que lo necesiten. Si no es indispensable desaparecerá por sí mismo. Un trabajo artístico no debe ser para todo el mundo. Debe buscar a aquellos para los que es indispensable. Cada persona de la calle debería ser capaz de escoger el tipo de creación que necesite. En este ámbito, yo imagino la democracia en el sentido de que cada uno

pueda encontrar su propio teatro, que cada teatro tenga sus espectadores, que los teatros sean tan variados como las personas. Nadie debería verse forzado a ser para todo el mundo, porque entonces todo lo que haga será producido con doctrina. La vida es más rica; sus caminos son desconocidos. En la actualidad un cierto trabajo artístico puede ser necesario para cien personas, mañana para cien millones. Es conveniente decir que, sin embargo, no puede ser que un trabajo artístico no sea para nadie. Para existir, debe ser necesario.

Debo añadir aquí que hubo épocas en siglos anteriores en las cuales sólo una cierta clase social se reservaba el derecho a elegir. Pero lo que en el pasado era un privilegio sólo para un cierto grupo debería ser asequible para todos. Cuando privas del derecho a escoger, limitas los derechos humanos.

Alguien dijo aquí que si en este periodo entero de dos semanas de trabajo hubiera habido al menos algo muy pequeño, diminuto, que hubiera demostrado ser fértil, entonces estas dos semanas no se habrían desperdiciado. No podéis creer que no hubiera tal cosa. Bueno, de acuerdo: podríamos decir que existió ese algo completamente pequeño, esa cosa diminuta; que podéis estar felices porque no desperdiciasteis vuestro tiempo, porque hicisteis esa cosa totalmente pequeña, diminuta. ¿Pero por qué no hicisteis algo grande? Esa cháchara sobre la cosa minúscula, ese requerir de vosotros sólo algo mínimo durante el curso de dos semanas enteras, ¿acaso no es esto lo que llamé «el camino al perfeccionismo»? Existe esa creencia de que uno hará algo muy, muy pequeño, paso a paso, y que quizás algún día dará algún resultado.

Uno de vosotros dijo que un perro reaccionaría ante los actores que mienten. No acabo de creérmelo. Pero lo que realmente me interesó de esta historia sobre el perro es esta creencia recurrente en unos medios que pueden decidir por nosotros. Si no Grotowski, entonces quizás un perro. Pero ni

Grotowski ni el perro pueden hacerlo. Nadie puede garantizar la sinceridad de otra persona.

Vuelvo al problema del LSD. Es verdad que las drogas, de alguna manera, también desenmascaran. Sin embargo, como ha sido observado, esto no tiene nada que ver con la creación. Este es un punto importante. Podemos invocar el humanismo en este caso. Pero ¿qué estamos buscando en tales situaciones? Cómo tomar algo para uno mismo y no dar nada. Se le podría llamar libertad. Seguramente ha habido personas que utilizaron las drogas y aun así dieron mucho. Lo mismo ocurre con los alcohólicos. Sin embargo, esta es una situación particular, cercana a una enfermedad. Como la epilepsia de Dostoyevski, como la locura de Van Gogh. Thomas Mann lo analizó y observó dos cosas: los dos creaban mientras luchaban contra su enfermedad –pese a su enfermedad– y así, gracias a esta lucha, su enfermedad pudo empezar a convertirse en una gran experiencia. Mann dijo que gracias a estos dos grandes hombres enfermos que pagaron con toda su vida, con todos sus grandes sufrimientos, nosotros, los demás, podemos explorar regiones normalmente prohibidas. Por supuesto, hay miles de epilépticos y sólo un Dostoyevski. Por lo tanto, sólo cuando hay frutos todo ello empieza a tener valor.

Hubo un actor en Polonia, antes de la Segunda Guerra Mundial, con fama de alcohólico. Más tarde, muchos actores polacos lo tomaron como excusa: «Después de todo, Jaracz también bebía.» Pero Jaracz luchaba contra ello. Solía pedir a Osterwa que lo encerrara en una habitación con barrotes en las ventanas. Por la noche, intentaba escaparse. Llamaba a la gente en la calle. Si lo liberaban, como solía decir, «haría una gira por Polonia» –se emborracharía. A su regreso pediría a Osterwa que lo encerrara otra vez. Había algo heroico en esa lucha. Jaracz producía frutos maravillosos. Manadas enteras de actores borrachos o con resaca no producen ningún fruto en los ensayos. Después de todo, muchas

cosas funcionan como las drogas. Por ejemplo, lo que yo llamo ilusiones pueden llevar en última instancia al suicidio –el hombre se mata a sí mismo con pobres sustitutos. Lo que es peligroso en las drogas es lo mismo: un pobre sustituto para una gran experiencia.

Actualmente en el teatro nos encontramos con temas sobre sexo. No creo que esto sea malo. Todo lo contrario, creo que es natural. No es posible ninguna verdad en teatro sin tocar la intimidad externa del hombre. Sin embargo, existe también el problema de «llamar al lobo». Si hacéis lo mismo durante los ejercicios e improvisaciones, si hacéis lo mismo en los *études* terminados y en sketches no tan importantes, si hacéis lo mismo en los ejercicios físicos, plásticos y vocales –si buscáis en todas partes temas de sexo, porque los queréis demostrar, remarcar– entonces el único efecto será una degradación horrorosa de todo ese ámbito. Todo esto se convertirá rápidamente en una convención. De esta manera bloquearéis vuestra sinceridad. Y cuando realmente necesitéis ser del todo sinceros –y si uno quiere ser completamente sincero debe ser también sincero en este ámbito– entonces, cuando os enfrentéis con un reto real seréis como ovejas llamando al lobo, pero el lobo no vendrá nunca más, porque ya lo habréis degradado todo.

Todavía veo otro problema en todas partes. Se trata de la necesidad de vender enseñada lo que tenéis. Me quedé sorprendido cuando me di cuenta de que algunas personas que nos habían visitado y se habían entrenado con ciertos tipos de ejercicios, ahora que están haciendo sus espectáculos, muestran los ejercicios a los espectadores como una propuesta. Hay algo embarazoso cuando un actor desea inmediatamente convertir su higiene personal, el campo de su batalla personal, en una forma para poder mostrarlo a los demás. De todos modos, para entonces, esos ejercicios ya no tienen ningún sentido; son estériles y están muertos. Es desvergonzado. Para no mencionar que en muchos casos, estos ejercicios se rea-

lizan de manera patética. La amenaza más grande es que todo debe ser vendido inmediatamente. Incluso si lo miramos, no desde una cierta perspectiva moral sino en términos de eficacia, si queremos ser sabios como una serpiente y astutos como un zorro, deberíamos saber que venderlo todo es el mejor camino para perdernos nosotros mismos.

El gran espectáculo de los nombres. En el caso de artistas jóvenes, es de alguna manera justificable, porque generalmente hay en eso una cierta realidad humana. Al principio, cuando los conoces, si han superado la falsedad y la inercia en su trabajo, puedes ver sus caras como iluminadas. Cuando te los encuentras, dos o tres años más tarde, sus caras están apagadas. ¿Qué ha pasado? Sé lo que ha pasado. Cierta fenómeno artístico empieza a funcionar con fuerza, atrae la atención de la gente. Es auténtico al principio. Se produce una fuerte resonancia del trabajo. Se empieza a formar algo parecido a un torbellino. Pero «el mundo» también necesita un éxito. Está esperando. Y entonces los medios masivos de comunicación entran en juego, empezando por la prensa, después la televisión, etcétera. El trabajo se hace famoso, más de lo que debería. Ya no es la resonancia del trabajo, sino la resonancia de la resonancia... He leído descripciones de mis producciones escritas por personas del Uruguay o la India que nunca han visto mi trabajo. Es como si dos espejos estuvieran encarados produciendo la impresión de un enorme impacto, pero es sólo una ilusión. Otro rasgo importante de los medios de comunicación es que siempre esperan nuevos éxitos. Primero se crea un ídolo y luego se destruye, porque se debe crear uno nuevo.

Creo que nuestro trabajo, como si fuera una especie de ídolo, será derribado en sólo unos pocos meses. Si no este año será el siguiente, porque el mundo espera un nuevo éxito. Se necesita un nuevo profeta de los medios de comunicación. Se sentará aquí y será el foco de atención.

Normalmente, en esos momentos, la per-

sona que se encuentra en el centro de atención empieza a temer por su trono. Piensa en cómo seguir dirigiendo la atención hacia sí mismo, cómo atraer más prensa y televisión, cómo crear un nuevo éxito, cómo ser más moderno que la actualidad. En ese momento empieza a hacer algo que no proviene de una necesidad real. Es solamente un payaso bailando para los medios. Toda esa gesticulación tan sólo para mantener su lugar. Este es el principio del envenenamiento de uno mismo, de la muerte de lo que está vivo en nosotros. Quizás es la manera de ganar un año o dos de fama ilusoria. Sin embargo, al final se nos apartará del camino: acabados, sin dignidad, sin sinceridad. Asesinados. Convertidos en un «cadáver» lleno de envidia del nuevo ídolo, un «cadáver» lleno de mala fe y de necesidad de venganza. Es entonces cuando nuestros rostros se apagan y pierden su luz.

En el caso del actor, empieza con una falta de concentración en el trabajo. Para mantener su posición privilegiada, el actor debe hacer mil cosas: actúa en el teatro, actúa en cualquier otra parte, se encuentra con el público actuando sin haberse preparado, trabaja en un programa de televisión, participa en una película. Atrae la atención. El actor puede funcionar de esta manera incluso más tiempo que el director. Pero sabe bien que ya está muerto. Entonces empieza a sentirse infeliz. Todo esto empieza por esa pseudonecesidad de venderlo todo.

¿Es posible no vender? Se puede ir a contracorriente; se puede dejar de suplicar el «favor» de la prensa. Es bastante posible. ¿Se nos atacará? Bueno, sí. Nuestro ídolo será derribado. Simplemente un año o dos antes... Esta es la única diferencia. Y esto todavía es mejor que si el ídolo no hubiera sido derribado. Porque si en lo más profundo sabemos que la semilla de la verdad no está en nosotros, no seremos felices. La razón de nuestra desdicha se encuentra en nosotros mismos. Somos nosotros los que nos torturamos. Empieza con un deseo de éxito rápido. Empieza con el trabajo para el éxito, para causar sensación. Empieza

cuando vendemos todo aquello que hemos conseguido, todo de una vez. Y luego nos preguntamos por qué estamos tan nerviosos. Culpamos de eso a las grandes ciudades. Pero si las grandes ciudades tienen esa influencia sobre nosotros, es porque vivimos en grandes ciudades. La primera cosa obvia en este caso es que podemos dejar la gran ciudad. Nadie está forzado a trabajar en París, se puede trabajar en el campo, en una ciudad pequeña. No es verdad que no se pueda hacer teatro allí. Puedes. Después de todo, yo no trabajo en las condiciones de la metrópoli polaca y no necesito llevar la corona de Varsovia sobre mi cabeza. ¿Por qué Wrocław debería ser peor? Me gusta esa ciudad; la gente me necesita allí. ¿Por qué ir a la capital? ¿Por qué vivir en Nueva York si no te gusta? Por supuesto, si me gustara Varsovia como ciudad para vivir, viviría allí. Si me gustara Nueva York, viviría allí. Pero entonces no tendría ningún derecho a decir que el ambiente de Nueva York me está matando. Si Nueva York es insoportable, entonces ve a San Francisco. Quizás sea posible trabajar en Nueva York con todo su ruido, etc., y no sentirse afectado por su influencia. Pero si esta influencia empieza con el miedo al silencio, a la tranquilidad... «¡Uy! Alguien ha escrito hoy un artículo desagradable sobre mí, tengo que responderle en televisión», etcétera; «Sin el éxito nos hundiremos hasta el fondo», y así sucesivamente. Las cuestiones económicas existen, desde luego, pero no creo que sean un factor decisivo. No creo que toda esta publicidad sobre uno mismo sea necesaria para ganar dinero. Sí, es necesaria, pero sólo para ganar más dinero. ¿Pero qué es lo que estás buscando realmente? Porque podría ser que estuvieras buscando dinero y nada más. Debes saber lo que quieres. Si no es dinero, entonces tienes mucha más libertad, por ejemplo, respecto a los medios. No me opongo a alguna estrategia en este asunto. Sin duda este tipo de presión existe. De acuerdo. Requiere de nosotros un cierto tipo de agilidad. Pero sólo siempre y cuando no afecte al trabajo.

Se puede realizar todo este movimiento alrededor del trabajo, pero aquí nunca se deberían mezclar las prioridades. Cuando uno empieza a mezclar la estrategia con el trabajo es el inicio de la esterilidad. Lo veo en todas partes.

En todas partes observo también otra cosa. Es una manera peculiar de construir una técnica. Os daré un ejemplo. Durante un tiempo hubo una persona trabajando con nosotros y le enseñamos los ejercicios plásticos. Volvió a casa y continuó haciéndolos. Ahora insiste en que ha elaborado su propia manera de hacerlos. Nosotros sólo podemos respetarlo. Sin embargo, cuando lo visité, vi cual era la novedad de su enfoque. Había mantenido todas las partes fáciles y había descartado o modificado todas las partes difíciles para hacerlas fáciles. Aquí tenemos ya una doble ilusión: en primer lugar, que él haya elaborado su propia versión creativa de los ejercicios; y en segundo lugar, que no se haya ejercitado nada en absoluto. De hecho, el propósito tras este tipo de actividad es sentirse bien. En este caso, podemos decir que sentirse bien está por delante del propio trabajo. El proceso ya es estéril y no ha empezado siquiera. No hay ningún proceso en absoluto.

Hoy en día podemos ver en todas partes una tendencia a desconectarnos de la tradición, pero de ninguna manera de sus debilidades. Podemos observar tentativas de creación sin tener raíces, sin ninguna conexión con el pasado, de crear «de nuevo». He repetido a menudo que hay que ser independiente, pero siempre existe un problema: ¿Es una autonomía real o sólo un sustituto de la autonomía? Por ejemplo, si en lugar de la espontaneidad humana —algo que proviene de la naturaleza del actor— veo gimnasia a la que podría llamar (lo siento si utilizo mal el término) «gimnasia sueca», al fin y al cabo no hay nada nuevo en eso, es solamente «inercia sueca». En teoría, se trataba de una cuestión de autonomía; en la práctica, es diletantismo. Debéis saber lo que estáis haciendo. En este caso, los detalles de los ejercicios, que inventamos noso-

tros, no son importantes. Se pueden crear ejercicios sobre otros detalles. Pero los detalles deben estar ahí y deben ser precisos. Así que o los buscáis vosotros mismos –pero desde el principio– o utilizáis los nuestros. Pero, entonces, no experimentéis antes de poder ejecutarlos realmente. Haced esto primero y después cread vuestra propia versión. Al fin y al cabo, este ámbito requiere competencia. Si caéis en el magma, en el caos general, en el miedo, o en la doma, entonces se trata de una falta de competencia clara. No deberíais mezclar: algo de los físicos, algo de los plásticos, algo de los ejercicios de voz, y no hacer nada propio. No deberíais combinarlo todo como una especie de sopa y, para colmo, sentirnos bien considerándoos inventores.

No estamos desconectados de lo que nos rodea, de nuestro país, de nuestra tradición. Todo ello contiene todas las fuentes de fuerza. Tan sólo «quedándonos» con estas fuentes podríamos buscar pobres sustitutos en lugar de hechos. La razón por la cual alguien busca la ilusión es siempre personal, no nacional (quizás con raras excepciones). Sin embargo, la manera en que estos sustitutos se llevan a cabo es generalmente «nacional», por así decirlo, lo que significa que nuestro instinto de autopreservación nos fuerza a actuar de acuerdo con nuestro entorno, con el estilo dominante de vida, etc. Así que hasta cierto punto es natural que un francés se esconda detrás de afirmaciones cartesianas y que un escandinavo lo haga detrás de la llamada formalidad. Esto está de alguna manera establecido socialmente. Según la ley de la imitación, uno debe dar los colores de ciertos valores nacionales a su propio sustituto.

Se me ha preguntado si de lo que se trata es de eliminar todas las máscaras, también en el sentido de cultura y tradición. No, no se trata de eliminar. Todo empieza con la consciencia de que tenemos una máscara. No podemos destruirla, porque es un poco como la piel. Podemos arrancarla, pero luego crecerá una nueva en su lugar. Hay momentos, sin embargo, en los cuales algo

diferente aparece bajo esta máscara, cuando estamos desarmados.

En cierto sentido, el arte es un ámbito inmoral. Las buenas intenciones no cuentan. Lo que cuenta es el resultado. Cuando en el trabajo se sucumbe a las ilusiones, sólo estas ilusiones estarán realmente en el trabajo. Creedme, ojalá os pudiera decir una cosa distinta.

En el teatro, si queremos ir más allá de contar anécdotas, debemos encontrar, en una estructura coherente, lo que nos revela junto con nuestras experiencias esenciales. Entonces la historia funciona simplemente como un pretexto. Se podría decir que se «consume desde dentro».

Se convertirá en un fenómeno mental. Quizás deberíamos tener en cuenta que lo mental, lo intelectual, no es idéntico a lo psíquico –es sólo una parte de la psique. Esto puede provocar dudas. Cuando dije que la pureza podía cruzar este límite es precisamente porque esta pureza es de orden psíquico.

Me gustaría también decir algo al señor Y. Me gustaría decir que no creo en la autocrítica, porque hay en ella –especialmente en ciertas circunstancias– algo extremadamente peligroso; quiero decir que uno podría presentar cierto tipo de obra o gesticular con la supuesta idea de sugerir que se está destrozando a sí mismo. Si hay entendimiento las palabras son innecesarias.

¿Es esto inhumano? Sí, podéis pensarlo. Salvo que con todo este «humanitarismo» propuesto aquí como alternativa, creo que un ser humano es terriblemente desdichado. Está escrito en su rostro; está escrito en su vida; está escrito en sus reacciones. No ha habido una ofrenda...

¿La manera de vivir de la que hablo es acaso la única posibilidad? No. Pero, ¿por qué no estoy de acuerdo con la opinión de que esto implica represión y coacción? La coacción es posible sólo cuando existe alguna autoridad. Si quisiera someteros a la represión, entonces, sin autoridad, sólo correría el riesgo de tener problemas.

Cuando veo que algo no funciona tengo

dos posibilidades. Puedo decir que algunas cosas en ello están bien hechas, pero que valoro algo más. Entonces puedo estar seguro de que, en cierto sentido, os tengo de mi lado y, así, podríamos seguir eternamente. Sin embargo, pienso que sois vosotros los responsables de las ilusiones y no yo. Si os hubiera dicho que alguna cosa estaba mal, pero que otra cosa estaba bien y, por consiguiente, que no habéis perdido vuestro tiempo, entonces, me doy cuenta de que seguiría teniendo vuestro respeto y vuestras... digamos, «buenas vibraciones». Pero en este caso yo sería el único responsable de prolongar vuestras ilusiones. La única posibilidad era aniquilarme en vuestros corazones, para que sintierais antipatía e indignación hacia mí, y así sólo unos pocos habrían conservado la fe. En esta situación no hay culpa por mi parte, porque lo hago con plena responsabilidad.

Durante este seminario, como habéis notado, en realidad he permanecido de alguna manera ausente. Simplemente he estado observando lo que ocurría, porque decidí confrontar la cuestión de mi propia responsabilidad acerca de las falsas apariencias que se han creado alrededor de mi trabajo. Aunque hubiera venido aquí con la intención de tener un debate con vosotros no habría tenido ninguna idea sobre la dirección que éste habría tomado. Necesitaba todo esto. Si realmente existía algún ídolo, entonces –aquí estamos– el ídolo ha sido derrumbado. Sin lugar a dudas, su «culto» no se prolongará más. Fue también por esta razón por lo que no pude responder a vuestras preguntas durante los ensayos. A veces ocurre que un grupo que ha caído repetidamente en las apariencias finalmente se moviliza. Lo estuve esperando hasta el final, hasta el último día del seminario.

Alguien podría decir que no soy creyente. No obstante, muéstrame tu Hombre [Człowiek] y te mostraré mi Dios.

Es hora de acabar. O, ¿quizás no? Propongo terminar sin dar a los organizadores la oportunidad de pronunciar una fórmula, y en cambio acabar de forma evasiva. Si

alguien no quiere dejar la sala todavía, dejadle que se quede. Dejémosle hacer lo que quiera.

Texto publicado por primera vez en la revista TDR el verano de 2008, basado en la transcripción del discurso de Grotowski como respuesta a un seminario internacional organizado en el Odin Teatret en 1968. Acudieron al seminario muchas personas y grupos que afirmaban trabajar «según Grotowski». El texto polaco fue preparado para su publicación por Leszek Kolankiewicz y traducido al inglés por Kris Salata. Traducción de la versión inglesa (considerada la versión definitiva) de Anna Caixach.

© Copyright (1969), Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



Respuesta a Stanislavski

Jerzy Grotowski



1

Ciertas preguntas no tienen sentido. «¿Stanislavski es importante para el nuevo teatro?» No lo sé. Hay cosas nuevas como las revistas de moda. Y hay cosas nuevas pero tan antiguas como los orígenes de la vida. ¿Por qué preguntas si Stanislavski es importante para el nuevo teatro? Da tu propia RESPUESTA A STANISLAVSKI: una respuesta que se base en el conocimiento práctico de la cuestión y no en la inexperiencia. Ábrete a la vida. O eres creativo o no lo eres. Si eres creativo, de alguna manera lo superarás; si no lo eres, serás fiel, pero estéril.

No se debería pensar según estas categorías: «¿Stanislavski es importante hoy?» Si

es importante para ti, pregunta: «¿Por qué?» No preguntes si es importante para los otros o para el teatro en general. «¿*Rabota aktera nad soboj* (El trabajo del actor sobre sí mismo) es un libro válido aún hoy en día?» Esta pregunta no tiene sentido por el mismo motivo. ¿Qué es el trabajo hoy en día? Significa precisamente que existe un trabajo hoy que es, por lo tanto, inevitablemente diferente al trabajo ayer. Pero, ¿hoy el trabajo es el mismo para todos? Existe tu propio trabajo. Entonces puedes preguntarte si ese libro es importante para ti, en tu trabajo. Pero no me lo preguntes a mí. Nadie puede responder por otra persona.

2

Uno de los primeros malentendidos en relación con esta problemática deriva del hecho que para muchas personas es difícil diferenciar la técnica de la estética. Así pues: considero que el método de Stanislavski ha sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, especialmente en la formación del actor, y al mismo tiempo me siento lejos de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto del encuentro de nuestra tradición con nuestras necesidades. Estas cosas no se pueden trasladar de un lugar a otro sin caer en los clichés, en los estereotipos, en algo que ya está muerto en el momento en el que queremos darle vida. Lo mismo sucede en el caso de Stanislavski como en el nuestro, o el de cualquier otro.

3

Profesionalmente me formé con el sistema de Stanislavski. Creía, en cierto modo, en el profesionalismo. Ya no creo. Hay dos tipos de velo, dos tipos de huida: se puede huir en el diletantismo llamándolo libertad. Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución. Hace tiempo creía en la profesión. En este

campo Stanislavski era para mí el ejemplo. Cuando comencé mi trabajo, mi punto de partida era su técnica. Pero de alguna manera también fue fundamental para mí su actitud de descubrir de nuevo cada fase de la vida.

Stanislavski iba siempre hacia adelante. Planteó las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. En la manera de responder más bien percibo diferencias entre nosotros. Pero le tengo un gran respeto, y pienso en él a menudo cuando veo la confusión que se puede llegar a crear. Los discípulos... Pienso que esto me ha sucedido a mí también.

Los verdaderos discípulos no son jamás discípulos. Meyerhold fue un verdadero discípulo de Stanislavski. No aplicaba el «sistema» escolásticamente. Daba su propia respuesta. Era un rival, y no un alma buena que se dedica únicamente a protestar cuando no está de acuerdo. Tenía convicciones; era él mismo. Y de hecho pagó el precio. Vakhtangov fue un verdadero alumno de Stanislavski. No se opuso a Stanislavski. Sin embargo, cuando aplicó el método en la práctica, lo hizo a un nivel tan personal, tan influenciado por sus relaciones con los actores (pero también por el espíritu de la época, por los cambios que habían ocurrido, por el punto de vista de la nueva generación), que los resultados fueron completamente diferentes de los espectáculos de Stanislavski.

Stanislavski era un viejo sabio. Entre sus discípulos, al que más aceptaba era a Vakhtangov. En el estreno de *Turandot*, cuando muchos pensaron que Stanislavski ya no podría seguir estando de acuerdo con aquél espectáculo tan diferente y tan ajeno a su trabajo, adoptó una posición de plena y total aprobación. Sabía que Vakhtangov había hecho lo mismo que él anteriormente: había dado una respuesta propia a las preguntas que planteaba la vocación, a las preguntas que tenía el coraje de plantearse, evitando al mismo tiempo los estereotipos, incluso los estereotipos del trabajo de Stanislavski.

Por esta razón, siempre que tengo oportunidad repito que no quiero discípulos. Quiero compañeros de armas. Quiero una hermandad de armas. Quiero personas afines, incluso aquellos que están lejos y que tal vez reciben impulsos por mi parte, pero que están estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo el tipo de domador que domestica a los actores en mi nombre o el diletante que se esconde detrás de mi nombre.

4

En el fondo, como otros han hecho hasta ahora, puedo únicamente revelar mi propio mito de Stanislavski –sin que sepamos hasta qué punto esos otros mitos estaban basados en la realidad. Cuando inicié mis estudios de interpretación en la escuela de Arte Dramático, fundé la base entera de mi conocimiento teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor, estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Creía que era la llave que abría todas las puertas de la creatividad. Quería comprenderlo mejor que los otros. Trabajé mucho para llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él. Esto me llevó –según los principios del psicoanálisis– del periodo de imitación al periodo de rebelión, es decir, a intentar encontrar mi propio lugar. Y a poder tener, respecto a los otros, el mismo rol en nuestra profesión que Stanislavski había tenido respecto a mí... Más tarde comprendí que esto era peligroso y falso. Comencé a pensar que tal vez se trataba sólo de una nueva mitología.

Cuando me di cuenta de que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y de que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la palabra «método» cambió de significado para mí.

Existe un desafío al que cada uno debería dar su propia respuesta. Cada uno debería ser fiel a su propia vida. Esto no nos tendría que llevar a excluir a los otros, sino al con-

trario, a incluirlos. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros; y son precisamente los otros –así como el mundo viviente– los que constituyen el ámbito de nuestra vida. Hay en nosotros diferentes tipos de necesidades y diferentes tipos de experiencias. Intentamos interpretar estas experiencias como un mensaje que nos envía el destino, la vida, la historia, la especie humana o la trascendencia (por cierto, todos estos nombres no tienen importancia). En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, y la creación en realidad es simplemente la respuesta. Se empieza con el esfuerzo de no esconder y de no mentir. Entonces el método, en el sentido de sistema, no existe. No puede existir si no es como un desafío o una llamada. Y nadie puede decir nunca de manera precisa cuál será la respuesta de otra persona. Es muy importante estar preparados a que la respuesta de los otros sea diferente de la nuestra. Si la respuesta es la misma, casi seguro que es falso. Es necesario comprender esto, es un punto clave.

Igualmente: el concepto de profesionalismo es limitado. Tal vez, en el trasfondo del teatro haya lugar para un trabajo puro. Pero esto no es lo bastante esencial como para dedicarle toda una vida. Y si uno desea hacerlo, debe hacerlo con todo su ser. Sin embargo, ¿el teatro es tan esencial como para dedicarle toda una vida? Pienso que se debería tratar el teatro como una casa que ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es realmente indispensable. Pero aún no queremos creer que lo que queda del teatro son ruinas. Por lo tanto, de alguna manera aún puede funcionar. Pero hay otros ámbitos de la actividad humana que ya están ocupando el sitio del teatro. No solamente el cine, la televisión y los musicales. Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad. Las personas con cultura saben que se debe ir al teatro. Así pues, por lo general, no van por el teatro, sino por una obligación cultural. En todas partes la cuestión es cómo

captar espectadores, cómo atraerlos de la manera más eficaz, como forzarlos a venir. En algunos lugares existe el sistema de abonos, en otros la pornografía. ¿Cómo asegurarse un lleno total a todo coste? Por lo tanto, pienso que lo más razonable sería hablar del teatro como de una casa en ruinas, casi abandonada.

Al principio de nuestra era, los buscadores de la verdad buscaban lugares abandonados para llevar a cabo su tarea vital. O bien se iban al desierto (no creo que esta sea una solución natural, pese a que pueda ser necesaria en ciertos periodos de la vida: hay que irse para después volver), o bien buscaban casas en ruinas, quizás condenadas a no encontrarlas, quizás enloquecidos por los criterios cotidianos.

Durante mucho tiempo el concepto de profesionalismo se ha ido alejando de mí. En el primer periodo de mi trabajo como director de teatro, comprendí que el diletantismo es un velo detrás del cual se esconde el actor para evitar la sinceridad tangible y concreta. No se hace nada, pero se tiene la convicción de estar haciendo algo. Mi opinión no ha cambiado. Pero la técnica también puede servir de velo. Podemos practicar varios sistemas de medios, de trucos, podemos convertirnos en grandes maestros y hacer malabarismos con ellos para mostrar la técnica, y no revelarnos. Paradójicamente, se tiene que ir más allá, tanto del diletantismo como de la técnica. El diletantismo significa falta de rigor. El rigor es un esfuerzo para escapar de la ilusión. Cuando no somos sinceros, persuadiéndonos de que estamos cumpliendo el acto, hacemos solamente algo inarticulado, magmático. Debemos tomar de la técnica sólo aquello que desbloquea los procesos humanos.

5

Siento por Stanislavski un gran respeto, profundo y multiforme. Este respeto está basado en dos principios. El primero es su autoreforma permanente, su constante

cuestionamiento de las etapas anteriores de su trabajo. No se trataba de una tendencia a permanecer moderno. Era la prolongación coherente de lo que era esencialmente la búsqueda misma de la verdad. En realidad, dudaba de las novedades. Si su búsqueda se detuvo en el método de las acciones físicas no fue porque hubiese encontrado la verdad máxima de la profesión, sino porque la muerte interrumpió su investigación posterior. El segundo motivo por el cual siento un profundo respeto por Stanislavski es su esfuerzo en pensar sobre la base de lo que es práctico y concreto. ¿Cómo *tocar* lo que no es *tangible*? Quiso encontrar vías concretas hacia los procesos secretos, misteriosos. No los medios –contra los cuales luchaba y los llamaba clichés– sino las vías.

6

El método de las acciones físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa, donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo previo no hubiese podido encontrar el método de las acciones físicas. Pero fue solamente en este periodo cuando realizó el descubrimiento que considero una especie de revelación: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. En la fase previa esto aún no estaba claro para él. Buscaba la famosa «memoria emotiva». Creía aún que volver a los recuerdos de diferentes emociones comportaba básicamente la posibilidad de volver a las emociones mismas. Estaba equivocado creyendo que las emociones dependen de la voluntad. En la vida podemos comprobar que las emociones son independientes de la voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos. O bien al contrario: queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. Las emociones son independientes de la voluntad y precisamente por este motivo, en el último periodo de su actividad, Stanislavski prefirió poner el acento en el trabajo sobre lo que depende de nuestra voluntad. Por ejemplo, en la primera fase preguntaba so-

bre las emociones que el actor buscaba en las diferentes escenas. Y sobre el así llamado «yo quiero». Pero pese a lo que podamos llegar a querer «querer», nunca será lo mismo que el hecho de «querer». En la segunda fase, puso el acento sobre lo que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.

Pero, ¿qué es aquello que se hace, qué es una acción? Aquellos que simplemente han rozado la terminología de las acciones físicas piensan que una acción es, por ejemplo, pasear, fumar un cigarrillo, etc. Quiere decir que para ellos las acciones físicas son actividades elementales de la vida cotidiana. Esto es muy ingenuo. Otros, que preferían el periodo anterior de Stanislavski, repiten siempre sus afirmaciones sobre las acciones físicas en relación con las emociones. Por ejemplo, «Ahora él no la ama, entonces quiere estar en contra de ella, se pone en tensión: qué hay que hacer», etc. Esto tampoco son acciones físicas. Y otras personas confundían aún las acciones físicas con la interpretación.

Según Stanislavski, las acciones físicas son elementos del comportamiento, acciones elementales, verdaderamente físicas pero conectadas al hecho de reaccionar a los demás. «Miro; lo miro a los ojos, tratando de dominar. Observo quien está a favor, quien en contra. No miro, porque no logro encontrar los argumentos en mí mismo». Todas las fuerzas elementales del cuerpo, orientadas hacia alguien o hacia uno mismo: escuchar, mirar, utilizar un objeto, encontrar puntos de apoyo –todo esto es acción física. Se mira y se ve, y no: se mira y no se ve, como un mal actor en un espectáculo malo. Es ciego y sordo respecto a los otros, respecto a los *partners*; sólo dispone de trucos para esconderlo. Gracias a la eficacia del método, se le puede hacer pasar de la sinceridad fingida a la sinceridad verdadera a medias. Desde el punto de vista de la concepción del espectáculo, esto es mucho. Si el director es un maestro de la eficacia podrá ayudar al actor en esto. Pero debo decir que, abandonando el culto al profesio-

sionalismo, cambié también mi concepto de eficacia.

7

Durante toda su vida en el arte, Stanislavski nos dio el ejemplo que es necesario estar preparados para el trabajo. Fue él quien formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto a procesos creativos sin espectadores. Y también la obligación del entrenamiento para el actor. Estos son grandes méritos.

Sin embargo, en el entrenamiento del actor, en los ejercicios, se puede encontrar una falsa satisfacción que nos permite evitar el acto de sinceridad personal. Nos podemos torturar durante años y años. Se puede creer que los ejercicios tienen un gran valor por sí mismos. Se pueden tratar los ejercicios como una absolución del hecho de que la acción no se lleva a cabo totalmente. En cambio, en otros contextos culturales, el acento a menudo se pone simplemente en la domesticación.

En nuestra época buscamos en los ejercicios un placer un tanto perverso. No quiero decir que los ejercicios tengan que ser desagradables, pero hay una diferencia muy clara entre la búsqueda narcisista de un placer extremadamente subjetivo y solitario, aun logrado en grupo, y otra cosa que no es desagradable porque descansa en la verdadera y temeraria vocación de nuestra naturaleza. De todas formas, en este caso, hablar de lo que es agradable y de lo que es desagradable no tiene ningún sentido. Tal vez la desgracia del hombre contemporáneo radique en el hecho que abandonó la búsqueda de la felicidad para ir a la búsqueda del placer.

Los ejercicios como confort espiritual... Se tiene la sensación maravillosa de no haber perdido el tiempo. Se tiene la profunda convicción de acercarse a nuevos horizontes. Se habla mucho del espíritu, del alma y de la psique. Fariseísmo.

Stanislavski creía que un entrenamiento positivo e indispensable para el actor debe-

ría consistir en diversos tipos de ejercicios diferentes conectados únicamente para un fin común. Pienso que esto es verdadero y exacto desde la perspectiva de su experiencia y de su idea de eficacia. No obstante, desde la perspectiva de ir más allá del profesionalismo, existe el acto que abraza la totalidad del hombre [*człowiek*].

Si nos basamos en la superación del profesionalismo, en la plenitud humana, debo admitir que no podremos evitar una contradicción similar. Porque a menudo nos parece que estamos haciendo alguna cosa mientras en realidad hacemos otra. Un análisis preciso de este tipo de acción se inició con Freud, pero ya en *El idiota*, de Dostoievski, nos encontramos con la historia del hombre que mira la vitrina de una tienda y, en la vitrina, un cuchillo. Está haciendo algo completamente diferente de lo que piensa que está haciendo. Inconscientemente, su naturaleza se está preparando para algo distinto de lo que su conciencia está analizando. Así pues, ser consciente de lo que se está haciendo no es todo, porque no abraza la totalidad. Por definición, lo que es inconsciente no es consciente. Stanislavski, de hecho, comprendió que este dilema existía y buscó, a su manera, como tocar *indirectamente* lo que es inconsciente.

8

Es necesario buscar de qué modo liberar la propia existencia que se dirige hacia otro. Entonces esto funciona también en el campo llamado técnico, de la voz por ejemplo. No es posible decir brevemente cómo sucede. Se podrían crear malentendidos. Es una tarea larga y dura. Dura no tanto en el sentido del esfuerzo necesario sino en el sentido del coraje o de la determinación.

Todos los ejercicios que hemos mantenido estaban dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, bloqueos y estereotipos individuales o profesionales. Eran ejercicios-obstáculo. Para ir más allá de los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir los propios bloqueos.

En el fondo, todos aquellos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir aquello que no se debería hacer. Pero jamás: qué y cómo hacerlo. Y siempre en relación con nuestro propio camino. Si se llegaban a dominar los ejercicios, se cambiaban o bien se abandonaban. Continuar con ellos hubiese supuesto el inicio de la técnica por la técnica, el saber *cómo*. Cuando sentíamos que las fuentes no funcionaban en nosotros, o sobre nosotros, que las resistencias nos bloqueaban, nos encerraban, que «el proceso creativo iba adelante» pero era estéril, entonces volvíamos a los ejercicios. Y encontrábamos las causas. No las soluciones, sino las causas.

Hubo periodos en los cuales los ejercicios diarios eran necesarios. También hubo periodos en los cuales necesitamos concentrarnos exclusivamente en los procesos. Y no porque el estreno estuviera cercano. El estreno llegará cuando llegue. De hecho, no llegará nunca. Nuestra manera de trabajar es que presentamos el mismo espectáculo quinientas veces y todavía seguimos trabajando en él. A menudo, los ensayos tras cientos de presentaciones eran los más fascinantes, los más esenciales. Así que volvíamos a los ejercicios o bien los abandonábamos, siempre en relación a lo que era más esencial en el trabajo.

No existe una concepción de ejercicios según la cual estos sean importantes de por sí. Con frecuencia, los ejercicios son muy importantes. Por ejemplo, cuando, durante el espectáculo, uno siente –en relación con los espectadores– que tiene el poder sobre las almas, o experimenta la sublimidad que lo exime de la precisión, entonces, es necesario volver inmediatamente a los ejercicios para hacer un trabajo sólido, sentir la tierra, donde las cosas pueden que no sean tan sublimes sino básicas. Nuestros ejercicios estaban sometidos a una continua evolución.

A menudo he observado personas que trataban de simplificar ciertos ejercicios afirmando que de esta manera los hacían personales. Mientras que así lo que hacían

es despojarlos de todo sentido, adaptándolos a sus propios miedos y a sus propias mentiras. A la propia pereza. Pero dicen: «Sí, ahora es mi estilo personal de ejercicios.» Un sistema personal de ejercicios, en el verdadero sentido de esta definición, existe cuando descubrimos los ejercicios más difíciles, hasta el punto de abandonar las sustituciones y los velos que nuestra auto-indulgencia nos sugiere. Estos ejercicios son personales porque funcionan como test para las inhibiciones personales. Así que son mucho más difíciles para nosotros que para los demás.

9

Si bien los ejercicios tienen como objetivo un ataque incesante contra las sustituciones, los velos y las evasiones, contienen también la misma oposición que existe en la obra, la oposición entre la precisión y la espontaneidad. Cuando en aquello que hacíamos durante el espectáculo se empezaba a perder la precisión era necesario buscarla en los ejercicios. En los ejercicios, se requería por parte del actor maestría en los detalles hasta llegar al punto en el cual se manifestaba una reacción personal. Si alguien empezaba a esconderse en el automatismo y en el perfeccionismo, buscábamos inmediatamente la manera de mantener los detalles y simultáneamente ir más allá; es decir, transformarlos en reacciones que eran específicas sólo para esa persona. Por lo tanto, se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con aquello que se dirigía hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana; por este motivo, cuando se cruzan, estamos completos. En cierto sentido, la pre-

cisión es el ámbito de la conciencia, mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto. En otro sentido, al contrario, la precisión es el sexo y la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos divididos. Sólo cuando existen juntas –no en cuanto a unión de dos cosas sino como una única cosa– sólo entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es solamente animal, es la naturaleza entera. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre [człowiek]. Entonces, simultáneamente, la herencia social toma forma, el hombre en cuanto *homo sapiens*. Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no es el «yo» quien hace, sino «aquello»; no es el «yo» quien lleva a cabo el acto, sino que es «mi hombre [człowiek]» quien lleva a cabo el acto. Yo mismo y el *genus humanum* juntos. Todo el contexto humano –social y de cualquier otro tipo– inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi educación, en mi formación, en mi potencial.

Cuando se habla de espontaneidad y de precisión, en la misma formulación permanecen aún dos conceptos que dividen... Injustamente.

10

En los ensayos no buscaba esto con las palabras, con la terminología. Entre el actor y yo tenía lugar un drama íntimo. Buscábamos la sinceridad y la revelación, que no requieren el uso de las palabras. De hecho, esto solamente es posible frente al otro. Para mí, fue posible frente al actor en cuanto hombre [człowiek]. Buscaba las condiciones en las cuales esto sería posible para el actor en mi presencia. Pero es posible si estamos individualmente frente a cualquier ser humano. Incluso si están presentes varias personas y si actúan simultáneamente. No se trata nunca de una relación con un grupo. Es una relación cara a cara: contigo, contigo, y contigo. Pero no en presencia

vuestra como grupo. Porque si queremos buscar esta relación respecto a un grupo, caemos en el compromiso.

Y por tal motivo, un actor que quiere conseguir esto en relación con los espectadores cae en los estereotipos. Solía utilizar la palabra «confesión»: una confesión con el cuerpo. Una confesión en la cual no me escondo detrás de los estereotipos comunes, ni detrás de los detalles cotidianos, ni detrás de ningún velo, incluso en el sentido literal. La cotidianidad nos enseña a escondernos, a engañar, a mentir. Todos lo podemos verificar. En cada cultura funciona de manera diferente. Tomemos, por ejemplo, América. Existe un «espíritu de la fraternidad». Todos quieren dar al otro la impresión de ser agradables y fraternales. Pero en la desgracia, ¿con quién puedes contar? ¿Cuántos amigos tienes realmente? Simulas que somos amigos constantemente, tal como hacen los otros delante de ti. Hay instantes en la vida en los que las personas son auténticas. Cuando el amor las invade verdaderamente; cuando ya no se trata solamente de una cuestión de gimnasia sexual. Cuando la alegría las invade verdaderamente; cuando sus reacciones son desconocidas incluso para ellas mismas. Cuando la desgracia las destroza verdaderamente, aunque a veces no las destroza tanto a ellas como a la máscara interhumana. Y entonces comprender que no las ha destrozado a ellas mismas sino a su manera de fingir puede ser el punto crucial.

11

Cuando el actor está en el camino hacia el acto (en el espectáculo, por ejemplo) y no sabe qué tiene que hacer, piensa en eso continuamente porque sabe que está siendo observado. Por este motivo, Stanislavski, justa y pragmáticamente, exigía que el actor tuviese una línea de acciones preparada que lo pudiera liberar de este problema. Según Stanislavski, esta línea debía ser una línea, una partitura de acciones físicas. Personalmente, yo prefiero una par-

titura basada, por una parte, en un flujo de impulsos y, por otra, en el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo en cuanto al espacio. Tu espacio no está simplemente en este lugar, sino entre este lugar y aquel otro. No es un espacio fijado de manera rígida: dispones del espacio «entre» en una escena dada, en un momento dado. Este «entre», de aquí hasta allá, está fijado, como lo están las orillas del río, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual se entra es siempre nuevo. Obviamente se trata de un ejemplo banal, pero en realidad concierne a todos los elementos del comportamiento humano que se encuentran en el personaje. Es necesario definir «de aquí a allá», las orillas del río que crean aquel «entre». Y esta es la partitura. Entonces el actor no estará condenado a pensar continuamente «¿qué debo hacer?» Será más libre, porque no habrá renunciado a la organización.

Con su trabajo sobre las acciones físicas, Stanislavski fue más allá, pero también prolongó su vieja idea de la «memoria emotiva». Preguntaba al actor: «¿Qué harías si te encontraras en las circunstancias dadas?» Estas circunstancias son las circunstancias del personaje: edad, tipo, corporalidad, un determinado tipo de experiencia. Desde la perspectiva de Stanislavski, esto era lógico y muy eficaz.

Cuando yo trabajaba con un actor no pensaba ni en el «qué si», ni en «las circunstancias dadas». Existen pretextos o trampolines que crean el evento performativo. El actor se remite a su propia vida. No busca en el ámbito de la «memoria emotiva» o del «qué si». Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino precisamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Así pues, recurre a experiencias que fueron verdaderamente importantes para él y a experiencias que aún espera que lleguen, que aún no han pasado —a veces el recuerdo de un instante, de aquél único instante, o series de recuerdos en los cuales se encuen-

tra algo inmutable. Por ejemplo, los recuerdos de una situación muy importante con una mujer. La cara de esta mujer cambia (en los diferentes episodios de la vida, en la vida y en aquello que todavía no se ha vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas estas existencias o encarnaciones hay algo inmutable, como diversas películas colocadas una sobre la otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por el cuerpo y por todo el Resto, esto es el cuerpo-vida. Allí está todo escrito. Pero cuando alguien está haciendo, existe aquello que se está haciendo, que es directo –hoy, *hic et nunc*.

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, es un monólogo pero está frente a su padre. El impulso existe siempre *frente a*.

Y por ejemplo: proyecto la existencia que es el objetivo de mi impulso sobre mi *partner*, como si fuera una pantalla. Supongamos que proyecto una mujer o mujeres de mi vida (mujeres que he conocido, o que no he conocido pero tal vez conoceré), sobre la actriz con quien estoy trabajando. No se trata de algo privado entre ella y yo, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia mi *partner*. En la vida, me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En mi acción, respondo tanto a la «imagen» que proyecto como a mi *partner*. Y de nuevo: mi respuesta no será privada, ni será la repetición de aquella respuesta «en la vida». Será algo descono-

cido y directo. Existe una conexión con mi experiencia –o con el potencial–, pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Así que por un lado, *aquí y ahora*, y por el otro, el material puede ser extraído de otros días y lugares, pasados y posibles.

12

No deberíamos escuchar los nombres que se dan a las cosas; nos deberíamos sumergir en la escucha de las cosas mismas. Si escuchamos los nombres, lo esencial desaparece y sólo queda la terminología. En el pasado, utilizaba la palabra «asociación». Las asociaciones son acciones que se aferran a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. No son pues juegos de subtextos o pensamientos. No se trata en absoluto de algo que se pueda formular con palabras, en el sentido que, por ejemplo, diré: «Buenos días, señora» (una frase de mi papel), y piense: «¿Por qué está tan triste hoy?» Este subtexto, ese «pienso», es una tontería. Estéril. Una especie de domesticación del pensamiento, nada más. No se puede *pensar* esto. Hay que indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No simplemente dar nombres.

13

Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama. Ha sido posiblemente el profesional más grande, puro e indiscutible de toda la historia del teatro. El teatro era un fin para él. No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el esce-

nario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación. Stanislavski dijo una vez: «Las palabras son la cumbre de las acciones físicas.» Pero resulta que el lenguaje hablado es tan sólo un pretexto.

14

Creo que dentro de ciertos límites estamos condenados a la inquietud. Sin embargo, podemos soportar unos determinados límites de inquietud. Si intentamos escondernos detrás de fórmulas intelectuales, ideas, eslóganés, o sea, si mentimos a cada instante con el máximo refinamiento, estamos condenados a la infelicidad. Si todo aquello que queremos hacer es siempre solamente tibio, siempre hasta un cierto punto, siempre «como hacen los demás», siempre para ser aceptados, estamos condenados a la infelicidad. Pero si, paradójicamente, vamos en otra dirección, entonces, a un cierto nivel aparece la calma.

Hay momentos en los cuales no existimos a medias, cuando estamos en armonía con nosotros mismos: no intelectualmente, sino completamente. Si esto sucede en el trabajo, entonces más tarde nos volveremos a poner nuestra máscara, sin duda, porque no es posible evitarla completamente. Tal vez caeremos en los compromisos, pero no tocarán nuestro trabajo. Y de hecho, estos compromisos no llegarán demasiado lejos. De manera similar, el miedo disminuirá, porque es una función de nuestra tibieza y de nuestras mentiras. Deriva del hecho que tenemos miedo de afrontar la vida, cara a cara.

Existen peligros mortales, pero podemos afrontarlos. Hay una conexión directa entre la inquietud, ser incompleto y el miedo. Porque podemos responder al peligro únicamente apelando a las fuentes, pero las fuentes de la vida comienzan a funcionar realmente sólo después de haber eliminado los remiendos, las mentiras y la tibieza.

15

A menudo se dice que el actor debería actuar en primera persona: «yo», y no «el personaje». Esta era la tesis de Stanislavski. Decía, «yo, en las circunstancias del personaje». Por otro lado, frecuentemente, muy frecuentemente, cuando el actor piensa «yo», piensa en su autorretrato, en la imagen que quisiera imponer a los otros y a sí mismo. Pero si se le desafía: «Revela tu hombre [*człowiek*]», esta llamada excede sus fuerzas habituales, rompe aquella imagen social, lo exige todo. Y si responde a la llamada con una acción, ya no podrá ni siquiera decir: «yo hago», porque «eso se hace a sí mismo» (no hay que confundir este «eso» y «sí mismo» con el «id» freudiano).

16

Dije al principio que Meyerhold y Vakhtangov fueron los mejores discípulos de Stanislavski. Nos podemos preguntar si la medida de la grandeza de Stanislavski no fue Meyerhold. Su respuesta al maestro es la prueba de la gran fuerza fecundizante de Stanislavski. Hacia el final de su vida, Meyerhold dijo: «Bien, la diferencia entre nuestro teatro [el Teatro Meyerhold] y el Teatro de Arte de Moscú es que el Teatro de Arte de Moscú tuvo su Primer Estudio, mientras que nosotros somos el novecientos noventa y nueve estudio del Teatro de Arte de Moscú.» Lo más envidiable de Stanislavski es la increíble variedad de sus discípulos, muchos de los cuales fueron capaces de encontrar su propio camino –a veces en forma de corte, o a través de un gran salto, o a veces dentro de los límites de una conexión estrecha con él. Porque cualquier otra relación con los maestros es falsa. Innumerables «discípulos» de Stanislavski repiten términos de su vocabulario, hablan del «superobjetivo» y de la «línea de acción». Esto es evidente aquí en América, donde el abuso de su terminología es común. Pero también en otros lugares existieron discípulos terri-

bles de Stanislavski... Stanislavski fue asesinado por ellos tras su muerte. Es una gran lección.

17

Dije una vez (cosa que, por cierto, no es original) que un discípulo verdadero traiciona a su maestro con grandeza. Así que, si buscara discípulos verdaderos, buscaría a aquellos que deberían traicionarme con grandeza.

Una traición baja es escupir encima de aquel que estaba a nuestro lado. Una traición baja es también volver a lo que es falso y desleal hacia nuestra naturaleza, eso que está más de acuerdo con aquello que los otros (nuestro entorno, por ejemplo) esperan de nosotros que con nosotros mismos. Entonces, nos dejamos llevar por todo aquello que nos aleja de la semilla. Pero existe una «alta» traición –en la acción, no en las palabras. Cuando emerge de la fidelidad al propio camino. No se puede prescribir este camino a nadie; no se puede calcular. Puede ser descubierto sólo a través de un esfuerzo enorme.

Me doy cuenta de que las frases expresadas de esta manera son siempre en cierto modo estereotipadas, como vacías, pero al fin y al cabo, detrás de estas formulaciones hay una cierta realidad, una cierta experiencia.

Cuando solía decir que la técnica que sigo es la técnica de crear las propias técnicas personales, había en esto, en realidad, un postulado de la «alta traición».

Si un alumno presiente su propia técnica, entonces se alejará de mí, de mis necesidades, que realizo a mi manera y en mi propio proceso. Él será diferente. Se alejará.

Creo que sólo la técnica de crear tu propia técnica es importante. Cualquier otra técnica o método es estéril.

Sin embargo, ahora todos estos problemas están muy lejos de mí, incluida la cuestión del maestro y el discípulo. Pienso que sólo el pensamiento mismo, la necesidad misma de ser un maestro, constituye –como

sucede a menudo cuando se racionaliza– una debilidad, porque es un intento de sobresalir por el hecho de tener discípulos.

18

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación ha existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente enfrentarse a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

Texto preparado para su publicación por Leszek Kolankiewicz a partir de las notas taquigráficas del encuentro de Grotowski con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, el 22 de febrero de 1969. El texto fue revisado y reelaborado por el autor. Publicado por primera vez en polaco con el título Odpowiedź Stanisławskiemu, «Dialog», 5 de mayo de 1980, pp. 111-119. Traducción al castellano por Anna Caixach de la versión inglesa de Kris Salata, considerada la versión definitiva del texto, publicada en «TDR: The Drama Review», Vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39.

© Copyright (1980), Reply to Stanislavsky, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

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, porque 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 hablaros, por ejemplo, de mi trabajo con Jahołkowski 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 (1969/1970), One the Genesis of of Apocalypsis, Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



El actor santo

Inês Castel-Branco



«El actor vuelve a nacer –no sólo como actor sino como hombre– y, con él, yo vuelvo a nacer.»

JERZY GROTOWSKI (1965)

«Grotowski es único», escribía Peter Brook en el prefacio de *Towards a Poor Theatre* (1968), porque desde Stanislavski nadie ha investigado «la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski». Esto lo decía a finales de los años sesenta, cuando el director polaco empezaba a ser conocido en Europa por sus espectáculos impactantes, sagrados y blasfemos a la vez, que dejaban a los espectadores sumergidos en un silencio profundo, incapaces de aplaudir. ¿Se puede aplaudir una liturgia, aunque sea laica? ¿Cómo reaccionar tras haber sido testigo de la crueldad en estado puro, el dolor, el sacrificio, la entrega auténtica de un actor?

Jerzy Grotowski, con su Teatro Laboratorio, sólo dedicó una década (1959-1969)

a la producción de espectáculos. En 1969 manifiesta sus dudas de que se pueda vivir un teatro *litúrgico* en la sociedad contemporánea, desconocedora de los grandes mitos y rituales de la humanidad. En 1970 comunica que ya no necesita espectadores, que quiere ir *más allá* del teatro. Este proceso de desteatralización, de hecho, era consecuencia de lo que Grotowski había denominado *vía negativa* a mediados de los años sesenta. Adoptaba esta expresión directamente del universo religioso: el *sunyata* o vía negativa era, según Nagarjuna, la doctrina de la vacuidad universal, el vaciamiento de uno mismo, el rechazo de las fórmulas verdaderas con el fin de conseguir una actitud expectante y libre.

La vía negativa de Grotowski le lleva a un *teatro pobre* en recursos materiales, que renuncia en gran medida a las mediaciones escénicas: un teatro totalmente centrado en lo esencial, aquel que sucede *entre el espectador y el actor*. En contra de la *cleptománia artística* de las vanguardias, Grotowski se sitúa en la *retaguardia* teatral: rechaza las grandes salas, las escenografías, los efectos de luz y de sonido, el teatro total que recurre a mecanismos importados de otros ámbitos artísticos, y se dedica a redescubrir los *orígenes arcaicos del teatro*, allí donde las demás artes no pueden entrar.

El actor grotowskiano es, pues, el núcleo de su teatro. Es todo lo que queda en el campo de batalla después de haber eliminado lo que era secundario. El actor experimenta intensamente el camino que le lleva a un estado desarmado de disponibilidad total, de presencia vigilante, de vacuidad pasiva y al mismo tiempo activa, libre e indefensa, totalmente receptiva en lo que pueda surgir a cada instante —una pasividad muy parecida al principio del *wu-wei* o la no-acción del taoísmo. El cuerpo del actor deja entonces de ser visto como un organismo atlético y se convierte en un canal por donde circulan las fuerzas y las energías. No se trata ya de *hacer*, sino de resignarse a *no hacer*; o resistirse a dirigir un proceso estereotipado, y cultivar así una pasividad

interna que le conduzca a un desbloqueo y le permita encontrar, en cada momento, las fuentes internas de la donación y la expresividad (GROTOWSKI, 1965 : 11):

La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. [...] El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no «*se quiere hacer algo*», sino más bien en el que «*uno se resigna a no hacerlo*».

Según Grotowski, el actor tiene que ser *santo*, debe realizar un *sacrificio expiatorio*. No se trata de complacer al espectador o *prostituirse* delante de él, como hace el actor cortesano, sino de sacrificar todo su cuerpo. Este recurso a una terminología religiosa nos invita a comparar el teatro con la experiencia sacrificial: el actor debe ocupar el lugar de la víctima expiatoria que se ofrece públicamente por el bien de la comunidad. Ya Artaud lo definía como una víctima que se quema en la hoguera mientras realiza gestos desesperados en medio de las llamas (ARTAUD, 1938 : 16). Grotowski destaca continuamente este carácter ejemplar del actor delante del espectador: los dos comparten una misma naturaleza humana; pero el actor, a diferencia del espectador, ha sido iniciado anteriormente en la exposición de sus impulsos más íntimos, en la transgresión de los mitos. Cada puesta en escena es una prueba, una pasión, una consumación del sacrificio (BARBA, 1964 : 28):

No hay que malinterpretarme: hablo de «santidad» en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y, a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso, se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo,

y en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.

Los estudiosos del sacrificio lo definen como un banquete común o sacramental, en el que el acto mismo de dar (o darse) permite crear vínculos estrechos con los otros miembros de la comunidad. Van der Leeuw defiende que el don es el que permite que «siga fluendo la corriente de la vida». (VAN DER LEEUW, 1933 : 340) René Girard habla del *chivo expiatorio*: la comunidad es sustituida por la víctima propiciatoria, y es esta víctima, parecida a todos los otros miembros de la comunidad y al mismo tiempo diferente, la que garantiza la unanimidad, la transposición e inmolación de la violencia (GIRARD, 1972 : 109-111).

Podemos decir que Grotowski tiene una concepción sacrificial del teatro. En el centro de su teatro está indudablemente el actor. Él es la víctima, el chivo expiatorio que asume figuras arquetípicas de la sociedad para transgredir los mitos y confrontarles con el tiempo presente. Sin embargo, ¿esta víctima es destruida? En un sacrificio, la ofrenda o parte de la ofrenda debe ser destrozada o aniquilada, para después volver a nacer de una manera nueva, transformadora, regeneradora —esta es la idea básica de los sacrificios de los dioses, de los cuales el de Dionisio es un ejemplo (MAUS & HUBERT, 1899 : 113-128). Es cierto que los personajes principales que aparecen en las obras del Teatro Laboratorio (Kordian, Fausto, el Príncipe constante, el Oscuro...) conocen de cerca el dolor del rechazo y del martirio, pero esta *muerte* ocurre, principalmente, dentro del ser humano concreto que es el actor. Sin un desnudo interior, una penetración psíquica y una liberación de las resistencias corporales no hay una ofrenda verdadera por su parte. Debe revisarse en cada instante y buscar nuevas técnicas, ya que los mecanismos de auto-revelación no se pueden fijar.

El actor es la víctima humana que canaliza la violencia, esperando que el espectador —a Grotowski no le gusta hablar del público como masa anónima, sino del espectador en singular— se purifique mediante el *acto total*. Habiendo sido iniciado ritualmente, el actor tiene capacidad para penetrar más a fondo en los mecanismos del dolor humano y al mismo tiempo transgredirlos, superarlos. El actor realiza un acto total que Grotowski compara con el acto sexual: se trata de llegar a un clímax que le confiere una especie de armonía interior y paz mental. A semejanza de los místicos, recurre al lenguaje del amor humano para evocar una experiencia inefable: «Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor» (BARBA, 1964 : 32).

Ryszard Cielak, el actor polaco que encarnó *El príncipe constante* (1965), es quien llevó más lejos este proceso psicofísico. Grotowski afirma que su relación con él «llegó a una tal profundidad que a menudo era difícil saber si se trataba de dos seres humanos que trabajaban, o un doble ser humano» (GROTOWSKI, 1992 : 14). Le ayudó a vivir el martirio del príncipe inflexible, el sacrificio del actor que se convierte en víctima. Para hacerlo, y sin que se tratara de construir un personaje, Cielak recurrió a diversas lecturas, entre ellas la del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y a su biografía: descubrió asociaciones personales, concretamente el recuerdo de una experiencia de amor durante la adolescencia. Con este recuerdo, portador de una gran carga de sensualidad y al mismo tiempo de espiritualidad, de plegaria profunda —una *plegaria carnal*, dirá Grotowski—, Cielak se dejó transformar totalmente. En sus manos, Grotowski afirma que era como un animal salvaje que, en un determinado momento, perdió el miedo y pudo confiar (GROTOWSKI, 1992 : 16):

Él ha sabido encontrar la conexión entre el don y el rigor. Cuando ha tenido una

partitura de la obra, ha sido hasta en los detalles más minúsculos. [...] Era el don a algo bastante más alto, que nos sobrepasa, que está bajo nuestro, y también, puede decirse, era el don a su trabajo, o era el don a nuestro trabajo, el don a nosotros dos. [...] Es extremadamente raro estar en presencia de un actor que consigue unir el don y el rigor.

Para Grotowski no se trata de que el actor construya un personaje, que dé vida a un papel, sino que se comprometa con todo su ser, que se vuelva transparente, que exponga su humanidad. El papel es tan sólo un trampolín, un instrumento que permite una autopenetración dolorosa sin la cual no hay creación profunda, contacto con los otros.

El actor debe crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales que, cada vez, generen unas mismas (re)acciones verdaderas: necesita una *partitura*. La partitura es como el lecho de un río, dice Grotowski; es la artificialidad que permite la organicidad, la composición que permite los impulsos, la estructura que permite la espontaneidad. Una estructura bien determinada libera y posibilita el proceso íntimo de cada actor. Entonces sirve para evitar la mecanicidad de la interpretación, ya que no se codifican los resultados sino las condiciones que los originan (el *dónde*, el *qué*). Cuando el actor es capaz de crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales, sabe que cada vez puede volver a hacerlo y tener las mismas (re)acciones verdaderas. No se trata, en definitiva, de reproducir efectos, sino de conectar, cada vez, con las experiencias vividas y entrar en contacto con los otros (BABLET, 1967 : 181):

El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: «dar y tomar». Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida

íntimos, existe siempre este elemento de «dar y tomar». Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite.

Stanislavski había intuido este camino al final de su vida. Se había planteado las mismas preguntas que Grotowski y, de hecho, éste lo consideraba su padre, un padre contra el cual había tenido que rebelarse para encontrar su lugar. El *método de las acciones físicas* de Stanislavski indagaba profundamente en la interioridad del actor –sus procesos psicológicos y mentales– para crear al personaje. El director ruso se preguntaba *qué debe sentir un actor* en determinada circunstancia, pero Grotowski cree que se debe preguntar *qué debe hacer un actor*. Porque las emociones no dependen de la voluntad, mientras que las acciones sí (GROTOWSKI, 1980 ; VASIL'EV, 1999 : 83). Los dos defendían un entrenamiento riguroso e intenso del actor, una competencia física que posibilite la eliminación de los obstáculos y la donación de sí mismo. Sólo cuando, tras un gran esfuerzo, el actor rompe las resistencias mentales, puede empezar a actuar con sinceridad. Grotowski critica todos aquellos grupos de teatro experimental de los sesenta que, en nombre de la espontaneidad, adoptan el camino más fácil, el camino del diletantismo, prescindiendo de todo esfuerzo.

Inicialmente, durante los primeros años del Teatro Laboratorio (1959-1962), Grotowski desarrolla una *técnica positiva*, en la que los ejercicios pretenden equipar al actor con habilidades creativas. Durante los años siguientes se produce un cambio importante que conduce a un gran despojamiento, y la técnica pasa a ser *negativa*: «El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no debe hacer, lo que lo obstaculiza. Debe adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación» (GROTOWSKI, 1967 ; 94). El entrenamiento cuenta con momentos ini-

ciales de silencio y con múltiples ejercicios físicos –un trabajo con los resonadores,¹ la columna y la musculatura, las posturas del hatha yoga o la danza–, ejercicios plásticos –basados en diversos métodos europeos, en asociaciones e impulsos emocionales–, y ejercicios con las máscaras faciales, la voz, la respiración o la abertura de la laringe.

Pero la vía negativa del actor no se podría llevar a cabo si no fuera acompañada por una actitud parecida por parte del director. La relación de Jerzy Grotowski con los actores es muy particular: tras una aparente intolerancia se esconde, de hecho, una inmensa delicadeza. Grotowski quiere vencer todos los bloqueos de los actores, abrir sus resonadores, devolverles la libertad. «Está bien. Si estás cansado, es porque verdaderamente te has entregado. Un gran actor», solía comentar a los participantes de sus talleres.

La voluntad de Grotowski es que el actor se convierta en un instrumento, que se ponga en sus manos y acepte abandonar los clichés y las máscaras superficiales. Entonces él, con una dedicación extrema, lo llevará a superar los límites aparentes de su cuerpo. Le interesa la humanidad del actor, la posibilidad de un encuentro auténtico con él, de una comprensión mutua –y, por extensión, la oportunidad también de comprenderse a sí mismo por medio de otro ser humano. Grotowski no quiere domesticar al actor, enseñarle recetas o hacerle repetir gestos banales o metodológicos. Lo que quiere, en cambio, es colaborar con el actor para poder disfrutar de un gesto de revelación. Como dice Grotowski en un fragmento muy especial, quiere volver *a nacer* con el actor (GROTOWSKI, 1965 : 20):

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro

crecimiento común se convierte en revelación. Ésta no es la instrucción que se ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de «nacimiento doble o compartido» se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él, yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

Recordemos que, según la concepción de Grotowski, el actor santo es la víctima que se ofrece al público en un acto total. En el universo místico y religioso, todo sacrificio personal implica un renacimiento, una conversión, un cambio de vida (la llamada *epistrophé* en griego, *metanoia* en latín). En los sacrificios agrarios o de los dioses se produce la fragmentación de la víctima, necesaria para originar la prosperidad de los campos (MAUS & HUBERT, 1899 : 116).² De los restos se reconstruye la totalidad, siendo la víctima la condición de intercambio –el *do ut des*– para conseguir el favor divino. Grotowski parece mencionar este principio de la regeneración sacrificial cuando afirma que, tanto el actor como él mismo (¿convertido en sacrificador?), nacen de nuevo, se transforman interiormente.

Grotowski define la relación entre el actor y el director como un péndulo: el desafío del director es un estímulo para el actor, pero lo que hace éste último es también una respuesta que interpela al director. Se trata de un intercambio esencial en el proceso creativo, de una obra común totalmente subjetiva y pragmática: «Entre el actor y yo se cumplía una especie de íntimo drama. Buscábamos lo que es sinceridad y descubrimiento y que no requiere que nos hablemos. En el fondo esto es posible sólo en presencia del otro. Para mí se volvió posible en presencia del actor en cuanto hombre» (GROTOWSKI, 1980 : 23).

Apocalypsis cum figures (1968) obliga a Grotowski a cambiar la manera de trabajar con los actores. La instrucción pasa a ser

sustituida por la expectación, como describe Flaszen un tiempo más adelante: «Él estaba sentado silenciosamente, esperando, hora tras hora. Se trataba de un gran cambio, porque previamente había sido realmente un dictador. En ese momento no existe más teatro, porque el teatro de alguna manera necesita dictadura, manipulación» (FORSYTHE, 1978 : 91). De hecho, Grotowski se había ido alejando progresivamente de la imagen típica de un director, de una compañía de teatro, de una obra dramática. Su autoritarismo inicial había dado paso a un silencio expectante ante el actor, a una actitud parecida a la de los maestros orientales. Del actor al actuante, del espectador al testigo, del director al *teacher* del *performer*.

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, Antonin (1938): «Prefacio: El teatro y la cultura», en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001 (1a ed. francesa: 1938), pp. 9-16.
- BABLET, Denis (1967): «La técnica del actor», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp. 174-184.
- BARBA, Eugenio (1964): «El nuevo testamento del teatro», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 21-48.
- FORSYTHE, Eric (1978): «Conversations with Ludwik Flaszen», citado por Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1987.
- GIRARD, René (1972): «IV. La génesis de los mitos y de los rituales», en *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995 (1a ed. francesa: 1972), pp. 97-126.
- GRO-TOWSKI, Jerzy (1965): «Hacia un teatro pobre», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp- 9-20.
- (1967): «El entrenamiento del actor (1959-1962)», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 94-138.
- (1980): «Respuesta a Stanislavski» en *Máscara*, núm. 11-12 (1993) (editorial y ciudad) pp.18-26.
- (1990): «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (encuentro *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XII/1990), en AUTORES DIVERSOS, *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, obra colectiva realizada bajo la dirección de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 1992, pp.13-21.
- MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri (1899): «V. El sacrifici del déu», en *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Barcelona: Icaria, 1995 (1a ed. francesa: 1899), pp. 113-128.
- VAN DER LEEUW, Gerardus (1933): «50. Sacrificio», en *Fenomenología de la religión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964 (1a ed. alemana: 1933), pp. 335-346.
- VASIL'EV, Anatolij (1999): «Cronaca del quattordici», en *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, 3), a cargo de Antonio Attisani y Mario Biagini, Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 75-96.

Notas

1. Los resonadores son uno de los grandes descubrimientos técnicos de Grotowski, a los cuales atribuye la función de comprimir la columna de aire y amplificar así la conducción del sonido. Los define en diversos puntos del cuerpo, por la impresión que le produce al actor de activarse físicamente cuando habla con esa parte concreta del cuerpo (la cabeza, el pecho, la nariz, el abdomen, etc.).
2. También en los Evangelios Jesucristo le dice a Nicodemo que necesita «nacer de nuevo» o «nacer de arriba», según las traducciones del griego (Jn 3, 1-8).

Hacia el actor no-(re)representativo. De Grotowski a Richards

Kris Salata

Aquí debes *hacer* con tu ser, tal como eres, tal como naciste, con tu vida entera, tus sueños, necesidades –hacer con todo tu ser.

JERZY GROTOWSKI (1979)

¿Qué significa no esconderse de otra persona? ¿No ocultarse o esconderse de otra persona? ¿No interpretar a otra persona? ¿Revelarse a sí mismo? ¿Desarmarse ante otra persona y avanzar de esta manera?¹

JERZY GROTOWSKI (1972b)

Una vez Jerzy Grotowski fue un creador de signos. Durante el periodo en el que realizaba producciones teatrales, compuso estructuras semióticas densas con numerosas capas de significado usando muy pocos recursos teatrales.² En la escena de Grotowski,³ se articulaban los signos claramente, separados entre sí por síncopas, contrastes y desplazamientos, y ejecutados con gran rapidez, eficacia y velocidad, lo que permitiría crear un texto performativo sintagmático, o más concretamente, múltiples textos emitidos de forma simultánea en una suerte de palimpsesto. Esta condensada interacción de signos creaba una resonancia paradigmática en la que la multitud de significados se descubría simultáneamente. Kostanty Puzyna, crítico y erudito, lo veía así (1999 : 167–68):⁴

[En *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski] multiplica y provoca una colisión de significados: la cara del actor expresa algo distinto al gesto simultáneo de su mano, y a esto se le suma algo distinto aportado por la reacción del adversario; hay amenaza en la voz, una luz alegre en los ojos y dolor en el espasmo del cuerpo. La expresión impresiona por su virtuosidad, cada signo brilla

con precisión, pero todo se aglomera, desaparece, huye. La mitad de estas cosas las registramos simplemente con una visión periférica. Caen dentro de nuestra conciencia, pero para poder describirlas con detalle será necesario ver cada escena una y otra vez, y dedicarles un par de columnas de tinta, como haríamos para analizar un buen poema.

Con este enfoque, Grotowski inutiliza un distanciado segundo nivel de lectura del espectáculo y su(s) narración(es), obligando al espectador a afrontar la densidad del trabajo en su totalidad, en un tipo de acontecimiento que, más que un texto que despliega su narración y «se entrega» en sí mismo al lector, es como un hecho *testimoniado*. Para Grotowski, el creador primordial de signos siempre fue el actor, un artesano de la articulación capaz de involucrarse simultáneamente en un denso y complejo proceso de creación de significados y en el proceso creativo vivo en el que se arraiga la partitura, mientras se enfrenta, continuamente, a la concreción del «aquí y ahora». Grotowski dirigía un teatro de acción literal: sus actores *hacían* en relación con sus propias vidas y en confrontación con el acontecimiento del acto performativo. Grotowski creaba una situación teatral rica (personajes, una historia, narraciones) que no funcionaban solamente a través de la ilusión. El atrezzo consistía en objetos reales; en *Apocalypsis cum figuris*⁵ incluía un cuchillo, velas, una barra de pan y un cubo de agua en un suelo de madera con quemaduras de velas utilizadas en funciones anteriores. «Superarse a sí mismo» y «lograr una densidad de signos prácticamente inhumana» (GROTOWSKI 1979 : 139), el actor no se escondía, sino que exponía su trabajo como creador de signos (de forma presentacional), o bien ofrecía sus acciones orgánicas para que el director las uniera con puntos de sutura en una partitura escénica.

En el periodo del Teatro de las Producciones, cuando todavía presentaba trabajos

teatrales, Grotowski llevó a cabo una investigación en tres áreas distintas. En primer lugar estaba la investigación de nuevas posibilidades en la relación entre el actor y el espectador, con sus experimentos espaciales atrevidos –bien documentados y a menudo reconocidos como una de las contribuciones más importantes de Grotowski a la vanguardia. Tal vez sea por la persistencia de la evidencia del material –películas, fotografías, programas, textos, atrezo y dibujos de las escenografías de *Kordian* (1962), *Dziady* (Los ancestros de Eva; 1961), *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La trágica historia del Doctor Fausto; 1963) y *Książę Niezłomny* (El príncipe constante; 1965)– a pesar de sus limitaciones, que los teóricos teatrales siguen centrados en este periodo, este aspecto particular del Teatro Laboratorio de Grotowski y esta perspectiva del trabajo de Grotowski. Grotowski se alejó de la cuestión sobre la relación actor/espectador, dándose cuenta de que la interacción y la colaboración con los espectadores «normalmente caía en estereotipos» (1979 : 139).

La segunda área de investigación de Grotowski era el arte del actor como creador de signos, que culminó con *Akropolis*. Después de *Akropolis*, Grotowski desplazó su interés del signo teatral a la autorevelación del actor, un cambio que empezó con *La trágica historia del Doctor Fausto* y que maduró en *Apocalypsis* a medida que Grotowski se dirigía hacia su salida de la creación de producciones (GROTOWSKI 1979 : 139):

Llegó entonces el momento en que se hizo evidente que lo importante no era el signo, sino lo que llamamos «síntoma». Es a través de los signos que la vida humana se revela –cómo es el hombre y lo que hace. Si miramos a alguien, lo que primero vemos es una suerte de acto preparado, pre-programado, y esto es lo que nos recuerda los signos. A veces podemos tener la sensación de que detrás de todo esto se esconde algo real. Resulta difícil decir por qué. Pero al estudiar esta cuestión de cerca, se descu-

bren los síntomas de un proceso orgánico. Es una verdad antigua. Descubrimos verdades antiguas a lo largo de toda nuestra vida.

Así, en la segunda fase, apareció el actor-como-hombre (*Człowiek-aktor*).⁶ Y, simultáneamente, el espectador-como-hombre. No el público, no alguien sin identificar, sino un ser humano, cada uno distinto, cada uno con su propia vida. Podríamos decir que nuestra investigación en los años 60, a pesar de ser técnica en muchos aspectos, se centró en esencialmente en el Hombre (*Człowiek*). Ya trabajábamos en el *hacer*. Presentamos *La trágica historia del Doctor Fausto*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*.

En la partitura del actor, Grotowski desvió su interés del signo como símbolo al síntoma. Dio preferencia a la dimensión real de la obra por encima de la dramática y a la búsqueda de la vida orgánica que esta dimensión real revela. En este cambio, que también se puede describir como un desplazamiento de la obra simbólica a la obra *sintomática*, Grotowski otorgaba preferencia a los significantes naturales, esto es, los que están *causados* por el significado (como el humo causado por el fuego).

La salida de Grotowski de las producciones debe entenderse como una crisis de la noción de director concebida tradicionalmente, al que veía como usurpador del encuentro entre actor y espectador.⁷ En *Apocalypsis*, así como en *Fausto* y *El príncipe constante*, el actor salía a encontrarse con el espectador no como un creador de signos, sino como una persona que, a través del acto performativo, renuncia a su papel y manifiesta «algo real» en sí mismo. Así, a pesar de haber sido posible a través del acto performativo, este encuentro tan sólo podía producirse en y a través de la renuncia a (re) presentar. En resumen, la salida de Grotowski de las producciones supone un paso más allá de la semiosis.

Esta salida marcó el cambio del signo al síntoma, de la interpretación a la acción, de la recepción mediada a la directa, y final-

mente de las producciones al trabajo sin público. Para Grotowski, se trató de un cambio gradual, que culminó durante el largo y doloroso proceso de trabajo de *Apocalypse*. De la solidez y el arte de *Akropolis*, Grotowski llevó el trabajo a su máxima fragilidad a través del *hacer* y de revelar a *aquél que hace*. Cuando, transcurridos unos años (tras numerosas fases de investigación) Thomas Richards llegó de aprendizaje al Workcenter de Pontedera, Italia, trabajó tanto como líder del grupo bajo la intensa supervisión de Grotowski, que en muchos aspectos continuaba la exploración práctica originada en *Apocalypse*,⁸ como sobre sí mismo.

Destruyendo lo simbólico en *Apocalypse cum figuris*

En su breve artículo «Grotowski: Niszczyciel Znaków» (Grotowski: el destructor de signos), la erudita polaca Seweryna Wysłouch comenta que en *Apocalypse*, Grotowski «mata» símbolos, signos y convenciones que median los encuentros diarios de la humanidad con lo sagrado (1971 : 130-31).

La observación de Wysłouch confirma la autodescripción del Teatro Laboratorio sobre su trabajo como «ritos llenos de brujería y blasfemia». Este verso del poema dramático de Adam Mickiewicz de 1832, *Dziady*, se convirtió en el lema de la compañía.⁹

Por ejemplo, el acto de ablución que se representa en la Iglesia a través del rociamiento de unas gotas de agua en las manos del sacerdote era simultáneamente destruido y ofrecido (como acto) en las presentaciones de *Apocalypse* cuando María Magdalena saltaba dentro de un cubo lleno de agua y se lavaba los pies con brío, salpicando a su alrededor. De forma parecida, compartir simbólicamente el cuerpo de Cristo y beber su sangre se convirtieron, en *Apocalypse*, en un «festín caníbal» provocador, con los actores «mordiéndolo» el cuerpo del Inocente. En otro momento, el tratamiento

del texto «En verdad, en verdad os digo: Si no coméis la carne del Hijo del Hombre, y bebéis su sangre [...] porque mi cuerpo es carne ciertamente y mi sangre es ciertamente una bebida» aportó el tema de la sexualidad virgen en escena (KUMIEGA, 1987 : 241):

Juan se introduce una mano ahuecada en la parte delantera de los tejanos y su cuerpo se agita espasmódicamente. Al retirarla, se la lleva a los labios, reverente, y se la chupa ruidosamente. María Magdalena mira la escena fijamente, con una mezcla de fascinación y repulsión. Juan repite la acción, ofreciendo esta vez su mano a María Magdalena. Ella la coge con glotonería entre sus manos y la chupa.

En estos «actos blasfemos», Grotowski revela el anhelo por aquello real que subyace al signo, y a la vez trata de conseguir —con crueldad artaudiana— la restauración de lo sagrado que se ha perdido en la representación.

Hay algo cruelmente sincero en lo que Lloyd Richards evidenció a su hijo Thomas: que las ceremonias eclesiásticas a menudo se componen de una mala interpretación. Se trata de una observación a la que Thomas se refiere a veces con una sonrisa. Considero que esta afirmación es importante porque indica que los rituales litúrgicos, en ciertos momentos, pueden mostrarse como un acto performativo inefectivo para artistas de teatro competentes. Los gestos simbólicos y el atrezzo, sin el acto creíble, no tienen el efecto reoriginador deseado del ritual.¹⁰

La Iglesia Católica polaca no apreció la blasfemia de Grotowski en *Apocalypse*, por decirlo con suavidad. En un sermón muy divulgado, el cardenal Wyszyński calificó de «obscuridad» una de las producciones teatrales más célebres del siglo xx (OSIŃSKI, 2003 : 456), una reacción que tan sólo demuestra que Grotowski era capaz de conmocionar. Con todo, lo que queda por responder es: ¿qué consigue la blasfemia a través del impacto? En el contexto

del ritual, ¿qué entendemos realmente como «buen teatro» y «buena interpretación», y cómo se relaciona con la eficacia del ritual? Además, ¿cuál es la recompensa en esta «destrucción de lo simbólico» a través de la conmoción?

Para responder a estas preguntas es preciso analizar las diferencias entre reproducción, reconstrucción y reoriginación en términos de mediación y representación. El factor clave, y lo que diferencia estos tres términos entre sí y de lo sagrado, es su relación con el acto. De un modo muy básico, podemos definir reoriginación como el acto de volver a la fuente original; reconstrucción como un intento de restaurar el acto de la reoriginación, con alguna conexión clave con la fuente perdida; y reproducción como una repetición mecánica de la parte del acto registrado en lo simbólico, donde se encuentran la mediación y la representación. La diferencia entre estos tres conceptos está marcada por su grado de deterioro en el que el aspecto no simbólico del acto va desapareciendo gradualmente, separando así el significante de lo sagrado. La «reoriginación» de Grotowski apunta hacia el símbolo y su función metafórica para enfrentarse directamente a lo sagrado. La sustitución aparentemente trivial de unas gotas de agua por todo un cubo, en el acto de la actriz, hace algo más en este caso particular que dominar y destruir el gesto simbólico del sacerdote, y más que restaurar la fuerza original de la metáfora de lavarse. La sustitución muestra el límite de toda representación como acto de sublimación. Finalmente, uno debe afrontar el hecho de que ninguna cantidad de significante podrá jamás reemplazar el significado, aunque el cubo «funcione». «Funciona» a través de la calidad y sinceridad del acto de la actriz que destruye su función simbólica, dejando a los espectadores sin un objeto mediador de la su confrontación con lo sagrado. La blasfemia, dirigida en contra del significante religioso, pero no exclusiva de la visión religiosa del mundo, conmociona, porque revela la representación como representa-

ción, y obliga así al Hombre a afrontar cara a cara lo representado. La blasfemia hace temblar los cimientos de la inversión psicológica, elimina el sentido de orden, progreso e historia en la relación con lo sagrado, y confronta al Hombre con el vacío, en el que los miedos elementales reaparecen como parte de la existencia. En *Apocalypsis*, la confrontación con lo sagrado cataliza la eficacia del acto performativo.

Con esta destrucción del símbolo, Grotowski volvió a hacer realidad el mito en la inmediatez de la realidad material como «hecho» que sucede entre actores y espectadores. La premisa de *Apocalypsis* abraza un juego, o mejor dicho, una broma grosera en una fiesta con mucho alcohol, en la que el Inocente se convierte en «el Elegido» (KUMIEGA, 1987 : 244):

Simón Pedro vuelve con la determinación de arrodillarse ante el pan, nuevamente, y le dice al Inocente, con una sonrisa astuta: «Naciste en Nazaret.» Todos sonríen al Inocente. «Eres el Salvador.» Empiezan a reír. «Por ellos moriste en la cruz.» Las risas se convierten en carcajadas y el Inocente les sonrío tímidamente y con inocencia. «Eres Dios.» Y a continuación se dirige a Judas: «Tú eres Judas...» y volviéndose hacia la chica que grita de forma incontrolable: «María Magdalena».

Sin zapatos, con un abrigo negro que le está grande, con un bastón blanco,¹¹ el Inocente podría ser una mezcla entre el tonto del pueblo y el vidente: perfecto para meterse con él y reírse de él, pero suficientemente misterioso y peligroso como para dar al juego la tensión necesaria. El tema bíblico se expone como un hecho humano concreto. Grotowski situaba a menudo el arquetipo de este papel en el concepto ortodoxo oriental de *yurodivi*, un santo loco que interpretaba su papel por amor a Cristo, una forma peculiar de ascetismo y locura santa. El *yurodivi* es un vagabundo excéntrico que finge estar loco, caminando medio desnudo y hablando con acertijos. Tras renunciar a todas las normas de la de-

encia, el *yurodivi* se convierte a sí mismo en un espectáculo social conflictivo. Con todo, algunos ven el *yurodivi* como el mensajero de Dios; los pecadores le ven como un loco y una fuente de diversión, y reaccionan violentamente contra su ofensiva forma de crítica social, golpeándole y ahuyentándole (KOBETS 1998 : 305). En tanto que fenómeno, el *yurodivi* se dirige hacia la revitalización o la restauración de la conexión directa con lo divino desestabilizando la estructura establecida de representación, esto es, la institución que media entre la existencia cotidiana y la divina, haciendo soportable esta última a través de un sistema de códigos y símbolos que simplemente separan la humanidad del significado. Percibida como insoportable y como violación de los códigos, la confrontación con un *yurodivi* suscita reacciones violentas y a menudo actos de crueldad. La violencia en contra del modesto sacrificio del *yurodivi* no es una representación, sino una reaparición del evento al que se hace referencia en la historia bíblica; aparece de forma espontánea y sin orden, a diferencia de los rituales o las representaciones de la Pasión, reguladas por las normas sociales. A pesar de tratarse (de forma localizada) de una institución en sí mismo –tiene, después de todo, su nombre y tradición– el *yurodivi* es un hecho insoportable, una chispa de la conexión con lo sagrado, evidencia –más que ilustración– de una verdad divina. Los confrontados con el *yurodivi* no son simples espectadores sino participantes y testigos.

Como el *yurodivi*, *Apocalypsis* avanza en contra del teatro, siendo una mediadora entre el actor y el espectador, y convirtiéndolos respectivamente en el que hace y el que lo presencia. Este cambio pone en primer plano los términos que Grotowski adoptó en su último trabajo: «actuante» y «testigo». Los espectadores de *Apocalypsis* no se comportaban como tales. No aplaudían y a menudo no abandonaban la sala inmediatamente después de que terminara la presentación; en lugar de esto, permanecían sentados, en absoluto silencio. Algunos

se quedaban así durante mucho rato; otros compartían y se comían el pan que había quedado por el suelo.¹² Como consecuencia del evento y de su transgresión contra la ilusión –y por lo tanto de su desafío a la institución del teatro– elegían actuar de manera contraria al comportamiento convencional del teatro.

La intolerancia de Grotowski ante la hipocresía a menudo oculta bajo términos como «tradicición» o «tesoro cultural» se mencionaba con frecuencia en sus discursos de aquella época, en su «Respuesta a Stanislawski» incluido en este volumen, por ejemplo (GROTOWSKI, [1969] 2008a: 32-33):

Pienso que el teatro debería tratarse como una casa que ya ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es indispensable. [...] Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad.

Para reconectar con la necesidad arquetípica del teatro –si es que tal necesidad existe– Grotowski definía el teatro de la forma más básica como un acontecimiento entre espectador y actor en el que la verdad humana, difícil de percibir de otra forma, se convierte en accesible. Él buscaba al hombre revelado (*człowiek*) en el actor mismo, convirtiendo el acontecimiento teatral en un acto de confesión (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 41):

[...] 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... por lo que he podido descubrir. Es por eso que el actor debería buscar aquello que –como Teófilo de Antioquía– llamo «su Hombre [Człowiek]»: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

El deseo manifestado por el obispo de Antioquía de *mostrar* y *ver* es análogo al

interés de Grotowski de ver al actor «revelarse a sí mismo, no interpretar a otra persona, no ocultarse de otra persona» (GROTOWSKI, 1972b). Estos temas son clave en el trabajo esencial de Grotowski y en su legado. Si miramos de cerca la sorprendente frase de Teófilo de Antioquía en su contexto, vemos que expresa la dimensión del acto performativo y del hecho de ser espectador que se revela en *Apocalypsis*, y que se transforma, subsiguientemente, en el Arte como Vehículo, en hacer y ser testigo (en ROBERTS Y DONALDSON, 1994):

Pero si dices «Muéstrame tu Dios», respondería «Muéstrame a ti mismo y te mostraré mi Dios». Muestra, entonces, que los ojos de tu alma son capaces de ver y que las orejas de tu corazón son capaces de oír; ya que quienes miran con los ojos del cuerpo tan sólo perciben objetos terrenales y lo que concierne a esta vida, y discriminan a su vez entre cosas distintas, sean claras u oscuras, blancas o negras, deformadas o bonitas, bien proporcionadas y simétricas o desproporcionadas y descompensadas, o monstruosas y mutiladas; y así también, a través del sentido del oído, discriminamos sonidos tanto agudos como profundos o dulces; lo mismo sucede con los ojos del alma y las orejas del corazón: a través de ellas somos capaces de contemplar a Dios.

Las frases «ojos del alma» y «orejas del corazón» podrían ser dichas por el héroe romántico de *Dziady* de Mickiewicz, el poeta que profiere sus cantos con el alma. Los pensamientos de Teófilo sobre «el Hombre completo» y el mostrar y ver directos, sin órganos, que borran la distancia entre Dios y el Hombre –tal vez una primera articulación del concepto del cuerpo sin órganos de Artaud– se corresponde con la idea de Grotowski de la percepción directa del Hombre que, dejando caer el velo de la representación y de la autopresentación, pasa a ser completo (GROTOWSKI, 1979 : 140):

¿Qué hay de la percepción? Se trata de una liberación del Hombre [*Człowiek*] y del mundo en el que entra, cual pájaro que entra en el aire. Entonces los ojos ven, las orejas oyen como si fuera la primera vez, todo es nuevo y por primera vez. Mirar como un pájaro, no como la idea de un pájaro. Un pájaro, y no la idea de lo que se ve. La idea está más lejos. A su alrededor está el mundo, pero el hombre no lo ve. Todo está oculto para él. ¿Cómo podemos revelar el mundo? Hay encuentros que comprenden lo vivo y orgánico. Las personas abandonan las máscaras, los roles, y vuelven a *ser con el otro*. Entran en el mundo como un pájaro entra en el espacio.

Grotowski siguió su deseo de ver como un pájaro –ver con el corazón y ver lo invisible– en las fases consecutivas de su investigación: en los proyectos parateatrales con participantes activos; en el Teatro de las Fuentes a través de la búsqueda de formas y técnicas en diversas tradiciones de prácticas físicas y tangibles que pueden llevar a alguien a «empezar a buscar lo que el ser humano puede hacer con su propia soledad» (1995 : 120); y en la búsqueda del Drama Objetivo a través de la utilización del arte del teatro como medio para acercarse a las técnicas performativas tradicionales.

Al término de esta amplia trayectoria de investigación, Grotowski volvió a optar por centrarse en un pequeño grupo de artistas performativos con el que pudo trabajar en una relación a largo plazo. En el Workcenter de Pontedera donde se estableció en 1986, se centró en lo que consideraba la calidad *esencial* que emergía en el trabajo y a la que llamó «verticalidad». En aquel momento perseguía también la posibilidad de continuar esta búsqueda y encontró la respuesta en Thomas Richards. Grotowski dedicó los últimos trece años de su vida a la verticalidad y al proceso de transmisión entendido como en las prácticas de iniciación tradicionales. En su ensayo «De la compañía teatral al Arte como Vehículo», publicado en el libro de Richards *Trabajar*

con Grotowski sobre las acciones físicas, Grotowski trata de explicar el significado que se esconde tras ese término (1995 : 125):

Verticalidad; el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (ligadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos toscó –un «nivel cotidiano», en cierto modo– a un nivel de energía más sutil o incluso hacia una *higher connection*. Llegados a este punto, no sería justo añadir más. Indico simplemente el pasaje, la dirección. Allí, hay otro pasaje también: si uno se acerca a la *higher connection* –esto significa, cuando hablamos en términos de energía, si uno se acerca a una energía mucho más sutil– aparece entonces también la cuestión del descenso, llevando a la vez esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, que está vinculada a la «densidad» del cuerpo.

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza; todo debería mantener su ubicación natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, lo que está «por debajo de nuestros pies» y lo que está «por encima de la cabeza». Todo como una línea vertical, y esta verticalidad debería mantenerse tensada entre la organicidad y *the awareness*. *The awareness* quiere decir a la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

En sus conferencias de 1997 en el Collège de France, Grotowski expuso simple y claramente que lo que buscaba en el Hombre lo hacía a través de la artesanía: «Soy un artesano en el campo del comportamiento humano en condiciones metacotidianas» (en OSIŃSKI, 1998 : 222). Utilizando las herramientas del arte del actor, Grotowski llevó a cabo una investigación sobre el «estar con el otro» a través de la obra performativa. Sin embargo, resulta crucial recordar que la forma exterior de la obra servía de medio necesario, pero en última instancia secundario, para el objetivo de ver con el propio corazón, ver lo invisible, o ver, en

palabras de Derrida, «a primera vista lo que no se deja ver» (1994 : 149), lo que yo llamo «teatro interior».

El Arte como Vehículo crea una gran confusión en quienes no están dispuestos o no son capaces de abandonar las formas teatrales convencionales sobre la mirada y la lectura de un espectáculo. Numerosos testigos –incluso yo, en mi primer encuentro con *Action* (la obra del Workcenter dirigida por Richards des de 1994)– no pueden dejar de lado su apego al teatro exterior y siguen preocupados por leer e interpretar los signos teatrales.

Apocalypsis era todavía, fundamentalmente, un trabajo de creación de signos. Tomando como base veinticuatro horas de material desarrollado con los actores, Grotowski seleccionó y compuso una pieza de significación densa de una hora, creada tomando en cuenta al espectador. Pero supuso también un paso fuera del teatro y dentro de la investigación de lo que apareció años después, finalmente desarrollada en el Arte como Vehículo. Directa, literal, factual, blasfema y transgresora, *Apocalypsis* era en sí misma un acto del *yurodivi*, y por consiguiente no simplemente presentado sino *hecho*. Al hacer (en oposición a presentar) los Evangelios (ver ATTISANI, 2008), Grotowski y sus actores trataron temas bíblicos como pretexto de un trabajo en el que las pasiones, los deseos y las necesidades dejaban a la vista las capas dramáticas, teatrales y humanas de la interpretación de los papeles. Tan sólo cuando la partitura del actor quedaba totalmente descubierta, Grotowski introducía el texto –una composición de fragmentos de los Evangelios, T. S. Eliot, Simone Weil y Dostoyevski– que los actores entretejían dentro de sus partituras de *Apocalypsis*.¹³ Desprovistas de interpretación pero llevadas por el acto, las palabras se alienaban de su contexto literario y las encarnaba el actor a través de la partitura, y esto sucedía de forma simultánea.

El distanciamiento de Grotowski de las producciones después de *Apocalypsis* debe entenderse como una nueva desestabiliza-

ción de la representación y como un paso hacia la unión en una totalidad del ser fragmentado del Hombre posmoderno (un movimiento que «reúne», en el sentido heideggeriano de reactivación de actos elementales como cuidar, dar, habitar) (GROTOWSKI, 1972a : 37):

En efecto, sería difícil discutir si el pan es o no es un símbolo en *Apocalypsis*. El pan es algo que está vivo, el pan es un cuerpo. Es un hijo. Este significado se ha asimilado no como símbolo sino como algo escrito en nosotros. ¿Sólo en nosotros? Se escribió en nuestros padres. Ésta es una asociación real, y no a nivel intelectual.

Grotowski intenta restaurar la función de lo que yace enterrado en el lenguaje, objeto y símbolo incorpóreo. Como un «cuerpo», como un «hijo», el pan se recoge (en relación a Heidegger) como pan y a la vez reúne –o fusiona– al Hombre con la humanidad. Puede analizarse la fusión que persigue Grotowski como la que se produce en un principio entre el significante y el significado, pero que finalmente se produce de forma directa entre significados. Redescubrir el pan como pan –y simultáneamente como corporalidad y sagrado colectivo– significa *hacer con todo el ser y abolir*, por consiguiente, la representación.

No podemos renunciar simplemente a crear signos; inmersos en el orden simbólico, somos todos creadores de signos y descifradores de signos, compositores y ejecutores de nuestras continuas narraciones en la vida cotidiana. El poder de significación de estas narraciones funciona junto a los arquetipos culturales, obedece a leyes de causalidad y se recarga a partir del deseo de la certeza (que en términos freudianos es el impulso de muerte). El amo narrador presente en nosotros actualiza la historia constantemente, traba finales abiertos y reconfigura el argumento en un intento de mantenerse al cargo.

Se vuelve inevitable crear o leer signos en el escenario, pero uno puede luchar contra su control. El acercamiento inicial de Gro-

towski, que podemos llamar «vía exterior», lo llevó por una continua exposición y destrucción de la creación de signos (por ejemplo, significados densos, blasfemia y/o literalidad) y, a través de la artesanía del actor, hacia la incapacitación de la recepción mediada. Este acercamiento emplaza el significado del espectáculo en la recepción del espectador, que produce, consiguientemente, el significado. Finalmente, Grotowski enfocó su interés hacia a una vía interior o vía del actuante, en la que el acto performativo sirve fundamentalmente para el trabajo interior del *performer*, convirtiéndose así en una composición de acciones-vehículos orgánicos justificados de forma lógica en el marco del trabajo creativo del actuante. El cambio de una vía «exterior» a una vía «interior» se hace evidente en *Apocalypsis*, pero no tan sólo aquí.

Siguiendo la vía exterior se descubren las tentativas del signo por sustituir al referente, es decir, el elemento factual en el mundo. Dicho de otra forma, se expone la sustitución como sustitución –se destruye la representación mientras se utiliza su medio. Éste era el enfoque de Tadeusz Kantor en su Teatro de la Muerte, donde aceptaba la aparente prevalencia de la ilusión sólo para «destruirla sin fin» (en POREBSKI, 1997 : 151).¹⁴ La continua destrucción de la ilusión, de las máscaras humanas y otros elementos del organismo de la mediación, situó al teatro en contra de sí mismo. Así, tanto Kantor como Grotowski estaban interesados en la exposición y la destrucción de la teatralidad. Mientras que Kantor exploró los límites del teatro exterior, Grotowski terminó por renunciar al exterior para dirigirse hacia el teatro interior. Sin embargo, en sus movimientos extremos, ambos buscaban al Hombre no mediado.

Construida en la naturaleza de lo simbólico, la pérdida que comporta la representación se adentra en la costumbre social e individual acorde con la ley de la entropía. Tanto la representación como las costumbres forman parte del organismo de la mediación. Es en la representación, con su

poder mediador y su aplicación repetitiva, donde lo sagrado encuentra y preserva su institución. En el corazón mismo de esta institución se encuentra el acto de la significación, o *figuración*, que tiene por función ofrecer un sustituto simbólico (un nombre) para aquello a lo que nos referimos con un adjetivo, como «santo» o «sagrado». La blasfemia elimina el elemento figurativo (como en *Apocalypsis cum figuris*) del fenómeno de lo sagrado y lo obliga a ascender desde la forma del lenguaje al ámbito de la vida tangible. Dicho de otra forma, lo sagrado se desplaza del ámbito social a un relato concreto de un individuo confrontado consigo mismo. La blasfemia es un acto de valor en tanto que brinda al individuo una confrontación directa con el Significado divino, eliminando la mediación, su poder, sus reglas y los encantos esclavizantes de la seguridad. Elimina al Otro como organismo de la relación Yo-lo sagrado en mí.

El Yo-Tú no mediado

El conflicto dramático principal de *Apocalypsis* se sitúa entre lo sagrado mediado y el Hombre que anhela una experiencia directa. Con el término «sagrado» me refiero a la posibilidad tangible que existe en un ser humano cuando se encuentra ante otro y cuando, como decía Teófilo de Antioquia, un *mostrarse* y *ver* directos revelan al Hombre, o cuando éstos revelan al Hombre y a Dios de forma simultánea y directa. Cualquier cosa que no sea así de directa constituye una mediación, o aquel tercero que «en lo más profundo del corazón de mi propia identidad, [...] nueve los hilos» (LACAN, 2006 : 436). Puesto que Dios, y en particular Dios-humano ya como una mediación entre el Hombre y lo sagrado (DERRIDA, 1978 : 243), es también mediado por la Palabra dada por las escrituras al principio de la Narración y como simiente en el vientre de María. Así, Dios está doblemente mediado como significante y a

través de la narración. La acción del *yuro-divi*, como en *Apocalypsis*, alinea al Hombre con la narración en una búsqueda de lo divino directamente presente en la experiencia humana de la vida.

La imposibilidad de vivir en lo sagrado y la caída entrópica simultánea de la representación en el significante como una simple representación de sí misma, podría, en efecto, constituir lo que ha quedado de «trágico» en el mundo post-Auschwitz. La dignidad humana ya no puede encontrarse en el gesto simbólico de compartir un pan simbólico como metáfora del cuerpo de Cristo. En cambio, el pan real desmigajado y devorado sin tener en cuenta la convención social revela su naturaleza metonímica como deseo insatisfecho, incapaz de ser sublimado por la representación, incluso en la narración de la Santa Cena, donde el pan se ha convertido, como metáfora del cuerpo, en fetiche.

La formulación de Martin Buber de dos modos primordiales de relacionarse con el mundo «Yo-Tú» y «Yo-ello», nos ofrece una forma de pensar sobre la búsqueda de los aspectos no representacionales del espectáculo de Grotowski. La relación Yo-Tú no deja espacio para la estructura simbólica. Cuando se sitúa entre el Hombre («Yo») y lo sagrado («Tú»), pero también entre humanos, como «Yo en Ti», el significante asume la función gramatical de «ello». En otras palabras, Yo-Tú funciona sin representación, y por consiguiente sin Figuración. En este contexto, las tentativas de franqueza del Yo-Tú de Grotowski son análogas a las tentativas de quienes revitalizaron el Cristianismo (San Agustín, los gnósticos, San Francisco, Maestro Eckhart) o incluso de los maestros Zen, una línea de asociaciones explorada por Richard Schechner en su «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski» (SCHECHNER, 1997 : 458-92). El factor clave en estos ejemplos es el esfuerzo de restaurar la experiencia inmediata.

En *Yo y Tú*, Buber habla del anhelo de lo

imposible como una paradoja: «sin el *ello* un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el *ello*, no es un hombre» ([1923] 1996 : 85). Para Buber, el mundo es doble, con dos palabras primordiales que son, a su vez, dobles: *Yo-Tú* y *Yo-ello*, «así el *Yo* del hombre es doble» (53). De esta forma, *Yo-ello* no puede decirse con la totalidad del ser (64):

La palabra primordial *Yo-Tú* sólo puede decirse con la totalidad del ser. Ese recogimiento y esa fusión de todo mi ser jamás pueden realizarse por mí, pero tampoco sin mí. Yo llego a ser *Yo* en el *Tú*; al llegar a ser *Yo*, digo *Tú*. Toda vida verdadera es un encuentro.

Vista a la luz del discurso de Buber, la búsqueda de la plenitud humana de Grotowski va, por definición, en contra del «ello» del significante. En *Yo-ello*, la modalidad de ser convierte el mundo en objetos (es decir, los portadores de las características; entidades comprensibles, analizables, estáticas que para Heidegger son fruto de una modalidad de ciencia postsocrática marcada por la escritura). Por consiguiente, en *Yo-ello*, la posesión es posible y se persigue ansiosamente. Así, el *modus operandi* primordial de la vida cotidiana convierte al ser humano en un ello de otra persona. La dialéctica amo – esclavo de Hegel o el concepto de Sartre de convertir al Otro en un objeto de mi mirada pueden servir como ejemplos de narraciones filosóficas de la relación *Yo-ello*.

En el reino de la práctica de Grotowski, el *Yo-ello* opera como una dificultad en la interacción humana. Thomas Richards lo explica de la forma siguiente (2004):

Analicemos lo que a menudo sucede en las relaciones humanas. Hay un aspecto de la naturaleza humana a la que hasta cierto punto le gusta actuar en la fuerza. Así, si hay una polémica entre dos personas, a medida que una pasa a ser más fuerte o más dominante, la otra –por el hecho de estar vinculadas en la polémica– generalmente pasa a ser más débil. Una sube y la otra

baja. Pero esta última no quiere bajar, así que lucha por subir. Cuando lo hace, la otra baja. Esto puede observarse continuamente en las relaciones humanas. Por ejemplo, el momento en el que dos enamorados están discutiendo: están identificados con su polémica. Cuando uno se ríe, el otro se siente mal. A menudo, aunque el primero simplemente esté demostrando que se siente bien, el otro empieza a sentirse más débil y, acto seguido, siente la necesidad de demostrar que está bien, lo que, finalmente, podría hacer bajar a la primera persona. Estos juegos sutiles a menudo se activan cuando nos enfrentamos unos con otros. Nos cerramos en una suerte de infierno binario interminable. Y esto forma parte de nuestra trampa existencial, o lo que parece ser el fundamento de la trampa existencial del ser humano, una parte de nuestra prisión.

En la práctica, en la descripción de Richards, el *Yo-ello* se enzarza en una lucha darwiniana, que se expresa con un grado de posesión al que el actuante debe aprender a renunciar. La renuncia significa deshacerse de la protección cotidiana hacia el otro y exponer la propia vulnerabilidad. Una parte significativa de la búsqueda de Grotowski y Richards (que es, en efecto, una pericia) consiste en crear las condiciones necesarias para que los actuantes puedan abandonar su armadura social. Cuando lo consiguen, el *Yo-ello* empieza a funcionar (RICHARDS, 2008 : 131):

Si prestamos atención a la calidad de nuestra forma de ver a otro ser humano –con comprensión activa, sin miedo– puede empezar a abrirse un territorio interior particular, donde predomina la palabra «nosotros». Percibes este territorio hasta en tu vida diaria, en los momentos especiales de conversación íntima y viva, por ejemplo, cuando lo positivo y lo negativo de la persona con la que estás hablando no va en tu perjuicio. No hay juego de poder, podríamos decir. En lugar de esto, te dejas llevar por una oleada de empatía, como si lo positivo de tu compañero fuera lo posi-

tivo tuyo, y lo negativo de él lo negativo tuyo. En este tipo de unión es donde se encuentra, exactamente, el inicio de esta acción especial que habías detectado.

La modalidad que ofrece y exige este nivel de trabajo es el del *acontecimiento*. En «¿Qué es un acontecimiento?», Gilles Deleuze resume la opinión de los estoicos, según la cual el mundo se compone de dos tipos de cosas: «cuerpos con sus tensiones, cualidades físicas, *acciones* y pasiones, los correspondientes “estados de la cuestión” y “entidades incorpóreas”, que son efecto de los cuerpos que se relacionan». Estos últimos «no son cosas o hechos, sino *acontecimientos*» (1993 : 42-48; las marcas enfáticas son añadidas).

Mientras que el «acontecimiento» es un modo del ahora inmediato y revelado, la acción corporal se despliega como el destino, con una designación, por lo tanto, con el significativo. En términos de Buber, la oposición acontecimiento/significativo que propongo aquí se traduciría por el Yo-Tú (relación) y Yo-eso (experiencia). Si, tal y como afirma Buber, «toda vida verdadera es un encuentro» ([1923] 1996 : 64), entonces la vida es gestionada entre estos dos modos, con el modo del significativo que domina a nivel de las interacciones humanas cotidianas. La noción de posesión divide estos dos modos existiendo sólo con el significativo, la estructura y la historia (Yo-ello), y dejando de existir con el acontecimiento (Yo-Tú). Un «acontecimiento» poseído se convierte en un significativo de la autoridad del propietario-narrador; se convierte en una cita histórica, puesto que la historia es una forma de propiedad sobre el pasado, y la propiedad es tanto una fantasía como un ejercicio de poder.

Buber piensa de forma parecida: «Quien dice Tú, no tiene nada. Ahora bien, se encuentra dentro de una relación» (55). Así que si Yo-Tú es un modo de relación no reducido a la transacción (un flujo entre dos personas no restringido), Yo-ello es un modo de experiencia mediada ordenada en

forma de historia. Sin embargo, si Yo-ello ordena el mundo, un mundo ordenado no es el orden del mundo, sino simplemente un mundo soportable: «Sin el ello un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el ello no es un hombre» (85).

La importancia del pensamiento de Buber radica en su habilidad de captar la diferencia entre «ser» y «existencia» como relaciones diferentes del «Yo» con el mundo, y no como fenómeno exclusivo del «Yo» (como en *cogito ergo sum*). En el trabajo de Grotowski, «ser» como Yo-Tú es la forma buscada como relación inmediata con el mundo, a pesar de la necesidad del Yo-ello en la que el ser debe delegar. En Yo-Tú, se actúa expuesto, desprotegido pero completo, mientras que en Yo-ello se negocia la supervivencia, la seguridad y la comodidad. En su descripción de un encuentro que implica la totalidad del ser, Buber consigue algo extraordinariamente resonante con la práctica teatral, en particular con la de Grotowski y ahora con la de Richards. Lo encontramos en la descripción de Richards de su experiencia como actuante, en la que utiliza la metáfora de una carretera a través de la que uno se desvanece (RICHARDS, 2008 : 132-33):

No puedes asumir tu tiempo-ritmo, por ejemplo. La lógica de «te sigo en el tempo, la afinación, el ritmo de la canción» debe respetarse siempre. Pero puede suceder que llegue el momento en que sea como si los límites de lo que percibes como «yo» se expandieran, fueran más transparentes; sin embargo, sigues respetando la partitura. Esta «transparencia» puede darse cuando el trabajo tiene un buen nivel. Entonces, en relación con la vida interior, la carretera está abierta y todo está conectado. El proceso que fluye en tu compañero también fluye en ti, como si no hubiera diferencia. Algo aparece y simplemente le dejas hacer lo que debe hacer.

Richards describe un acontecimiento con el que me puedo relacionar como testigo, pero no como observador. En el momento

en que me empiezo a distanciarse, a leer el acto performativo, los actuantes se convierten en cuerpos en el espacio, completamente impenetrables (frontales). E incluso como testigo no puedo afirmar que sepa realmente de qué habla Richards, dejando a un lado que habla de algo que es real para él y que se produce en el encuentro cara a cara, y que sus palabras resuenan en mi experiencia.

La relación Yo-Tú designa lo que Grotowski llama «encuentro verdadero», en el que entra la persona que se revela al avanzar hacia otra. Entonces, el teatro de la revelación se convierte, en buena medida, en el teatro del Yo en el que, como Emmanuel Levinas afirma, «la verdad no puede ser captada por un sujeto desapasionado que es espectador de la realidad, sino por un compromiso en el que el otro permanece en la otredad» (2002 : 67). La otredad puede conservar su integridad porque, como diría Heidegger, el Yo «deja que esto suceda». Levinas, que explora el vínculo entre Heidegger y Buber, ve en el encuentro entre el Yo y el Tú «el acto del *ser* siendo actuado» (65):

La relación no se puede identificar con un acontecimiento «subjetivo» porque el Yo no representa el Tú sino que se encuentra con él. El encuentro, además, debe distinguirse del diálogo silencioso que la mente mantiene consigo misma [...]; el encuentro Yo-Tú no se produce en el sujeto sino en el reino del ser. [...] El intervalo entre el Yo y el Tú, el *Zwischen*, es el lugar en el que el ser se está completando.

Levinas posiciona al humano no como sujeto, sino como la articulación del encuentro: «El Hombre no se encuentra, él es el encuentro». Como articulación, el Hombre «no se sitúa en el centro en la medida en que es un sujeto pensante sino respecto a todo su ser, puesto que tan sólo un compromiso total puede suponer el cumplimiento de su situación fundamental» (66).

¿Qué le sucede al Yo cuando se relaciona con el Tú? ¿Qué le sucede al Yo cuando dos

performers se encuentran cara a cara en una obra? El acto de revelación en el *Zwischen* abre la posibilidad de una inclusión recíproca, en la que el Yo es simultáneamente abandonado y encontrado en el Tú. Aquí nos acercamos al punto frágil en el que la filosofía de Buber mantiene el Yo en una simultánea relación y distanciamiento. El Yo no se olvida o se pierde a sí mismo en el otro, sino que «mantiene su realidad activa con firmeza» (LEVINAS, 2002 : 68). Este movimiento doble de relación y distanciamiento hace que para Levinas la relación Yo-Tú no sea «psicológica o natural» sino ontológica (66).

En la mirada ordinaria y en el encuentro cotidiano con el otro como «ello», el mundo se mantiene externo y frontal. Pero la frontalidad no es tan sólo un problema relacionado con el simulacro construido socialmente al que se rinde la autenticidad humana y del que Grotowski quiere liberarla. La frontalidad surge como una ocultación secundaria o una impenetrabilidad en aquél que deja de renunciar a sí mismo y empieza a avanzar para encontrarse con el otro. Está contenida en el deseo e incapacidad para penetrar, que Heidegger expresaría con una culpabilidad invertida –el *ser* se rechaza a sí mismo para nosotros– mientras que, de hecho, somos nosotros quienes nos rechazamos para el ser. Y aquí el proyecto de Grotowski ya no puede considerarse una búsqueda de la hermandad humana utópica (tal y como hacen muchos para alimentar su nostalgia de la década de los sesenta), sino como una búsqueda del significado profundo de la revelación humana cuando ésta se nos niega. Y aquí es, precisamente, donde la fenomenología heideggeriana, con su sujeto pensador-perceptor en el centro, muestra su limitación, en un lenguaje teatral, como escenario tradicional/orientación hacia el público. Porque solamente podremos perseguir interminablemente lo que se deniega en nuestro discurso, esperando conseguir la proximidad pero sin conseguir jamás, finalmente, el objeto en cuestión. El espectador, el erudito, *crean frontalidad*

con su propia ocultación en el lenguaje, en su erudición y en su condición de espectador. Preguntándose qué significa revelarse a sí mismo, Grotowski ya está renunciando a la dicotomía escenario/público y sujeto/objeto, y trabaja para encontrar la respuesta en una sala vacía sin observadores (pero finalmente con testigos) donde utiliza el conocimiento como artesanía para acercarlos entre sí y ponerlos cara a cara. Entonces, la no-aceptación mutua se convierte en desafío a través de la debilitación de la dicotomía «nosotros/objeto», puesto que, efectivamente, nada se nos puede rechazar si «nosotros» y «ello» pasan a ser «Yo» y «Tú», como afirma Buber. Acercarse al paso siguiente después de que alguien se haya revelado y haya empezado a avanzar para confrontarse con el otro requiere un trabajo del que Heidegger no habla. En palabras de Levinas, «Es imposible ser un espectador del Tú» (2002 : 66), ya que en el encuentro que sigue a la revelación, cuando uno avanza, el otro debe responder de forma inmediata. En esta respuesta, la revelación del otro llega como un acontecimiento.

El hecho, el encuentro del Yo-Tú, existe estrictamente como acto directo inmediato (con todo el ser). No se puede poseer. Por lo tanto, visto a la luz del pensamiento de Buber, el teatro de Grotowski en *Apocalypsis* se dirigía hacia una inmediatez más que a la distancia, ser más que existencia, inmediatez y posibilidad más que historia y, por último, relación más que experiencia. Porque «la experiencia es lejanía del Tú» (BUBER, [1923] 1996 : 50).

El actuante

A pesar de su implicación activa, hacer está más cerca de soltar que de forzar. Recordando el proceso creativo de *Apocalypsis*, Grotowski considera la «renuncia» un concepto clave para el actor (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 50):

He mencionado la renuncia que nos dictó este trabajo. Incluso en mi interior esta renuncia no era consciente. Ni tan siquiera yo era consciente de ello. Un día, durante la gira, después del primer estreno, uno de mis colegas hizo un comentario positivo sobre mi trabajo, y yo le respondí: «Me he sentido perdido tantas veces durante este tiempo». Entonces él respondió: «Todo lo que vi fue siempre la renuncia a fingir». Renuncia. Creo que éste fue el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum figuris*.

La «renuncia a fingir» lleva el trabajo desde el reino de la ilusión hacia la facticidad del mundo, convirtiéndolo en un acto que se dirige en contra del descenso de la humanidad a interpretar papeles dentro de la narración social. «Renunciar a fingir» significa también revelar la imposición de la convención, de alguna cosa que nos representa pero que no es nuestra. Entre ser y existencia, entre Yo-Tú y Yo-ello, y entre interpretar papeles y hacer, se extiende una pantalla de mediación que, como un guión, ordena lo imprevisto en un amplio abanico de posibilidades reconocibles. En este contexto, «no fingir» significa renunciar a reaccionar en la vida de forma mecánica y empezar a actuar/hacer.

¿Cómo se *actúa*, más que se reacciona en el mundo? «Mundo» indica aquí una estructura de signos que implica la interpretación, atribuye significado y produce narraciones; en otras palabras, el mundo, más que dirigir un orden simbólico, representa y media. Somos directos cuando nos sentimos movidos por un deseo, amor o sufrimiento extremos, y somos seres completos cuando nos enfrentamos a lo que Lacan llama «lo Real». Estos momentos de organicidad espontánea pueden ser puntos de partida para el desarrollo del que «es tal y como es» (GROTOWSKI, 1972a : 37):

Se hace difícil decir cómo lo simbólico opera en lo que llamáis «espectáculo». Actualmente, para nosotros, el síntoma es mucho más importante que el signo. [Ludwik] Flaszen lo analizó, pero yo lo diré de

otra forma: lo que es importante es compartir el ser humano completo como se comparte el pan. Cuando el hombre no se esconde, cuando revela todo su ser, es santo y puro. Entonces el hombre es *tal y como es* –soy lo que soy. No se defiende. Eso es todo. No es que eso deba significar esto, o aquello. Todo se revela por la tangibilidad de su acto, por el hecho de que, por un momento, uno es como es.

Detrás de Grotowski-el-destructor-de-signos se erige el buscador del significado directo, en el que el acto se convierte en un hecho, un acontecimiento que hace posible la presencia del actor en su *acto* llevado a cabo en un tiempo y un espacio no dramático sino real. La palabra «presenciar» significa «presencia» como acto: el acto de *renunciar* al velo.

La transición de Grotowski hacia una investigación sin público llegó con la cristalización de su interés en el *hacer* y en la tarea del que hace, mediante el cual buscaba recuperar el significado perdido del «actor» como «persona de acción», con presencia más que representación, un actor que, más que creador de signos, es incluso si «se interpreta a sí mismo», consiguiendo una identidad icónica con el objeto de la representación. En su homenaje a Ryszard Cieslak, Grotowski ve el hacer como un acto de dar intransigentemente, un acto principalmente entre el actor y su proceso en relación con el director-testigo (GROTOWSKI, 1996 : 27-28):

Habréis visto en la película que al final de los monólogos se produce una reacción particular, un temblor de las piernas que se origina alrededor del plexo solar. Jamás trabajamos esto como algo que debiera formar parte de la partitura. Fue una reacción psicofísica autónoma que resultó no solamente del trabajo del cuerpo, sino también de todo el sistema nervioso, y se veía totalmente orgánica y habitual. Simplemente, el acto del actor era real. Este fue el análisis de un psiquiatra que vio el trabajo y después dijo: «Habéis logrado algo que siem-

pre habíamos considerado imposible». Algunos síntomas, aun sin ser de forma buscada, se repetían en cada función porque los centros de energía se activaban. ¿Y por qué se activaban en cada momento? Porque para Cieslak, como para mí, era imaginable que algo como aquello pudiera «producirse». Su ofrenda debía ser real cada vez. Cientos de veces en los ensayos, por no mencionar los cientos y cientos de funciones, su acto era siempre real.

Grotowski señala el síntoma manifestado de forma directa como un acto «real»: un signo involuntario que proporciona la evidencia del proceso interno invisible. Lo que le importa a Grotowski (y que debería importar también al espectador) no es la manifestación de este síntoma y su lectura como un efecto de dirección, sino su aparición como muestra del trabajo realizado por debajo del nivel del significante. Algo vivo y real deja su marca en una partitura bien articulada.

Si bien el trabajo del actor se puede leer como parte del largo texto de la obra, la mayor parte de sus actos tienen lugar en el teatro interior y son recibidos de forma directa, fuera del significado y sin un significado –ya que todo significado es «postacontecimental» (BADIOU, 2003 : 16). El acto es perceptible en tanto que resonancia en el espectador –por lo tanto, un acontecimiento, y por lo tanto sin representación– en silencio. Sin embargo, de lo que sí podemos hablar es del conocimiento que nos lleva a este trabajo, junto con algunos procesos objetivos que el actor experimenta repetidamente. También nos podemos acercar con el lenguaje a través del discurso sobre el «ser».

Los conceptos de texto de la obra y de actor como cuerpo en el escenario dominan el pensamiento teatral contemporáneo. La última fase de investigación de Grotowski, la búsqueda como acto performativo y en el acto performativo (así como la del Worcester, bajo la dirección de Richards), no sólo se vuelve inaccesible para un conjunto

bien consolidado de la crítica literaria semiótica (Kowzan, Pavis, De Marinis, Ruffini, Fischer-Lichte), sino también en la recepción de los eruditos más convencionales. Para iniciar un reaceramiento al trabajo que Grotowski y Richards han hecho en su Workcenter, se debe, antes que nada, pensar en la naturaleza del «acontecimiento» y en el fenómeno del «encuentro».

En sus producciones, Grotowski encontró la esencia de su trabajo más allá del ámbito de lo visible y de lo legible. Inicialmente, trató de llegar a esta esencia a través de la reducción simultánea del aparato creador del signo teatral y de la densa capa de textos de la obra. Por consiguiente, redujo el trabajo teatral al trabajo del actor (1979 : 139):

Al principio surgieron diversas cuestiones: ¿Por qué un escenario? ¿Por qué un vestuario? ¿Por qué utilizar luces? ¿Por qué maquillaje? ¿Por qué música grabada? ¿Por qué encargarse de todo esto si el teatro puede ser simplemente una búsqueda de la verdad entre las personas? Y no en el sentido de la profesión, sino a un nivel puramente humano.

En otro texto añade (GROTOWSKI [1969] 2008a : 37):

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana.

El impulso, como lo describe Grotowski, es el elemento perceptible de forma objetiva que indica un proceso dirigido hacia el *partner* en el modo Yo-Tú, en el que el signo, como la propiedad, deja de existir. En el Yo-Tú no hay «comunicación» sino «co-ser».

Lo que sucede entre el actor y el espectador «en la búsqueda de la verdad entre personas» (GROTOWSKI, 1979 : 139) es un acontecimiento que se despliega en la partitura del actor. Este acontecimiento no es tan sólo una estructura de signos y no es, por lo tanto, tan sólo un objeto de percepción estética. No lo contiene la forma en sí, pero es capaz de llevarlo. En otras palabras, una reproducción mimética de la forma puede no producir el acontecimiento. La partitura articulada es el vehículo visible que puede ser capaz de llevar, a través de la inducción, algo de otro modo imperceptible. La partitura no representa el acontecimiento ni lo presenta, sino que simplemente proporciona una posibilidad para que éste emerja. Este acontecimiento se produce como hecho humano inmediato que corresponde tan sólo parcialmente a una lectura semiótica de la partitura. Así, una lectura que depende únicamente de los detalles de la partitura que se perciben externamente lleva inevitablemente a una lectura errónea del trabajo.

El presenciar del actuante

Aunque el teatro interior no existe separado de las formas articuladas (es decir, la presentación), su trabajo real no es representacional. A través de su partitura, el actuante llega a lo que es presentacional (dispone de elementos que posibilitan que sea comprendido por un testigo, si está presente) y representacional a la vez (es repetible y contiene otros elementos que se reconocen como representacionales, como por ejemplo fragmentos de textos, historia, objetos simples). La partitura, compuesta con cuidado, es el vehículo del pretendido y esperado acontecimiento, irreplicable y sin marcar salvo por lo que constituye, y se siente, como la ola interior de vida (GROTOWSKI, 1979 : 140-141):

Impulsos que brotan del cuerpo, de la organicidad, emergen en momentos impor-

tantes de la vida. En los momentos de gran alegría, en los momentos de amor y de mal- dad, en los momentos más intensos de nuestras vidas. Cuando no estamos dividi- dos sino completos. [...] Es un *hacer* parti- cular. Es como una corriente, como algo que fluye en el espacio y el tiempo. No se cierra. Está siempre en movimiento. Cuen- ta con tan sólo algunos momentos de apo- yo preprogramados. E incluye siempre una fase inicial, necesaria para que las personas dejen de tener miedo unas de otras.

Grotowski comenta que cuando un ser humano actúa «con su propio ser», su acto se despliega en una forma particular. Esta forma permite que aparezca la verdad, y esta verdad es la verdad del ser.

«No leer» una obra performativa

Cuando presencié *Action* por primera vez en junio de 2004 en Polonia, no pude evitar construir una narración y buscar un signifi- cado, y me quedé, consiguientemente, confundido, pero no imposible. Desde en- tonces, he asistido a *Action* muchas veces, mientras seguí el Workcenter durante su proyecto *Tracing Roads Across* en sus resi- dencias en Polonia, Austria, Rusia, Bulgar- ia, Grecia e Italia. Durante ese tiempo centré mi atención en el trabajo sutil que la obra efectúa de forma subyacente a su for- ma exterior: el trabajo del teatro interior, donde lo que está en juego es la frágil natu- raleza de los hechos humanos no marcados por el signo.

Son numerosas las «lecturas» eruditas de los textos de los espectáculos *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figu- ris* en las que «lo inefable [...] —inefable- mente— contenido en lo que se ha dicho» (Wittgenstein en MONK, 1990 : 151). Pero este mismo enfoque del Arte como Vehí- culo deja lo «no escrito» fuera, haciendo que sea prácticamente imposible descubrirlo en la escritura. Lisa Wolford cierra su artículo sobre *Action* reconociendo el fracaso en

captar esta dimensión del trabajo que sentía claramente como testigo: «Pero en esta es- tructura también está presente algo más, otro registro más misterioso, casi descono- cido» (1997 : 424). Y se detiene aquí, ca- llando sabiamente aquello de lo que no se puede hablar, como diría Wittgenstein (1974 : 89). Al hablar del Arte como Vehí- culo nos encontramos con que debemos luchar con el lenguaje y hacer revivir pala- bras antiguas o inventarnos palabras nue- vas, como cuando intentamos hablar sobre «el ser». Grotowski y Richards no han in- ventado el misterio del acto performativo, pero sí lo han devuelto a su origen.

Referencias bibliográficas

- ATTISANI, Antonio (2008): «Acta Gnosis», traducción de Elisa Poggelli. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 75-106.
- BADIOU, Alain (2003): *Saint Paul: The Founda- tion of Universalism*. Stanford: Stanford University Press.
- BATAILLE, Georges (2001): *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUBER, Martin (1996 [1923]): *I and Thou*. Nueva York: Touchstone.
- DELEUZE, Gilles (1993) *The Deleuze Reader*, al cuidado de Constantin V. Boundas. Nueva York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1978): *Writing and Di- fference*. Traducción de Alan Bass. Chica- go: University of Chicago Press.
- (1994): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducción de Peggy Kamuf. Londres: Routledge.
- GROTOWSKI, Jerzy (1972a): «Jak żyć by można». *Odra*, 4, pp. 33-38.
- (1972b): Entrevista en televisión con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska. Transcripción y traducción del autor.
- (1979): «Świat powinien być miejscem prawdy». *Dialog* 10 (octubre), pp. 138-42.
- (1995): «From the Theatre Company to Art as Vehicle». En *At Work with Gro-*

- towski on *Physical Actions* de Thomas Richards, pp. 115-35. Londres: Routledge.
- (1996): «Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka». *Notatnik Teatralny* 10 (Wiosna/Lato): pp. 27-28.
- (1997): «A Kind of Volcano». En *Gurdjieff*, al cuidado de Jacob Needleman y George Baker, pp. 87-106. Nueva York: Continuum.
- (1999): *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- (2008a [1969]): «Replay to Stanislavsky». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 31-39.
- (2008b [1969]): «On the Genesis of *Apocalypse*». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 40-51.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Poetry, Language, Thought*. Nueva York: Harper & Row.
- KOBETS, Svitlana (1998): «A Review of *Vizantiiskoe Iurodstwo*, by Sergei Ivanov». *The Slavic and East European Journal*, 42, 2 (Summer), pp. 305-06.
- KUMIEGA, Jennifer (1987): *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- LACAN, Jacques (2006): *Écrits*. Nueva York: Norton.
- LEVINAS, Emmanuel (2002): «Martin Buber and the Theory of Knowledge». En *The Levinas Reader*, al cuidado de Sean Hand, pp. 59-75. Oxford: Blackwell.
- MONK, Ray (1990): *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nueva York: Penguin Books.
- OSIŃSKI, Zbigniew (1998): *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- (2003): *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- PORĘBSKI, Mieczysław (1997): *Tadeusz Kantor: Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*. Warszawa: Murator. Puzyna, Konsultanty
- (1999): «Powrót Chrystusa». En *Teksty z lat 1965-69* de Jerzy Grotowski, pp. 167-77. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- REPOHL, Roger F. (1994): «Liturgy as Vehicle». *America*, 24 de septiembre: pp. 18-20.
- RICHARDS, Thomas (2008): *Heart of Practice: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres: Routledge.
- (2004): Conversación personal con el autor. Revisada y autorizada por Thomas Richards. Viena, Austria, octubre-noviembre.
- ROBERTS, Alexander, and James DONALDSON, eds. (1994): *Ante-Nicene Fathers*, volume 2. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHECHNER, Richard (1997): «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, pp. 458-92. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard, and Theodore HOFFMAN (1997a [1998]): «Interview with Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Richard Schechner y Lisa Wolford, pp. 38-55. Londres: Routledge.
- SZAREK, Czesław (1999): Entrevista en televisión. *Jerzy Grotowski: Próba portretu* [Jerzy Grotowski: An Attempt at a Portrait]. Maria Zmarz-Koczanowicz, dir., Telewizja Polska S. A.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1997): «Action: The Unrepresentable Origin». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, 409-26. Londres: Routledge.
- WYSŁOUCH, Seweryna (1971): «Grotowski-Niszczyciel Znaków» *Dialog* 8 (Sierpień), pp. 127-31.

Notas

1. Extraído de una entrevista para la televisión de 1972 con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska, transcrito y traducido por mí. Presentada de un modo un tanto poético ante la cámara, esta pregunta y búsqueda tiene un origen revelador. Cuando era niño, Grotowski leyó *A Search in Secret India* (La India secreta) de Paul Brunton y se sintió profundamente conmovido por el capítulo sobre Bhagwan Sri Ramana Maharishi, un santo varón que se estableció en las laderas de Arunachala, una montaña sagra-

da: la Montaña de la Llama. La instrucción del santo varón era, «Pregúntate quién eres.» Ya adulto, Grotowski guardaba copias de este capítulo en distintos idiomas y las repartía entre sus amigos. A su muerte, Grotowski pidió que se esparcieran sus cenizas en la montaña sagrada.

2. El periodo de las producciones teatrales de Grotowski (1959-1969) terminó con *Apocalypsis cum figuris*. Durante los 30 años restantes de su vida, hasta 1999, Grotowski llevó a cabo una investigación sin público con un objetivo que se iba desplazando. El Parateatro o Cultura Activa (1969-1978) involucraba participantes más que espectadores. Para el Teatro de las Fuentes (1976-1982), Grotowski invitó a artistas performativos de distintas culturas del mundo para buscar formas tradicionales de performance adecuadas para el trabajo sobre uno mismo. Fue en 1982 cuando Grotowski se trasladó a California y desempeñó el proyecto Drama Objetivo en la Universidad de California-Irvine, que sirvió de transición a su fase final de investigación. En 1986 se instaló en Pontedera, Italia, donde fundó su *Workcenter*. El trabajo en el *Workcenter*—sobre la artesanía del *performer* y sobre uno mismo—, finalmente dirigido por Thomas Richards, se denomina Arte como vehículo (198-).

3. Términos como «el teatro de Grotowski» o «el trabajo de Thomas Richards» son fórmulas reducidas especialmente peligrosas en el contexto de un trabajo basado en la creación en colaboración y en el proceso interior de los individuos. Aquí utilizo estos términos en sentido literal, referidos a los papeles del líder/director y del líder/director/actuante, para conectar con el aspecto que convierte el trabajo en personal, como lo era en definitiva para Grotowski. En una reflexión sobre el proceso creativo de *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski dijo: «¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, se trata del espectáculo más personal» (2008b : 51).

4. Salvo indicación contraria, todas las traducciones del polaco están hechas por mí.

5. *Apocalypsis cum figuris*, cuya primera versión se estrenó oficialmente el 11 de febrero de 1969. Composición del guión y dirección de escena: Jerzy Grotowski. Codirector: Ryszard Cieślak. Asistente de dirección: Stanisław Scierski. Vestuario: Waldemar Krygier. Actores: Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o Elisabeth Albahaca, Stanisław Scierski, Ryszard Cieślak. La segunda versión se estrenó en junio de 1971, y la tercera

versión el mes de julio de 1973, con el reparto sin cambios. La última presentación de *Apocalypsis* se realizó en mayo de 1980.

6. Grotowski insistía en la traducción de la palabra polaca «człowiek» al inglés en sus textos como «Man (*Człowiek*)». Respetando su deseo, solamente puedo añadir que «*człowiek*» es un nombre masculino que significa «hombre, humanidad», mientras que los equivalentes polacos de «hombre» y «mujer» tienen una raíz distinta tanto de «humanidad» como entre las propias palabras: «*mężczyzna*» y «*kobieta*», respectivamente.

7. «Hubo un periodo en nuestro trabajo en el que buscamos signos, símbolos, etc., para expresar algo, o, todavía peor, para ilustrar algo. Espero que podamos considerar que hemos dejado este período muy atrás. Fue un esfuerzo infructuoso. En la búsqueda de signos, el actor no podía ser él mismo, es decir, no podía revelarse a sí mismo como Hombre [*Człowiek*]. Alguien estaba construyendo una estructura de signos encima de él. Este alguien era el director. Esto es lo que llamo usurpación. Sin embargo, durante esa fase conseguimos disciplina y precisión de trabajo» (GROTOWSKI 1972a : 37).

8. Richards conoció a Grotowski en Irvine, California, en 1985.

9. También apareció en las notas del programa de *Apocalypsis*.

10. Algunos sacerdotes estarían de acuerdo. Roger F. Repohl, un sacerdote, erudito y autor de «La liturgia como vehículo» (1994), encuentra en el último periodo de trabajo de Grotowski (Arte como Vehículo) un acto performativo capaz de restaurar la fuerza y el fuego que a menudo se olvidan en la liturgia. Observa que ver la obra del *Workcenter* llamada *Downstairs Action* y escuchar las palabras de Grotowski le hicieron recordar sus tiempos de joven sacerdote de una parroquia en un suburbio obrero de Los Ángeles, cuando la propia liturgia era una «Acción».

11. En la última versión de *Apocalypsis* se eliminó el bastón.

12. Tras observar este patrón, Grotowski pidió al miembro del personal, Czesław Szarek, que esperara tanto como fuera necesario y permitiera a los espectadores que se quedaran en la sala tanto como quisieran. Algunos lo hacían durante una hora o más (SZAREK, 1999).

13. Grotowski pidió a los actores que propusieran textos que fueran significativos para ellos y los utilizó para montar el texto del espectáculo.

14. Tadeusz Kantor afirma: «Estoy en contra de la ilusión./ Pero no tengo una mente ortodoxa./ sé bien que sin la ilusión/ no hay teatro./ Permíto que la ilusión exista./ Porque así puedo destruirla sin cesar» (en PORĘBSKI, 1997 : 151).

© 2008 by New York University and the Massachusetts Institute of Technology.



La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible

Anna Caixach

El teatro ha sido una aventura enorme en mi vida. Ha condicionado profundamente mi manera de pensar, de analizar las cosas, de ver a la gente, de mirar la vida. Diría que incluso mi lenguaje ha sido formado por el teatro. Pero no llegué a este trabajo buscando el teatro, en realidad, siempre he buscado alguna otra cosa.

JERZY GROTOWSKI (1992)

Tras el duro proceso de gestación de *Apocalypse cum figuris*,¹ en lo que se podría considerar el momento álgido de la trayectoria de su Teatro Laboratorio –tras haber causado un impacto significativo durante su temporada en Nueva York en 1969, en la Washington Square Methodist Church del Greenwich Village con representaciones de *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypse cum figuris*–, Jerzy Grotowski anunció que no dirigiría más producciones teatrales. *Apocalypse* había sido un claro punto de inflexión que marcaría una nueva etapa de investigación en el laboratorio polaco. Por primera vez, el trabajo del actor no partía de la aplicación de técnicas y principios interpretativos a priori. Grotowski, queriendo evitar en todo momento caer en un mecanismo de productividad y en la repetición de sus anteriores descubrimientos, observa a sus actores con una actitud nue-

va, expectante en lugar de impositiva. Este fue su propósito (GROTOWSKI, 1969b : 42):

Tenía entonces una sola regla: si alguien estaba en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no estaba perjudicando a nadie, podría ocurrir que yo no entendiera nada, pero debía mirar.

De esta manera, el director polaco permite que se llegue a la composición de la estructura performativa a partir del proceso interior de los actores y no por su creación externa (GROTOWSKI, 1969b : 50-51):

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 aquello que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto.

La exploración iniciada en la creación de *Apocalypse*, pues, será el origen de un profundo cambio en la manera de trabajar de Grotowski. Desaparecerán las imposiciones dictatoriales del director para priorizar la manifestación del proceso interior del actor. La técnica artística cederá paso a la experiencia humana. La búsqueda del actor total pasará a convertirse en la búsqueda del hombre total. En *Apocalypse* se empieza a difuminar el papel que convencionalmente se asignaba al actor (aquel que representa) para convertirse en el actuante (aquel que lleva a cabo la acción) (GROTOWSKI, 1969a : 38):

No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia

humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el escenario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación.

Apocalypsis supuso un nuevo estadio en la búsqueda de Grotowski que lo llevó a cruzar una cierta barrera. Deja atrás el montaje de espectáculos para iniciar la exploración de los procesos humanos en el cumplimiento «del acto que abraza la totalidad del hombre» (GROTOWSKI, 1969a : 39). Se abren así nuevos horizontes de vida creativa y, rompiendo los muros de las convenciones sociales y teatrales del momento, Grotowski inicia el camino hacia un territorio desconocido, más allá del teatro pero profundamente vinculado al teatro, o mejor dicho, a las raíces del teatro, para descubrir una nueva y al mismo tiempo antigua dimensión de las artes performativas donde sería posible la recuperación de su potencial como proceso unificador del ser humano. Ya no se tratará de teatro solamente, sino de una visión de la vida a través del teatro y de una visión del teatro a través de la vida. Más próximo al pasado que a la actualidad teatral, Grotowski, en una conferencia del año 1969, el año de su cataclismo y renacimiento, vincula su trabajo con algo antiguo y olvidado dirigiendo su mirada a la espiritualidad prehistórica, donde el arte era un vehículo, un medio y no un fin en sí mismo; hecho que anuncia premonitoriamente el objetivo de su último y definitivo periodo de investigación, el Arte como Vehículo, y al mismo tiempo evidencia la continuidad y coherencia de toda su trayectoria teatral-existencial (GROTOWSKI, 1969a : 39):

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió

también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente hacer frente a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

La necesidad vital del buscador polaco se mostraba en el deseo de ir más allá de las convenciones-limitaciones teatrales y de la máscara social y los estereotipos, en la búsqueda de la plenitud esencial de lo que podríamos llamar el acto performativo primigenio. Inquietud que iniciaría el paso del Arte como Presentación (donde el efecto y la sede del montaje están en la percepción del espectador) al Arte como Vehículo (donde el efecto y la sede del montaje están en aquellos que hacen), los dos periodos de investigación de Grotowski más alejados entre sí en el tiempo y extremos de una larga cadena, la de las artes performativas.

Grotowski ya no se separará de este camino de investigación y liberación descubierto en el proceso de *Apocalypsis*. Ahora bien, como todo proceso vivo, este camino, eminentemente práctico, estará siempre en constante evolución. Llegando al final de su paso por la vida, en las conferencias parisinas de 1997-1998² –último testimonio público del maestro polaco donde trata de manera especialmente clara los aspectos técnicos del artesanado artístico–, distingue consiguientemente dos orientaciones en el trabajo del actor: el camino orgánico –aquel que se inició con *Apocalypsis*– y el camino basado en la composición (artificial o no orgánico). Grotowski relaciona lo verdadero con lo vivo y en su observación de la vida, fascinado por la participación total del cuerpo –pero no sólo referido al dominio físico– descubre en la organicidad un

camino hacia la verdad. El descubrimiento de este aspecto que nos vincula con los impulsos más íntimos, arraigados a la naturaleza, abrirá un camino de profundas revelaciones. El investigador polaco sitúa, pues, su investigación en la línea orgánica, así como también la de Stanislavski; en la línea no orgánica o artificial encontraríamos a Brecht y la Ópera de Pekín.

En la vía orgánica, arraigada, pues, en el cuerpo y vinculada a la atención vigilante dirigida al entorno, se parte del proceso; primero se trabaja para descubrir el impulso y por encima de este flujo vital se crea o aparece la estructura, es decir, el impulso precede (y conduce) la composición. En la vía no orgánica, caracterizada por la composición estricta de las posiciones corporales, primero se crea la forma y por lo tanto, la composición precede el impulso. Todo empieza en la periferia para después llegar al proceso. Dos inicios del trabajo por polos diferentes que tendrían idealmente el mismo propósito, la unificación (conjunción de dos cosas que se convierten en una sola) de la espontaneidad y la precisión, de la vida y la estructura, del proceso y la composición. Es decir, la unificación de la polaridad fundamental de la práctica del actor.

Según Grotowski, la aproximación orgánica se basa en las reacciones auténticas y orgánicas del cuerpo, acciones que tienen su origen dentro de éste. Todo el proceso empieza dentro. Su proyección exterior, en las acciones visibles, es sólo el final de este proceso. Así, pues (GROTOWSKI, 1969a : 37):

Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena sino en el sentido de otra existencia humana. O, simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol.

Si esta conexión entre el proceso interior –un proceso real– y la acción se cortara, la acción dejaría de ser acción y se convertiría en un gesto: falso, muerto y rígido. Se trataría entonces de una ejecución mecánica. Por consiguiente, esta conexión será considerada la verdad de la acción, aspecto que se deberá redescubrir cada vez. Habrá que revivir el proceso cada vez. Vivirlo como nuevo y desconocido cada vez. El proceso es como una corriente de impulsos comparable a un río, en continuo movimiento, que se descubre cada vez entrando en él y dejándose llevar por su flujo. Pero en el momento en que pensamos que ya lo conocemos y empezamos a buscar aquella idea preconcebida, el proceso morirá. Parece innegable que en el trabajo del actor siempre deberá haber alguna cosa desconocida, por descubrir: el misterio del arte del actor que es al mismo tiempo el misterio de la vida.

Por lo tanto, el proceso interior viene dado por la reacción auténtica frente a una existencia. Nos referimos a un encuentro con el otro, más allá de los estereotipos, donde participan la entrega, la revelación y la aceptación. Se trata de descubrirse, darse y recibir sin medida. Para Grotowski el encuentro real entre dos seres es la esencia del teatro (GROTOWSKI, 1969b : 41):

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.

Vemos, pues, que el impulso orgánico sólo será posible en reacción a otra presencia, al contacto. Estos contactos, posibles sólo con una conciencia real de lo que nos rodea (y por lo tanto con una mente discursiva en silencio), forman una acción-reac-

ción en el momento presente, o sea, una adaptación inmediata (sin el espacio para la decisión mental) y en relación constante con los cambios continuos del entorno. Sin este contacto directo el actuante se encontraría aislado de todo lo que hay fuera de él, se convertiría en «ciego y sordo» a los millares de estímulos que se reciben continuamente, situándose en una dimensión mecánica del plano de la acción o plano horizontal, dimensión que hay que trascender para descubrir la dimensión orgánica.

El investigador polaco afirma que el cuerpo es memoria; es toda nuestra vivencia y, al mismo tiempo, va más allá de nuestra vida o memoria personal. Toda la existencia humana está inscrita en nuestro cuerpo, por lo tanto habría que redescubrir aquello que ya somos pero que no recordamos. En el acercamiento orgánico se tratará, pues, de liberar el «cuerpo-memoria», es decir, dejar hablar el cuerpo, que de esta manera nos guiará en el descubrimiento de una corporalidad desconocida, quizás olvidada, una memoria ancestral que nos vincula al origen, a la esencia. Las claras palabras de Thomas Richards,³ procedentes de la vivencia personal de este proceso, establecen unas primeras claves sobre la relación de la dimensión orgánica con el aspecto vinculado al plano de la conciencia o plano vertical en todo este viaje de redescubrimiento (RICHARDS, 2008 : 5):

...era como si mi cuerpo empezara a guiarme –por él mismo, completamente– en un flujo de movimiento que provenía de dentro, un flujo de impulsos que corrían a través del cuerpo. Fue como descubrir un río. Me sentía un poco distanciado, mirándolo. Mi mente dejó de manipular mi cuerpo, diciéndole, «ve aquí, ve allí»; ahora mi cuerpo me estaba guiando. Incluso la fuente de los impulsos parecía no ser muscular.

La acción orgánica viene del cuerpo y no de la cabeza, no es pensada sino vivida plenamente y está profundamente vinculada a

las fuerzas de la naturaleza y a los impulsos vivos. Una expansión que es pura percepción, como la acción de un animal salvaje que perseguido por su depredador se encuentra inmerso en un estado de vibrante presencia en todas y cada una de las células de su cuerpo. Este movimiento armonioso no es elaborado de antemano, es la expresión de un proceso real donde la totalidad del ser está plenamente involucrada en la acción. Esta armonía es el esfuerzo sin esfuerzo o la relajación en la acción. Nos encontramos ante la expresión natural, no buscada. La manifestación de un fenómeno que se origina bajo la piel, que se desarrolla y, traspasando el organismo, se convierte en acción viva. Esta acción se convierte en percepción viva. Una percepción que viene de todos y cada uno de los poros del cuerpo y que aporta vida.

En el curso del proceso orgánico, la mente discursiva –es decir, la mente tal como la conocemos, un conjunto de pensamientos centrados en el «yo» exterior– se va silenciando, observando de una manera más distanciada, dejando aparecer una fluidez y una continuidad del movimiento, como un flujo de vitalidad que se manifiesta a través de la acción y que nos conecta con esta fuente que parece provenir de algún lugar más allá de nuestro cuerpo. Este rico canal, sin embargo, se muestra en los humanos –en la mayoría de los casos– bloqueado a causa de los condicionamientos sociales, culturales, educacionales. Para recordar el camino de vuelta al estado original, pues, habrá que romper con la mecnicidad de la vida cotidiana. Así, el actuante, en el intento de restaurar la conexión perdida con el flujo interior, se deberá alejar de aquella parte de él mismo que se ha convertido en lo que es a partir de las influencias externas, las cuales nos han educado la percepción y nos privan de ver más allá de la realidad cotidiana, más allá del pensamiento mecánico, de las emociones reactivas y de los hábitos aprendidos. Y es que vivir en esta máscara creada por causas exteriores es vivir en la personalidad (como

contraposición a la esencia); es estar bajo el control de la sugestibilidad y las respuestas automáticas habituales, construidas en los sistemas del condicionamiento social, en un estado de identificación plena con nuestras emociones, humores y pensamientos. Un estado de confusión en el que es imposible la acción orgánica. Así, la organicidad requerirá una lucha contra todo aquello que no proviene de un proceso natural (GROTOWSKI, 1991 : 91):

¿Qué es la organicidad? Es vivir en armonía con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No se debe olvidar: el cuerpo es un animal. No estoy diciendo que seamos animales; digo que nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está vinculada al aspecto-niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es una cosa que se tiene más cuando se es joven, y menos cuando se envejece. Obviamente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entrenamiento de la vida ordinaria, rompiendo, eliminando los clichés del comportamiento. Y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.

De las palabras de Grotowski se desprende la importancia de descubrir dentro de uno mismo este «estado del niño» vinculado a la organicidad. En otras palabras, reencontrar la fascinación de la mirada inocente del niño que, menos condicionada que la del adulto, lo descubre todo por primera vez. El niño percibe de manera directa, inmediata, con una visión clara y sin juicios. Para él no hay futuro ni pasado, sólo el presente es real (GROTOWSKI, 1978 : 8):

Lo que experimenta es siempre por primera vez. Si entra en el jardín una vez, es por primera vez, pero el segundo día, cuando entra en el jardín, el jardín es diferente, entonces es otra vez la primera vez. Nosotros, los adultos, estamos ya entrenados, sabemos que cada jardín es la misma cosa, pese a que el mismo jardín es cada día una cosa diferente. Estar en el principio es permitirnos estar realmente en lo que hace-

mos, en lo que percibimos y en lo que descubrimos.

Una vida extraordinaria se abre entonces ante nosotros, un mundo lleno de estímulos y miles de detalles que sólo podrá percibir una mente con el espacio suficiente para abrirse al contacto real con el ahora y aquí. Tan sólo una mente en silencio, libre de todo juicio y liberada de las emociones nos permitirá escuchar y ver en profundidad. Se trata de una invitación a salir de uno mismo, alejándonos del molde social con sus prejuicios y lecciones aprendidas que actúan como filtro de la percepción, para recibir la vida de manera plena, sin ningún tipo de barrera, sin anteponer ningún juicio, sin etiquetar antes de recibir; manteniendo una lucha para evitar recibir contenidos que uno mismo etiqueta y encasilla, en vez de presencias vivas y permanentemente cambiantes y que, por lo tanto, cada vez reclaman, con su misterio, ser redescubiertas de nuevo (RICHARDS, 1995 : 5):

Vivimos en una época en la que nuestras vidas interiores están dominadas por la mente discursiva. Esta porción de la mente divide, secciona, etiqueta –empaqueta el mundo y lo envuelve como «conocido». Es la máquina que hay en nosotros que reduce el misterioso objeto que se balancea y se ondula en simplemente «un árbol». Como esta parte de la mente posee el control en nuestra formación interior, a medida que crecemos, la vida pierde su sabor. Vivimos una experiencia más y más general, sin percibir ya las «cosas» directamente, como un niño, sino como signos en un catálogo familiar para nosotros. Lo «desconocido», de este modo reducido y petrificado, se convierte en lo «conocido». Un filtro se alza entre el individuo y la vida. [...] El peligro es que limitamos, reducimos, enjaulamos a esta persona, viendo sólo lo que deseamos ver o somos capaces de ver.

Esta reducción transforma nuestra visión en una visión general y superficial donde todo pierde su individualidad, donde to-

do pasa a llenar el saco de lo conocido convirtiéndose en tan sólo una proyección de lo conocido. Dejamos, pues, de ver en detalle, convirtiendo aquello único en una imagen conocida, convirtiendo las presencias en contenidos. Conducidos por los hábitos y comportamientos ligados a la memoria, vemos a través de un velo y, sin lugar a dudas, dejamos de ver realmente. Dejamos de percibir de manera directa y por lo tanto nuestras acciones dejan de estar en una relación real y orgánica con el entorno, volviendo así al estado cotidiano de *ceguera* y *sordera*. Vivir el presente sin premeditación será el gran reto, en el teatro y en la vida.

Se hace evidente que el estado de organización es un proceso psicofísico complejo; con el objetivo de despertar la inteligencia instintiva, en la cual toman parte la percepción y el instinto, libera capas del denso molde condicionante en el cual nos encontramos encarcelados. Un proceso purificador, diríamos. Un cuerpo liberado deja de ser un obstáculo y se convierte en una ventana a la vida interior. El cuerpo se vuelve transparente y todo el proceso interno se evidencia. El torrente de impulsos fluye en las acciones llegando al océano. Estamos hablando, pues, de un proceso revelador de una naturaleza interna, más real, de un «yo» verdadero a través de la extinción de uno mismo (del «yo» aparente, personalidad). Esta es la conversión del hombre exterior en el hombre interior, retorno de sí sobre sí y en sí (mismo). Grotowski se refiere a esta dualidad en el texto *Performer* parafraseando las palabras del Maestro Eckhart (GROTOWSKI, 1987 : 377):

Entre el hombre interior y el hombre exterior hay la misma diferencia infinita que hay entre el cielo y la tierra. [...] Por eso soy no nacido, y según mi carácter de no nacido, no puedo morir. Lo que soy por mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque es dado al tiempo y se descompondrá con el tiempo. Pero con mi nacimiento también nacieron todas las criaturas. Todas ellas sienten la necesidad de ascender desde su

vida a su esencia. [...] sino que soy lo que era, lo que debo permanecer ahora y para siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo ni dónde he estado. Allí soy lo que era, no crezco ni disminuyo, porque yo soy, allí, una causa inmóvil que hace mover todas las cosas.

La gran diferencia ocurrirá entre estar identificado con lo que en nosotros es dado al tiempo y que con el tiempo morirá, o bien escuchar aquella parte en nosotros que siente *la necesidad de ascender desde su vida hacia su esencia*. Esta es la posibilidad de que el «yo» en el tiempo, es decir, el «yo» actuante, descubra un camino de retorno a lo que era originariamente, antes de las diferencias, y sea posible la unión con este núcleo interior entrando así en el terreno de la inmortalidad; volviéndose libre.

Según Grotowski, el actuante, en su proceso hacia la esencia, desarrolla lo que él nombra el yo-yo. Esta relación sutil ha sido el centro de interés de sabios y maestros espirituales, considerada de gran importancia y repetida con palabras casi idénticas en diferentes libros sagrados de la India. Grotowski nos da su personal visión de esta doble dimensión en el texto *Performer* (GROTOWSKI, 1987 : 376):

Se puede leer en los textos antiguos: «Somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá». preocupados de picotear, ebrios de vivir en el tiempo, hemos olvidado *hacer vivir* la parte en nosotros que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo, y de ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por esta otra parte de uno mismo (aquella que está como fuera del tiempo) ofrece otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está, en ti, la mirada de los otros, ni tampoco ningún juicio; es como una mirada inmóvil: una presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas –y eso es todo. El proceso puede ser cumplido sólo en el contexto de esta presencia quieta. Yo-Yo: en la experiencia, la pareja no aparece separada, sino plena, única.

En este estado doble («yo-yo»), habiendo superado la dimensión mecánica de total absorción e identificación con la acción, se dará vida al testimonio, el «yo» permanente, la mirada inmóvil. Llevar a cabo la acción desde la presencia silenciosa y vigilante posibilita un renacimiento del «yo» actuante que adquirirá otra calidad de energía. Y este testimonio de la propia vida, este «yo» que ve que yo veo, que escucha que yo escucho, según Grotowski es la conciencia (GROTOWSKI, 1989-1990 : 125):

Awareness significa la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

Es decir, una dimensión más profunda de la conciencia, vinculada a la mirada serena y tranquila y no a la mente discursiva, eso es, vinculada al estado original del ser humano donde todo es absorbido en la luz de esta conciencia. Este proceso de elevación del hombre exterior a la esencia, en el cual la personalidad se pierde en el «yo» interior como una gota de agua se pierde en el océano, *sólo será cumplido en el contexto de esta presencia silenciosa y tranquila*.⁴

Podemos decir, pues, que al desarrollar una acción en su dimensión orgánica, yendo más allá de la dimensión mecánica, se despliega la conexión de esta acción con otra, la acción interior, relacionada con el trabajo sobre sí mismo y con lo que Grotowski denominará la verticalidad. Podríamos decir que el plano de la organicidad (plano horizontal) nos descubre un pasaje que nos abre a otra calidad de presencia; ese desarrollo de la atención hacia el entorno nos posibilita el nivel de atención necesario para iniciar el trayecto interior o vertical.

A partir de esta exhaustiva indagación de la naturaleza humana, Grotowski descubre que esta conciencia se podría decir que forma el extremo de un registro en el cual el otro polo es el instinto. Así que la unión con el «yo» testimonio no significará una desaparición del «yo» actuante sino que ambos formarán los extremos de un mismo regis-

tro y con la presencia de ambos extremos aparecerá la plenitud del estado original (GROTOWSKI, 1985 : 298).

Entonces alguna cosa existe como la presencia en las dos extremidades del mismo registro; dos polos diferentes: el del instinto y el de la conciencia. Normalmente nuestra pasividad cotidiana provoca que estemos entre los dos, y no seamos ni totalmente animales ni totalmente humanos, nos vemos movidos confusamente entre los dos. Pero en las técnicas tradicionales verdaderas y en las «performing arts» verdaderas, uno mantiene estos dos polos extremos al mismo tiempo. Eso significa «estar en el principio», «estar de pie en el principio». El principio es tu naturaleza original, presente ahora, aquí. Tu naturaleza original con todos sus aspectos: divinos o animales, instintivos, apasionados. Pero, al mismo tiempo, debes mantenerte vigilante con tu conciencia. Y cuando más estás «en el principio», más debes «estar de pie». Es la conciencia vigilante la que hace el hombre [człowiek]. Es esta tensión entre los dos polos la que da una plenitud contradictoria y misteriosa.

Y es en la intersección de estos dos planos, el del instinto y el de la conciencia, cuando emergerá el proceso creativo. Punto donde confluyen dos procesos, el humano y el artístico, el flujo interior y el rigor (GROTOWSKI, 1969a : 35-36):

Por lo tanto se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con lo que iba hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana, por este motivo cuando se cruzan estamos completos. En cierto sentido, la precisión es el ámbito de la conciencia,

mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto.

Así, podemos decir que el proceso de transformación del «yo» vinculado a la personalidad en el «yo» interior, proceso «yo-yo», empieza con la percepción consciente. Una percepción que, como hemos visto, se extiende por todo el cuerpo y que mantiene una conexión profunda con la mirada hacia el mundo interior. En este proceso, la percepción se convierte en conciencia. Cada poro de la piel se convierte en un ojo. Cabe decir que es necesario un pleno desarrollo de la atención para que el proceso se convierta en un flujo continuo de percepción consciente; una atención que no tan sólo rodea sino que penetra. A partir del desarrollo de la atención y de la escucha hasta niveles realmente sutiles, el actuante será capaz de escuchar su cuerpo (animal/aspecto instintivo) y no interferir en su diálogo con el espacio. Esta es la acción con un reposo interior, la acción orgánica, que implica una mirada hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo; aquello que Grotowski denomina «movimiento que es reposo». La acción no acción, la conjunción del sí y del no, un movimiento que permite ver y escuchar y en el cual la mente descansa en el «yo» eterno sin permitir que surja el pensamiento «yo». Una acción ejecutada en silencio interior (reposo) y de manera impecable que se manifiesta a través de una presencia única y estable, que escapa al tiempo para vivir en la eternidad, en la unión instinto-conciencia. En definitiva, una acción que no nos esclaviza sino que nos hace libres.

El rigor en la estructura de acciones permitirá al actuante la apertura del pasaje «yo-yo». Como se ha dicho, el respeto por la precisión de los detalles a través de la percepción consciente posibilitará la aparición del proceso. En el proceso, el actuante se encuentra en un entrelazado de los dos planos, dos territorios que se despliegan en relación continua y donde las dos acciones, horizontal y vertical, se acaban convirtien-

do en una. Pero esta posibilidad de hacer visible lo invisible (el proceso real, interior) se hará tangible sólo como fruto de un trabajo profundo y constante. Sólo en el no diletantismo nos podremos situar delante de lo antiguo, lo primario, y de la conciencia, en el estado de misteriosa plenitud. En este camino la competencia del actuante es la base imprescindible a partir de la cual puede aparecer la potencialidad humana. Después de la maestría aparece la cuestión del corazón, dirá al maestro polaco (GROTOWSKI, 1985 : 295):

Evidentemente, cuando llega la maestría, aparece la cuestión del corazón. El corazón sin maestría es mierda. Cuando hay maestría, deberemos enfrentarnos a la cuestión del corazón y el espíritu.

Y así, el actuante, en unión con su núcleo estable y único, podrá involucrarse de pleno en el ahora y aquí manteniéndose, al mismo tiempo, presente en la organicidad y en la conciencia. La máxima participación en la vida será, al mismo tiempo, el máximo desapego. Cuando se es libre se es capaz de ver, de percibir de manera clara y profunda los detalles que nos permiten mantenernos en el presente a través de la acción orgánica, que por otra parte nos vincula a nuestros impulsos internos. En un trabajo continuado sobre la atención y la escucha se desarrolla una sensibilidad que se convertirá en imprescindible para pasar al mundo interno.

Este sentirse un ser vivo plenamente, totalmente, es la consecuencia de la presencia en los dos extremos del estado original. Por una parte, plenamente vinculado a la acción orgánica, este aspecto animal o instintivo en el que el cuerpo está receptivo, alerta y disponible, adaptándose continuamente a los cambios del entorno; de la otra, ejecutando meticulosamente desde la mirada silenciosa la línea de acciones con plena conciencia de los detalles, y observando en la quietud interna este viaje interior ascendente hacia la presencia silenciosa.

Para Grotowski, el aspecto vertical de este retorno al origen es siempre una cuestión práctica, porque, como se ha visto, uno se vincula a la verticalidad a través de la acción horizontal ejecutada con impecabilidad artística, ello quiere decir, llevada a cabo con máxima atención. Por lo tanto, a través de este trabajo preciso sobre los detalles accedemos al pasaje de lo denso a lo sutil. Consiguientemente, la estructura, la acción horizontal, se convierte en imprescindible para el trabajo interior (GROTOWSKI, 1989-1990 : 130):

La estructura elaborada en los detalles –*Action*– es la clave; si falta la estructura, todo se disuelve.

Es decir, el flujo de vida debe ser articulado en estructuras con una forma definida, de no ser así todo se desvanece. Esta es una cuestión fundamental en la obra grotowskiana. La precisión. Este flujo que es el proceso interior necesita una forma ejecutada en la perfección de los detalles que permite no apegarse a ella sino darle su valor justo como instrumento a través del cual se puede manifestar el proceso. Sin la estructura, sin la impecabilidad, sin la atención sobre los detalles no habría posibilidad de emprender el trayecto vertical.

Grotowski identifica este itinerario vertical con el trabajo sobre los cantos vibratorios antiguos. Descubre en estos cantos, que son al mismo tiempo orgánicos y precisos, el instrumento que vincula el actuante a las dos dimensiones, horizontal y vertical. El actuante deberá ligar los impulsos del cuerpo con el canto, dice al maestro. La estructura en este momento pasa a articularse a partir del canto; podríamos decir que las acciones de la estructura encuentran su relación con la organicidad en un cuerpo que rememora un estado original y encuentra su vínculo orgánico en los impulsos codificados en los cantos tradicionales vibratorios. Los cantos, fuertemente arraigados en la organicidad, servirán de eje para el trayecto vertical. Otra vez, el testimonio de

Richards proveniente de su experiencia como actuante es esencial y revelador (RICHARDS, 2008 : 6):

Trabajé con Grotowski sobre el desarrollo de estructuras performativas con y en torno a estos cantos, y –lo que es la cuestión principal– en el proceso que se puede producir, digamos, dentro del ser humano a través de todo este trabajo. [...] estos cantos verdaderamente son instrumentos, o mejor dicho pueden ser instrumentos para el trabajo del ser humano sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en un proceso que podríamos llamar de transformación de energía.

Si conseguimos que la mente deje de dar indicaciones al cuerpo sobre cómo interpretar el canto, el cuerpo podrá empezar a hablar por sí mismo manteniendo un diálogo con los estímulos provenientes del canto, diálogo en el cual la personalidad no participará. Un estado que, pese a no ser el habitual, se puede reconocer como «natural» cuando uno lo experimenta y permite al cuerpo volverse vivo con sus impulsos plenamente vinculados al canto. Estos impulsos, que aparecen en la reacción orgánica al canto, son los que transportarán el canto en un diálogo entre la corporalidad y el propio canto (GROTOWSKI, 1989:1990 : 127):

...los cantos tradicionales (como los de la línea afrocaribeña) están arraigados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de los impulsos de la vida que corren a través del cuerpo; en el canto de la tradición ya no se trata de la posición del cuerpo o de la manipulación de la respiración sino de los impulsos y de las pequeñas acciones. Porque son exactamente los impulsos que corren por el cuerpo los que llevan al canto.

El maestro pide al actuante la sensibilidad necesaria para descubrir la diferencia entre melodía y cualidades vibratorias de los cantos rituales ancestrales, ya que el verdadero

contenido de los cantos no es el significado de las palabras sino su calidad sonora. Para el descubrimiento de las cualidades vibratorias del canto y un posible desarrollo del trabajo sobre éstas, descubriendo las resonancias específicas de cada canto, se pide una precisión total de la melodía y un trabajo de repetición que favorece la aparición de las posibilidades. Podemos considerar cada canto como un flujo sonoro, más allá del lenguaje verbal, que se puede redescubrir a medida que se trabaja de manera detallada sobre su resonancia y sobre los impulsos vivos que aparecen en relación al canto y al entorno, y su manifestación en las acciones; a medida que el canto se repite y desciende por el organismo se va desarrollando su resonancia. En este proceso el canto provoca una implicación específica del actuante, despertando y amplificando espacios internos, desconocidos hasta entonces, que provocarán reacciones más allá del ámbito físico. Durante este trayecto el actuante se hace más permeable a las cualidades vibratorias del canto permitiendo la activación de potentes centros de energía en su interior. La voz se convierte, entonces, en la voz de la acción interior, la voz de un proceso real. De manera similar, Richards experimenta la vibración de los cantos como potentes herramientas que tocan y activan centros energéticos dentro del cuerpo, liberándolos; sitúa algunos de estos centros en el plexo solar relacionándolos con la fuerza vital y, en el área del pecho y de la cabeza, vinculados a energías más sutiles. Las cualidades vibratorias se convierten en una delicada danza interna abriendo espacios y activando cualidades de energía sutiles.

Del diálogo que se mantiene con el canto, en el que está involucrada una calidad concreta de energía, pasamos, poco a poco, a una posición más pasiva pero al mismo tiempo alerta («mantenerse de pie») dejando que el canto nos cante; dejamos de guiar para pasar a ser guiados por alguna cosa que no es uno mismo. «Mantenerse de pie» en la mirada silenciosa en el momento en

que la organicidad y la esencia entran en osmosis será crucial para no perderse en una total identificación con el canto, olvidando el propósito de la verticalidad. Si no entrara en juego el aspecto consciente del trayecto interior se caería irremediablemente en el caos.

Aparte de estar fuertemente arraigados en la organicidad, podemos considerar estos cantos, algunos de ellos vinculados en un pasado a propósitos sacros y rituales, como instrumentos para la verticalidad, con un impacto claro en la totalidad del actuante; impacto que será posible a partir del trabajo simultáneo y armonioso sobre «el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes».

En el Arte como Vehículo, la competencia artística va de la mano con la aproximación al itinerario interior del ser humano, a la verticalidad. El arte, en este ámbito, es considerado una vía para el trabajo interior. La investigación se articula en la creación de estructuras performativas precisas u obras repetibles hasta el más minúsculo detalle. Estas obras, en el dominio del Arte como Vehículo, se llaman «Acciones». La estructura, en la cual se busca una ejecución a un nivel artístico extraordinario, es un vehículo para el trabajo sobre sí mismo de cada uno de los actuantes. Podríamos decir que el Arte como Vehículo abraza un territorio de capacidad práctica y de experiencia humana a través de la acción performativa. El resultado de este trabajo es el impacto en los actuantes, para los que se despierta una dimensión de la vida que toca, atraviesa y afecta a los diferentes niveles de su ser.

Hemos visto, pues, que para acceder al estado original es necesario que la acción horizontal (estructura, línea de acciones) y la acción vertical (acción interior) se den a la vez y que sus procesos sean simultáneos. Éste es el aspecto yóguico –en tanto que unión– del retorno esencial en el cual es imprescindible la unión de lo vital con lo sutil. La plenitud que nos aporta la extensión vertical con la expansión horizontal queda reflejada en el testimonio de Ri-

chards, que ofrece una respuesta clarificadora sobre el desarrollo de estos dos procesos y en la que cada palabra es justa y llena de sentido (RICHARDS, 2008 : 18-19):

Empiezas el canto, empiezas tu línea de acciones. Al principio, probablemente estás más concentrado en tu partitura de actuación. Pero también estás cantando y otra parte de tu atención está con la melodía, primero, por unos instantes, quizás en la afinación. ¿Estás afinando y en el ritmo adecuado? Y entonces, no pensamiento técnico; sin perder la precisión del canto, su melodía y ritmo, dejas que las cualidades vibratorias desciendan en ti mientras estás siguiendo tu línea de acciones. [...] Un trabajo hecho a través del canto puede empezar a permitir que esta fuente de vida que se está acumulando vaya hacia arriba, se eleve. Como actuante, mi atención se dirige hacia este ascenso interior de energía. Dejo que mi atención primaria vaya con eso. De alguna manera, dejo que mi «yo» vaya con eso, el «dónde estoy» con eso, y dejo que la partitura de acciones funcione casi por ella misma. La partitura de actuación ha sido ya dominada, memorizada y el cuerpo (y no sólo) está haciendo la línea de acciones. Pero con este viaje vertical tú vas hacia lo sutil. Las dos cosas empiezan a ocurrir simultáneamente, como si tuvieras una partitura horizontal relacionada con tu línea de acciones, relacionada con el contacto con tus compañeros, el orden de las acciones, y algo como una partitura vertical que está relacionada con la «acción interior», tu itinerario vertical, qué *calidad* de energía hay en este momento contigo. Así pues, tienes dos territorios que pueden empezar a funcionar simultáneamente. De esta manera, la partitura de actuación puede ir junto con lo que llamamos verticalidad, con lo que percibo como la «acción interior».

El actuante se encuentra entre estos dos procesos, por una parte la línea de acciones vinculada a la organicidad, y por otra el canto, vinculado al itinerario vertical. Este proceso que involucra al ser humano en su

totalidad implica, como toda enseñanza real, una transformación personal; transformación en el nivel de ser, pasando de un nivel mecánico –mundo de la personalidad– a un nivel consciente –mundo de la conciencia y la organicidad. Un trabajo continuado en este ámbito tiene un efecto «pulidor» en uno mismo; al ir sacando capas, lo que en un principio no lo era se convierte en receptivo. Por otra parte, el trabajo de transformación en uno mismo es el medio para acceder a otras realidades (más sutiles). De esta manera, las estructuras performativas son el terreno en el cual los actuantes llevan a cabo un trabajo sobre ellos mismos. Este es el ámbito del arte como vehículo para el autoconocimiento, trabajo que posibilita el desarrollo del ser humano. El valor de la estructura está al ejecutarla y en el impacto que el actuante recibe en la totalidad de su ser, saliendo de su pequeño mundo para dejarse absorber por el universo. En esta experiencia el actuante tiene la posibilidad de observar sus respuestas ante el proceso, constatando la mecanicidad en la cotidianidad y las luminosas posibilidades de esta otra realidad dentro de la realidad; unas puertas que se abren en el contexto del trabajo y que permitirán a quien las traspase la posibilidad de estar en el mundo sin ser del mundo; el preciado estado de libertad.

Y este hombre verdadero no pertenece sólo al tiempo sino que está vinculado a un flujo interior que lo conecta con lo eterno, vinculado a dos dimensiones, entre el cielo y la tierra, en un estado en el cual sale de él mismo, en el cual suelta todo lo que conoce para convertirse en lo que era en el principio; este retorno forma parte de un recuerdo grabado en el corazón. El hombre, entre estos dos mundos, es un puente entre dos niveles; debe saber escuchar las voces de la naturaleza y las voces del corazón, uniendo el aliento de la vida y la conciencia de la vida en una unión primigenia. Grotowski reencuentra este estado original del espíritu y el cuerpo en lo que podríamos considerar el acto performativo primigenio y restaura así la oposición entre materia y espíritu, en

la recuperación de aquella unidad perdida desde los tiempos en los que arte y religión eran una sola cosa.

¿Estoy hablando de una manera de vivir, de una especie de existencia más que de teatro? Indudablemente.

JERZY GROTOWSKI, 1970

Referencias bibliográficas

GROTOWSKI, Jerzy (1969a): «Replay to Stanislavski», texto (revisado y elaborado por el autor, trad. Kris Salata) del encuentro con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York el 22 de febrero de 1969, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39. Versión castellana del texto en este mismo volumen.

—(1969b): «On the Genesis of *Apocalypsis*», (trad. Kris Salata) basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados en 1969 después del estreno de *Apocalypsis cum figuris*, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 40-51. Versión castellana del texto en este mismo volumen.

—(1970): «Holiday. The day that is holy», (trad. Bolesław Taborski) texto basado en la conferencia del autor en la New York University el 13 de diciembre de 1970, en *The Drama Review*, vol. 17, núm. 2 (T 58), junio 1973, pp. 113-135 (p. 117).

—(1978): «The art of the beginner», texto de la conferencia en Varsovia el 4 de junio de 1978 durante el simposio internacional sobre el «arte del debutante», organizado por el centro polaco ITI (International Theatre Institut), basado en la traducción simultánea al inglés de André Gregory que se publicó conjuntamente con la versión francesa (*L'art du débutant*) a cargo de Georges Banu, en *International Theatre Information*, París: 1978, primavera-verano, pp. 7-11.

—(1987): «Performer», texto basado en la conferencia de Grotowski en 1987, elaborado y ampliado por el mismo autor y traducido del francés al inglés por Thomas

Richards en 1990, en *The Grotowski Sourcebook*, editado por Lisa Wolford y Richard Schechner, Nueva York: Routledge, 1997, pp. 374-378.

—(1989, 1990): «From the Theatre company to Art as Vehicle», texto basado en las transcripciones de dos conferencias de Grotowski en Módena (1989) y en la University of California, Irvine (1990), en Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995, pp. 113-135.

—(1991): «A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski», en *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, textos compilados por Bruno de PANAFIEU, Nueva York: Continuum, 2000, pp. 87-106.

—(1992): «Entrevista di Marianne Ahrne», Grotowski entrevistado por Marianne Ahrne en Pontedera en 1992, en *Teatro e Storia*, 20-21, año XIII, 1998-99, pp. 429-434 (p. 429).

RICHARDS, Thomas (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. Londres: Routledge, 1995.

—(2008): «The Edge-Point of Performance», entrevistado por Lisa Wolford en Pontedera (Italia), agosto de 1995, en *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, pp. 1-51.

Notas

1. Última producción teatral dirigida por Jerzy Grotowski, presentada oficialmente el 11 de febrero de 1969; se seguiría presentando hasta mayo de 1980.
2. Jerzy GROTOWSKI: «La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel», París, 1997-1998. Las conferencias existen en formato CD, Houilles: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.
3. Colaborador esencial de Grotowski y a quien el maestro polaco, durante los trece últimos años de su vida, transmitió la culminación de su investigación práctica. Actual director artístico del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera (Italia).
4. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Performer» (1987), en *The Grotowski Sourcebook*, op cit., p. 376.

Tentativas para los historiadores y teóricos de las artes escénicas: cómo repensarlas y reescribirlas

Mercè Saumell

En el panorama escénico se han producido en los últimos años importantes cambios respecto a nociones como información, producción, investigación y conocimiento. En Cataluña y España, los modelos de cómo producir teatro y danza resultan todavía rígidos y escasos. También lo son los modelos de investigación, aunque, entre otras iniciativas, cabe reivindicar propuestas como la del grupo multidisciplinar ARTEA, vinculado a la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por J. A. Sánchez, o las investigaciones transdisciplinares iniciadas por el estudioso Xavier Fàbregas, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, desaparecido prematuramente en 1985.



Dossier Scanner

Investigación para creadores

¿Por qué actualmente los creadores escénicos hablan tanto de investigación en el marco universitario o de enseñanza artística superior? ¿Por qué se matriculan en masters y doctorados? ¿Se trata de un requisito para acceder al mercado laboral? ¿Se podría convertir en motivo de ansiedad? ¿Es fruto del proceso de convertir las universidades en empresas dispensadoras de conocimiento? Recordemos que para el estado norteamericano de Massachusetts, la Universidad representa la segunda fuente de riqueza; para Gran Bretaña, país de la Unión Europea, la quinta. ¿Puede que se trate de una reorientación de las subvenciones, el dinero público, antes más orientadas hacia la producción de espectáculos y actualmente más dirigidas a la creación de trayectorias, a proporcionar tiempo a los creadores mediante becas o residencias en instituciones universitarias o vinculadas a una universidad? ¿Cuántos espectáculos subvenciona-

dos por la rica Europa tienen una vida de diez, quince o veinte representaciones como mucho? ¿Es sostenible dicha situación? ¿Hay un *stock* de espectáculos sin salida? ¿Hay algún tapón generacional de creadores escénicos en Europa, de entre 35 a 50 años, que impida el acceso a los más jóvenes? (Aunque muchos de ellos todavía sean anunciados como creadores emergentes o jóvenes promesas.)

El teórico y dramaturgo sueco Marten Spanberg reflexiona sobre este tema en la página web del *International Performing Exchange*: «Cuando empezó a sonar el término *investigación* en artes escénicas fue debido a la necesidad de cambiar de orientación ante un mercado saturado y el desigual sistema de subvenciones. ¿En estas condiciones, puede un creador escénico poner al día su práctica, cuando no existe un marco definido a nivel económico y físico para cualquier tipo de trabajo que no sea una producción convencional?» Spanberg es muy representativo de esta concepción de creación vinculada a un pensamiento teórico-crítico ampliamente desarrollado y plasmado en materiales teóricos. A partir de los años noventa, el estatus del creador también se definió según los métodos de trabajo utilizados y la posición del propio creador (autor/director, performer/teórico...). Asimismo, la pedagogía está difuminando estas barreras en centros como DasArts de Amsterdam (fundado por el recientemente desaparecido Risaert ten Cate, creador, teórico y pedagogo), el Instituto Intermedia de la Universidad de Oslo o el Dartington College, en el Reino Unido. Creadores y teóricos se forman y trabajan en complicidad, actualmente la hostilidad hacia el pensamiento teórico-crítico se encuentra completamente desfasada.

En este sentido destaca el énfasis que la producción escénica está poniendo en la teoría y la historiografía recientes y, en concreto, respecto a conceptos como conciencia y proceso creativo, potencialidad del espacio escénico, interrelación de lo personal y lo político, alianzas entre poder y escena,

la convivencia entre la alta cultura y la cultura popular, la alineación del teatro respecto al discurso intelectual... Activistas, creadores, historiadores, críticos y teóricos hablan de la escritura performativa (*performance writing*), reflexiva y creativa a la vez. Bonnie Marranca, profesora de la Universidad de Nueva York, editora y colaboradora de creadores como Meredith Monk o The Wooster Group, señala al principio de su reciente libro *Performance Histories* como la voz griega *Theatron* tiene la misma raíz que teoría. Para ella, el acto escénico tiene una relación más estrecha con el conocimiento que con la información, recalando a la vez la obligación de proponer y adecuar los conceptos a las nuevas realidades escénicas (2008 : 15). El acuerdo respecto al léxico es fundamental, aunque Marranca también muestra desconfianza en cuanto a la constante reformulación de vocabularios performativos, antes por el uso y abuso de la semiótica, y actualmente por su vinculación a las nuevas narrativas mediatizadas que, a veces, son meros duplicados de prácticas consumistas.

Me gustaría hablar de otro tópico: los creadores se matriculan en masters y programas de doctorado para acceder a la docencia universitaria. Un apunte respecto a mi experiencia como responsable del módulo sobre artes escénicas en el Master de Comunicación y Crítica de Arte de la Universidad de Girona, creado por Tomàs Llorens, Dolors Vidal y Xavier Antich en 1996, un master profesionalizado pionero en el estado español. Siempre pregunto la razón por la que lo están cursando y, el primer año, que era nueva, escribí sus respuestas. Ahora las he buscado por curiosidad. De veinte estudiantes, sólo tres hablaron de una posible dedicación a la docencia. Del resto, sólo citaré cuatro respuestas que me parecen representativas:

Creador de videoarte e instalación. Barcelona. 30 años: «Lo que quiero es aprender».

Pintor. Caldes de Malavella. 26 años:

«Quiero ser mi propio vendedor, la idea de que estás en tu estudio y te descubrirá un marchante ha pasado a la historia. Actualmente, el artista debe tener mucho de *public relations*. Quiero saber muy bien por dónde debo moverme, qué hago y de qué hablo».

Coreógrafa. Turín. 32 años: «El Master me ayudará a reflexionar sobre mi propio trabajo, soy muy intuitiva y muy poco sistemática. Volver a estudiar me proporcionará disciplina».

Crítica de arte. Buenos Aires. 28 años: «Por el prestigio de sus directores, para tener contactos, para encontrar trabajo».

Repensar la historiografía

Existe, recientemente, una crítica más salvable, a nivel internacional, respecto a la forma de repensar y reescribir la historia a partir de una variedad de tentativas de cómo acercarse al pasado y, en concreto, al pasado reciente de las artes escénicas. Cabe decir, sin embargo, que el discurso de la mayoría de historias del teatro se ve aún eclipsado por una excesiva concentración en las formas occidentales y anteriores al siglo XXI. Además, este discurso mayoritario deposita sus fundamentos en unas expectativas humanísticas tradicionales, en gran medida por el excesivo énfasis en el texto dramático que repercute en una visión limitada de las distintas formas escénicas, pasadas y presentes. Por ello, las manifestaciones de tipo no textual, con frecuencia populares o, por otro lado, experimentales, permanecen todavía en segundo término. No olvidemos que todo acto teatral es al mismo tiempo un acto social y cultural.

También hay que señalar el tema de la perspectiva histórica, tanto para el historiador como para el creador. Por ejemplo, hoy en día es muy difícil sustraerse a la influencia del pensador francés George Steiner respecto a la interpretación del mito de Antígona a partir de su libro *Antígonas* (1984), una interpretación muy alejada del contexto tribal en el que nació (ya anuncia-

da por textos como el de Anouilh). La idea de sacrificio personal más que comunitario, las atribuciones psicologistas o incluso feministas al mito nos han proporcionado una lectura distinta a la de sus orígenes. ¿Es eso bueno o malo? El teatro evoluciona con el tiempo y por ello se mantiene vivo, pero debemos discernir las distintas lecturas y reescrituras que a lo largo de las épocas han modificado el patrimonio escénico.

El antropólogo Edward Schieffelen argumentaba como «Performativity, whether in ritual performance, theatrical entertainment or the social articulation of ordinary human situations, is the imaginative creation of a human World / La performatividad, que abarca desde el ritual hasta el entretenimiento, o incluso la teatralidad de las formas ordinarias, es una creación imaginativa del ser humano» (1998 : 205). En este sentido, muchas formas escénicas se enlazan con la capacidad imaginativa del hombre en lo que concierne a la creación de «mundos» posibles toda vez que el acto teatral está estructurado, puesto en escena, ensayado y representado, estudiado e historiado según unas convenciones y estéticas específicas.

Como comentábamos más arriba, en nuestra tradición humanística occidental se ha privilegiado el texto hasta tal punto que, de forma secular, se han ignorado o suprimido formas de teatralidad popular o extraeuropea que no se correspondían con los modelos o prototipos dramáticos occidentales, en la mejor tradición neocolonial. En este sentido, una de las tareas del siglo XX fue la rehabilitación y el redescubrimiento de nociones menospreciadas, como por ejemplo la fiesta o el ritual, testimonios indispensables para entender el pasado y el presente del acto teatral a través de sus pervivencias. El historiador y profesor de la Universidad de Melbourne, Greg Dening, comentaba: «The ways we make sense of the past are almost innumerable, but we are culturally astute in knowing how these different ways are to be interpreted / Las formas que los humanos usamos en el pasado

para interpretar y dotar de significado al mundo son innumerables, pero somos culturalmente muy astutos al seleccionar qué vías utilizar al recordarlas» (1996 : 14). La historia suele ser muy interesada y la historiografía teatral no es ninguna excepción.

En un pasado aún muy reciente, el historiador teatral se consideraba una especie de científico «positivista» que estudiaba una serie de hechos para llegar a unos resultados fiables y conseguía unas verdades objetivas respecto a los hechos del pasado. Los documentos, escasos en una manifestación tan efímera como el teatro, hablarían por sí mismos. Las fuentes primarias (edificios, grabados, memorias, indumentarias, textos dramáticos originales, registros administrativos, contratos, programas de mano...) son documentos que inducen a una reflexión sobre el pasado relativizándolo. Respecto a ello, el historiador británico Richard Evans comenta que «Documents are always written for somebody's point of view, with a specific purpose and audience in mind / Los documentos siempre han sido escritos desde el punto de vista de alguien, con un propósito específico y con un público en mente» (1997 : 80). Actualmente, ese tipo de acercamiento historiográfico «positivista» se ve cuestionado, ya que nadie deja de poner en duda la noción de objetividad en mayúsculas cuando se reconoce cómo la escritura histórica está profundamente afectada por el propio contexto histórico en el que trabajan los historiadores.

Este creciente relativismo se ha enriquecido en las últimas décadas, en especial desde los años ochenta, cuando el pensamiento *queer* (políticamente no correcto) pasa de la práctica a la reflexión, a partir de ideas como la accesibilidad a los derechos humanos o la difusión del feminismo. Aumentan, por lo tanto, los estudios realizados desde perspectivas raciales, de género, de nacionalidades minoritarias, etc. Se muestran como voces resistentes y necesarias para elaborar una historia más plural del hecho escénico. Estas nuevas perspectivas otorgan nuevas lecturas cuando se re-

interpretan o reexaminan los documentos. Como decíamos, debemos pensar que la historiografía se ha escrito a menudo desde la óptica de los poderosos y/o privilegiados. No hay que olvidar que la teatralidad es una conjunción de elementos muy compleja, incrustada en una cultura y un espacio-tiempo determinados y, al mismo tiempo, es un elemento de reflexión y de comunicación comunitarios.

En consecuencia, en la actualidad, algunos historiadores se consideran científicos en tránsito; es decir, entienden la objetividad más como un proceso que como un resultado. Existe un claro paralelismo en muchos creadores, ayer se citó ya la idea de postproducción argumentada por el francés Nicolas Bourriaud cuando señala que el artista actual más que hacer creaciones las programa. Existe la idea de insertar las distintas creaciones en un fluido productivo. Existe un claro cambio de protocolos que interrelaciona más que nunca creación y reflexión, creación y teoría; algunos creadores actúan con frialdad científica. Este proceso debe regirse tanto por el rigor académico (que nadie pone en duda) como por la curiosidad. Tanto las hipótesis de una investigación historiográfica como la creación-investigación deben entenderse como resultados parciales y provisionales susceptibles de ser modificados por aportaciones posteriores, de ahí la importancia de la creación de grupos de investigación que abran líneas de trabajo. De ahí también el rigor fundamental en lo referente a la importancia de conocer en profundidad el estado de la cuestión de determinado tema de investigación.

Un ejemplo, el grupo ABRACE

Volviendo al campo historiográfico, señalaremos la importante tarea llevada a cabo por el grupo universitario brasileño ABRACE, formado por investigadores, historiadores y teóricos de la escena, procedentes de las universidades de Sao Paulo, Río de

Janeiro, Campinas, Florianópolis o Brasília.

Como muestra, la profesora Maria Lourdes Rabetti de UNIRIO (Universidad de Río de Janeiro) ha desplegado un interesante programa de historiografía de las artes escénicas basado en la historia oral, en la recuperación de la memoria todavía viva de los hechos indagados. En su opinión, la entrevista es un acto de producción documental imprescindible para entender e historiar fenómenos olvidados como la irrupción del teatro cómico en Río entre 1900 y 1930, una valiosa manifestación teatral de raíz popular rechazada por la historiografía más academicista. Rabetti señala cómo los estudios históricos se basan cada vez menos en hechos aislados o «acontecimientos» memorables. El nuevo espacio para el acontecimiento es el de un dato emergente dentro de un proceso amplio. Esta elasticidad operada en el concepto de Historia abre nuevas posibilidades experimentales en su estudio y su apertura hacia la denominada Historia de las Mentalidades o Historia de la Cultura. Fernando Villar, profesor de la Universidad de Brasilia y director escénico, investiga, como Marranca, el tema del léxico: «Tanto nas poéticas quanto nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras/ Tanto en las poéticas como en las teorias, el lenguaje escénico en permanente transformación desafía las taxonomias seguras» (2006 : 131).

Lo cierto es que la movilidad entre disciplinas es actualmente imprescindible para aproximarse a la investigación sobre el hecho teatral. Hay que establecer diálogos entre espacios, palabras, cuerpos, pasado, contemporaneidad... Las artes escénicas, por su propia naturaleza interdisciplinar, no pueden ser un ámbito de estudio cerrado ya que se trabaja con numerosas categorías, desde la ficción hasta la emoción.

Nos encontramos, por lo tanto, ante la necesidad de repensar los modelos historiográficos y los modelos de producción aplicados a las artes escénicas, que actualmen-

te se muestran como campos complementarios. ¿Cómo hay que entender sino la continuada revisitación de las vanguardias de los sesenta y setenta por ambos lados? La responsabilidad e importancia del acto teatral es que, como acto voluntario que provoca emociones, tiene la capacidad de modificar procesos de comunicación. La investigación historiográfica y la investigación de creación comparten en la actualidad metodologías menos jerárquicas, más procesales y más plurales. En este sentido, el profesor de la Universidad de Manchester y del MACAPD de Gerona, Ric Allsopp, reivindica el concepto de obra abierta estipulado por Umberto Eco en 1962. Según su criterio, creación y reflexión deben compartir estrategias y tácticas destinadas a estructurar la mirada del receptor según esta concepción más libre.

Nuevas herramientas visuales, uso metodológico

La hipervisualidad del siglo xx se ha vinculado al imparable despliegue de los lenguajes visuales: fotografía, cine, tv, vídeo, ordenador, etc., extensiones para captar y reproducir imágenes que al mismo tiempo reactivan nuestra sensibilidad y amplifican nuestro conocimiento del mundo. Algunas de estas tecnologías han cambiado totalmente la manera de percibir la realidad cultural (sin duda, en la actualidad la consulta en línea ha sustituido el manejo del volumen enciclopédico entre los jóvenes y también entre los no tan jóvenes).

Como precedentes en el mundo académico podríamos señalar la idea del *visual thinking* de Rudolf Arnheim o la escuela italiana liderada por el historiador Ludovico Zorzi en las épocas de la postguerra mundial. Ellos ya apostaron por entender la visualidad, no como una versión imperfecta de la textualidad sino como un lenguaje autónomo. Hoy en día, el discurso visual es mayoritario en todo el mundo, sin olvidar que sobre la imagen se construyen

los imaginarios más antiguos, los simbólicos, a partir de los cuales los nuevos medios han desarrollado un soporte cultural que une memoria, representación, ritual (ya lo anunciaba Antonin Artaud) y narración. Este repertorio icónico, estas imágenes, no están muertas, sino que, al verlas de nuevo, resuenan a través de ellas espacios y tiempos pasados.

Respecto a ello, el antropólogo hindú Arjun Appadurai ha analizado, a partir del hecho visual, la dinámica de la fantasía mediática. En su libro *Globalization* (2001) señala que uno de los principales cambios en el orden cultural global se debe a la difusión de imágenes mediante el cine y la televisión que han creado un nuevo papel para la imaginación en la vida social de todo el mundo, también de los países en vías de desarrollo. El mundo es ahora imaginado a partir de su construcción a través de los media, la amalgama entre realidad y ficción es prácticamente indescifrable. Dicho referente, el enorme impacto de la imagería mediática en nuestro imaginario, también se convierte en indispensable para analizar e historiar la evolución de las artes escénicas de las últimas décadas.

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (2001): *Globalization*, Durham: Duke University Press.
- BOURRIAUD, Nicolàs (2004): *Postproducción*. Buenos Aires: Ana Hidalgo Editores.
- CARLSON, Marvin (2002): *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- DENING, Greg (1996): *Performances*. Chicago: University of Chicago Press.
- EVANS, Richard (1997): *In Defence of History*. Londres: Granta Books.
- MARRANCA, Bonnie (2008): *Performances Histories*. Nueva York: PAJ Publications.
- SCHIEFFELN, Edward (1998): «Problematizing Performance», en F. Hughes-Freeland (ed.) *Ritual, Performance, Media*. Londres: Routledge.
- SPANBERG, Martin (2008): *What's research?*, www.inpex.se/contents (27/10/09)
- VILLAR, Fernando (2006): «Operando das fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas» en André Carreira (ed.) *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Río de Janeiro: 7 Letras Editores.
- ZARRILLI, Phillip (ed). (2006): *Theatre Histories. An Introduction*. Londres: Routledge.



Josep Pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales

Francesc Massip

Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca, 1959) es uno de los autores más interesantes del país, con una de las trayectorias más arriesgadas y rigurosas, que ha rehuido los cantos de sirena de un teatro dócil y rentable para asumir retos artísticos y vitales poco complacientes con las convenciones establecidas. Por esta razón fundó una compañía propia, La Invenció, una productora independiente inmersa en la realización de proyectos conectados con una línea de investigación de nuevos lenguajes de creación. Una empresa que le ha permitido llevar a cabo las obras que realmente quería hacer, pero que también le ha chupado muchas energías y que se ha visto afectada por distintos percances que han supuesto su indefectible clausura. Sin embargo, otros estímulos creativos reclaman la atención de Peyró. Pero vayamos por partes.



La Generación de los Talleres de Sanchis Sinisterra

La suya fue una vocación tardía, cuando en 1989 vino a Barcelona para intentar entrar y estudiar interpretación en el Institut del Teatre, sin éxito. Fue a parar entonces al Primer Laboratorio Actoral del Teatro Fronterizo, puesto en marcha por José Sanchis Sinisterra, pero éste pronto lo recondujo al Primer Taller de Dramaturgia que organizó en la Sala Beckett. A partir de aquí Peyró se apasiona por la escritura escénica y empieza a escribir bajo la influencia de Beckett, Pinter, Müller, siguiendo los ejercicios dramáticos que Sanchis proponía. Peyró considera que los talleres de escritura escénica de Sanchis Sinisterra, y la línea teatral que abrió, tuvieron una importancia capital en un momento en el que el teatro catalán buscaba ponerse al día tras medio

siglo de dictadura y prohibiciones. Claro que entonces nadie creía en la dramaturgia catalana (sólo cabe recordar que el Teatre Lliure vivió de espaldas a ella prácticamente hasta el salto a Montjuïc), y el esfuerzo era doble. Por un lado, era necesario recuperar el tiempo perdido y ponerse al día del teatro europeo y tratar de alcanzar el nivel expresivo de la dramaturgia internacional.

En una entrevista que le hice el 9 de julio de 2009, Peyró se preguntaba si la suya era una generación que cerraba o abría: «Antes yo sentí equivocadamente que pertenecía a una generación que abría, fueron los años del nacimiento de las salas alternativas, de aquel núcleo de autores que fueron abriendo espacios para que los demás se fueran incorporando, pensaba que era un momento de apertura... Fue un momento falsamente de apertura para nosotros; creativamente nos sentíamos como si abriéramos caminos. Pero cuando te das cuenta de dónde venimos y dónde se encuentra el arte teatral europeo (el referente era Pinter), vemos que es un territorio de muerte, el final de una escritura, e intuitivamente buscamos nuevas aguas, pero no lo conseguimos». Los compañeros de viaje de Peyró, que compartieron aquellos primeros talleres de dramaturgia, fueron Manuel Dueso, Lluïsa Cunillé, Gerard Vázquez o Ignasi Garcia, entre los que continúan en activo.

Ahora bien, aquella propuesta combativa de la Sala Beckett ha ido debilitándose, y Sanchis «tuvo que dejarla porque el proyecto se moría artísticamente». En cambio, señala Peyró, ha ido afianzándose otro modelo, capitaneado por Sergi Belbel y Josep M. Benet i Jornet, «que tenían conciencia de que se habían acabado los años de enfrentamiento con el poder y que en cambio ya era posible la colaboración con el nuevo poder, y era necesario para crear una nueva etapa del teatro catalán. No tuvieron miedo de entrar en la televisión, ni escrúpulos de entrar en el teatro comercial, cuando nosotros lo cuestionábamos... La Beckett ha ido derivando hacia una especie de sala peque-

ña del Nacional. Todo aquel deseo de crear lenguaje nuevo se ha perdido. Pero yo sí que he seguido luchando en esta línea. Yo he conservado esta manera de trabajar... he ido asumiendo ciertos aspectos que, en el inicio fundacional, la Beckett y el Fronterizo tenían, por eso entré».

Primera etapa: la palabra y la relación de pareja

Para mí Peyró se reveló en *La parella és...* que participó en la XII Fira de Teatre de Tàrraga (1993) y después en el antiguo Tantarantana, donde lo vi justo cuando empezaba mi singladura crítica en *Avui*. Me sorprendió gratamente este «personaje de inquisitiva mirada, atrincherado tras unas gafas de Groucho Marx» que salía a escena y empezaba a hablar como si improvisara: era el autor, a la vez intérprete y director del espectáculo, un espectáculo de humor «distanciado y sarcástico, a veces absurdo, siempre audaz» (así lo escribía en la crítica aparecida el 8.12.1993). Todo ello sobre las relaciones afectivas que se malogran en el sofá matrimonial o en el taburete de una barra de bar.

Así se iniciaba lo que podríamos denominar su primera etapa de creación dramática, que trataba, como muy bien expresa el título inaugural, sobre las relaciones de pareja, sobre todo el mundo masculino y el femenino, y la palabra como vínculo de conexión entre estos dos mundos; la palabra como elemento de relación, aspecto que arrastraba las lecturas de Freud, Lacan y el psicoanálisis.

En 1992 obtuvo el accésit al premio Ignasi Iglesias por *La trobada* (escrita en 1987), que se estrenó en el Festival de Sitges de 1994 en un espacio coincidente con el descrito en la ficción: a la orilla del mar y a una hora también coincidente con el tiempo de la acción: la madrugada. ¡Toda una proeza! ¡Debo confesar que yo no estaba! Esta obra inicia una especie de trilogía, que el autor llama *Trilogía Argentina*, porque en este

país sus obras tuvieron una recepción particularmente entusiasta, gracias a una temática que allá estaba más a flor de piel. De hecho, *El encuentro*, junto con *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson* y *Una lluvia irlandesa*, fueron presentadas bajo el título de *Tríptico* en la Sala Beckett en septiembre de 2003 por un grupo argentino de Córdoba, dirigidas por Paula Miranda, Jorge Alberto Díaz y el propio autor. Un tríptico, pues, sobre las relaciones humanas, con toda la desconfianza que merecen, particularmente entre hombres y mujeres, inevitablemente abocados a un enfrentamiento genérico y genético, como si pertenecieran a universos diferentes. En *La trobada* hay cuatro personajes, dos hombres y una mujer (y una puta), que se han reunido una noche de Navidad de farra en la terraza de un burdel a la orilla del mar para follar. De hecho es un extraño triángulo (dos amigos y la mujer que había sido un antiguo amor o deseo platónico de uno de ellos). Triángulo que se repite en su obra más redonda, concentrada y ambigua: *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (escrita en 1992 y estrenada en 1995 en la Sala Beckett), donde también la relación se juega a tres bandas entre dos hombres y una mujer. Recurrencia que nos recuerda, a menudo, los planteamientos de Harold Pinter, con una serie de informaciones que crean falsas expectativas o falsas certezas, siempre cargadas de ambigüedad y de intencionalidad, que se va poniendo de manifiesto en su reiteración. La tercera, y la más desangelada, de esta trilogía es *Una pluja irlandesa* (1995, Premio de la Crítica del Festival de Chile) que limita la cosa a una pareja, y que yo vi interpretada por el autor y Francesca Piñón en el Festival de Sitges de 1995.

Le siguió *Deserts* (1989), que, presentada en el Festival de Sitges de 1996, obtuvo el Premio Crítica por el mejor texto de la temporada 1996-1997; aquí vuelve a plantear el triángulo: un joven matrimonio y un conocido presuntamente loco que se instala en casa y les cambia la vida, como el *Teorema* de Pasolini. En 1994 ganó el Premio

Llorenç Palminero de Valencia con *Sueño*, y escribió *Yage* (con una beca de ayuda a la creación del Centre Dramàtic de la Generalitat en 1993) y *Nina* (1995), estrenada en Sitges en 2001 (sobre los actores/actrices de porno), y siguieron otros textos dramáticos como *Maleïts* (1998) y *Pàgines blanques* (2003).

En 2003 Peyró cierra la primera etapa de su producción con el mencionado montaje de *Tríptico* que, estrenado en Argentina, se pudo ver en la Sala Beckett del 16 de septiembre al 5 de octubre. Una propuesta que, como escribí mi colega Juan Carlos Olivares, «responde a más de una cuestión importante. Primera: la solidez de la experiencia creativa de la dramaturgia impulsada desde los talleres de la Beckett. Segunda: el interesante equilibrio que exhibe Peyró entre el puro juego de la estructura y la palabra (más forzada en su artificio en *Una lluvia irlandesa*, más fértil en la agilidad del lenguaje en *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson*) y la construcción naturalista de los personajes (excelente en *El encuentro*). Tercera: la calidad universal de unos textos que soportan el cambio de lengua y cultura sin que disminuya su intensidad dramática» (*Avui* 29-9-2003).

Segunda etapa: la Tetralogía africana

Desde 1999 Peyró empieza a interesarse por África, por el tema de las migraciones en Europa. Una temática que exigía una nueva manera de contar las cosas. Como me explicaba en la mencionada entrevista, «ya no me servía la autoría con un texto escrito previamente, sino que opté por el trabajo de campo en el lugar donde sucedía la acción, hablando con la gente, escuchándolos, incorporando, pues, al catalán y al castellano, el árabe, el francés, el bantú, el yoruba, aspectos del lenguaje de la musicalidad, la tradición, etc. Un trabajo no tanto de escritura solitaria y de puesta en escena posterior, sino de ir construyendo el espectáculo a medida que lo iba escribiendo. Es un

proceso derivado del hecho de que preparaba los espectáculos en el lugar: Marruecos, Camerún, la selva... La escena vivida, el trabajo con los actores y sus personajes, pero también con los propios testigos protagonistas de la vivencia real que se quería explicar. Empecé así primero a confeccionar la escena y después a escribirla. Invertí el proceso en el que hasta el año 1998-1999 el autor era el germen del proyecto, y después venía el director y lo ponía en escena de una manera muy purista respetando la palabra como eje vertebrador. Pero a partir del 2000 es el director el germen del espectáculo, el que hace las primeras pruebas, y después el escritor organiza todo este material».

Una nueva etapa, pues, inaugurada con *Les portes del cel* que se creó en Marruecos y que constituiría un primer contacto africano que se mostraría muy productivo. Estrenada en el Sitges Teatre Internacional (el 3-6-2004), *Les portes del cel* es un puñetazo en el estómago; un espectáculo de intensa sobriedad y poderosa eficacia, fruto de la colaboración del grupo de Peyró (La Invenció) con la compañía Theatron de Casablanca dirigida por Adil Madih. Una pieza que encara al europeo con la trastornadora experiencia de tener que emigrar clandestinamente en unas condiciones muy arriesgadas empujados por el afán de supervivencia. La acción transcurre en el interior de un contenedor de mercancías a punto de embarcar. Un espacio escénico minúsculo donde se amontona el público que se ve obligado a vivir en su propia piel el callejón sin salida de la travesía hacia la esperanza que a menudo acaba en muerte. Una grúa levanta ligeramente del suelo el contenedor y lo coloca de nuevo. Una jauría de perros policía ladra frenéticamente en el exterior. Los actores (cuatro magrebíes y dos nativos), mezclados con los espectadores en la oscuridad y en la estrechez, recitan lacerantes versos de poetas árabes sobre la aplastante realidad que rodea al fugitivo. En el fondo del contenedor, uno de ellos está atrapado como en una pecera, y el agua va subiendo

y cubriéndolo hasta ahogarlo. Peyró ha renunciado a construir un discurso dialógico y, con precedentes como el Teatro Laboratorio de Grotowski, cierra la puerta en las narices del público para llevarlo a una experiencia no ritual sino en carne viva, cargada de inquietantes emociones, en lo que constituyó la perla negra del Festival de Sitges, que no en balde obtuvo el Premio Crítica Serra d'Or del 2005 por la aportación más interesante de la temporada anterior. Un espectáculo que sigue rodando: el último bolo se realizó en Viena en junio/julio de 2009, eso sí, sometidos a la férula de las leyes austriacas: los inspectores fueron a medir incluso los decibelios del ruido de los golpes de las cadenas sobre el contenedor, mientras impidieron que los perros «policías» entraran en él y que los actores tocaran a los espectadores; limaron los bancos de madera para que el público no se estropeará la ropa y prohibieron el petardo intimidador por exceso de decibelios... o sea, un maquillaje imperdonable. No era el primero.

Los montajes de Peyró siempre topan con las más estúpidas disposiciones «legales». Así, el segundo espectáculo de la Tetralogía, *El cel massa baix* (2007), una obra de Ahmed Ghazali sobre el terrorismo, fue un espectáculo muy poco visto porque fue blanco de la ira idiota del proteccionismo animal. Se prohibió, y todas las representaciones en curso y programadas fueron canceladas por imperativos judiciales, reconsegadas inquisiciones actuales que perpetúan prácticas de censura vergonzantes. Ahora mismo Peyró es perseguido por la justicia por un cordero que se mostraba en escena acabado de degollar (¡puaj!). Hipocresías de los nuevos censores de la «democracia»... No superó la decimoctava representación. Como reconoce Peyró «no nos darán nunca el permiso para hacerla. Intentamos modificarla pero no funciona. El tema del sacrificio del cordero es muy importante. Ahora estamos en juicio penal y me juego la prisión. Consideran que el cordero es un animal doméstico como el perro o el gato. Es

kafkiano. Ha pasado de juicio de faltas a un juicio de delito». Delirios de una justicia española que no ha superado los tics del franquismo más piojoso, a menudo a instancias del Estado, que tampoco los ha superado.

El tercer espectáculo de la tetralogía africana fue *La tanca*, una cáustica denuncia de las falacias de la sociedad del bienestar que engatusa, explota, usa y tira las energías de los desfavorecidos. Otro contundente puñetazo que Peyró clava contra las vergüenzas de este occidente que engorda a expensas de la miseria del mundo pobre. Se estrenó, en una primera versión, en la Fira de Tàrrega en septiembre de 2007, y la segunda versión en el *Avantime* del Versus en agosto de 2008, y obtuvo el Premio Crítica Serra d'Or 2009 al mejor texto estrenado de la temporada. Se publica en este mismo número de *Estudis Escènics* junto con la versión en castellano, *La valla*, un espectáculo que todavía está de gira y merecería más atención por parte de nuestros programadores. El espectáculo fue creado en el corazón de África y presentado al aire libre con actores bantús. Aquí se mostró adaptado al espacio cerrado, donde cuatro intérpretes encarnan a los 16 personajes del original. La nueva versión ha sustituido los negros subsaharianos por actores afro-cubanos, que aportan los cantos *orisha* en yoruba, con unos ritos y un imaginario que remiten directamente a sus orígenes africanos.

La obra describe la peripecia de Naoemé, una joven embarazada que emprende el largo viaje hasta la valla que separa la miseria de la opulencia, con la esperanza de tener a su hijo en el otro lado. El marido quizás ya la ha cruzado, si todavía está vivo. Ella vive con la suegra, y el traficante de claudios la convence para que lo intente. Pero lo más terrible no es el precio que debe pagar por hacer el viaje ni las dificultades de llevarlo a cabo, sino el regalo envenenado que les hace el mafioso: un par de móviles para que suegra y nuera puedan mantenerse comunicadas siempre. Gran hallazgo:

Peyró erige la telefonía móvil en paradigma del sistema capitalista que crea necesidades donde no existían y atrapa a los incautos en la diabólica red de pagos, contratos engañosos, falsas expectativas, abusivas cláusulas de fidelización y otras martingalas que se derivan de ello. A la suegra, que ya ha dado el asno por el viaje de la chica, le toca entregar la cabra a cambio de las llamadas y los extras, y después la gallina, únicos bienes que poseía, para hacer frente a la avidez usurera de la compañía telefónica.

Una gran rueda centra el escenario, que la chica hace girar para designar el largo viaje hasta la valla, pero que también evoca la noria que, a falta del asno, ahora hace girar la suegra. La voz aterciopelada, poderosa y profunda de la cubana Leonor Zayas, convoca la magia y el encantamiento contra la infernal maquinaria de los depredadores que han dado al pobre una patada en el culo para hacerlo entrar en el mundo moderno, con un montón de promesas que quedan atrapadas irremediabilmente en la empalizada donde la joven preñada, Marieta Sánchez, trepa en un último aliento, y muere encastrada en la valla, justo en el mismo momento en que le comunican la cancelación del móvil reiteradamente solicitada. Un espectáculo brutal y necesario de un exponente capital de la dramaturgia catalana de la última década, que ni siquiera figura en cierto dossier meliquista publicado por la herramienta del españolismo global (*Babelia* 26-7-2008) que, con el título de «Teatro emergente», sólo inventaría lo más trillado.

En estos momentos, Peyró prepara la obra que debe cerrar el ciclo: *La claror de les coses fosques*, que está en proceso de corrección y que se presentará como conclusión de la Tetralogía africana que se estrena en enero de 2010 en la Nau Ivanow, junto con la reposición del resto de la Tetralogía, o sea, en el escenario los tres espectáculos autorizados y en una muestra fotográfica la prohibida *El cel massa baix*. Una prohibición que ha llevado a la compañía a la bancarrota y, de hecho, con esta

última presentación Peyró cerrará la barra, que ahora se ha vuelto económicamente insostenible (*Avui*, 14-2-2000).

Sacando el polvo a la despensa

Para paliar la prohibición judicial, Peyró ha montado, entretanto, un par de espectáculos que revisitan textos anteriores. Por un lado una comedia hilarante como *La parella* volvió a lucir en el TGB con un montaje nuevo y en clave melódica, o sea convertida en musical con «cazús», zambomba y cajas de cerillas como únicos instrumentos, y canciones de campo, glosas de san Antonio y otras piezas del compositor aragonés Erme Laz, todo ello sobre las trampas del amor.

Por otro lado, *La vida lluny dels poetes* rescata una obra inédita, *Els vius*, en la cual reflexiona sobre las posibilidades de identificar el mal desde el presente en el que se está inmerso. De hecho ponía por escrito la experiencia personal de haber crecido en la amistad veraniega de dos jóvenes de ascendencia alemana que sólo siendo adultos irían descubriendo el pasado de sus respectivas familias, con la identificación de un abuelo nazi que se había refugiado en la isla. Al retomar la pieza, Peyró da un paso más allá y la encierra en un mecanismo metateatral, como una muñeca rusa. La escenografía muestra un enmaderado circular como un muelle donde se desarrolla la acción de *Els vius* situada en 1935 en la costa mallorquina, rodeado por una cinta transportadora que envuelve el círculo y por donde transitan, desde un presente urbano, el Autor, siempre agobiado por el dinero, y el Intruso, un misterioso personaje que le paga para que le incluya en la obra. Una mirada exterior, matizada y compleja, que aun así no puede incidir en los hechos de *Els vius*, pero sí puede hacer reflexionar a la audiencia sobre lo que se debe tener en cuenta del pasado para interpretar el presente. Un aspecto que, además, retoma la función eutrapélica del arte, capaz de pro-

porcionar al espectador una singular terapia que le permita conjurar sus propios fantasmas. La familia alemana de *Els vius* está polarizada entre el artista de vanguardia que los ha arrastrado a Mallorca huyendo de la escalada nazi y su hermana que quiere volver a su país, fascinada por la potencia que en aquellos años deslumbra a la población sin sospechar el trágico destino. Hay un pintor bohemio y étlico que con un preciso juego de tics gestuales y fónicos ridiculiza el nazismo, mientras que su hermana le reprueba la actitud, cegada por las glorias que enmascaran el mal. Un deslumbramiento que transmite a su hija, que encarna una inocencia no exenta de crueldad, como muestra su manera de entretenerse con un pescado que ha saltado a la terraza y que acabará destripando, impávida. Los diálogos son afilados, ácidos, cortantes, particularmente en boca del pintor, que a menudo habla con el interlocutor mudo que es su sobrino autista, un violoncelista excepcional que no para de tocar. Las escenas de *Els vius* se congelan mientras el intruso invade su espacio y trata de interactuar con él. Pero las distintas temporalidades lo impiden. El recurso escénico obliga a la repetición de secuencias clave para que el intruso sobreponga en ellas la escalofriante relación de las víctimas del campo de concentración donde había muerto su propio padre, el detonante de su rara intervención. Una obra, pues, que proclama la inevitable incidencia que toda creación artística tiene sobre el presente, que gira una y otra vez sobre los hechos de un pasado que nos ha marcado la vida. Trasladarlo al teatro puede ayudar al espectador a hacer emerger aspectos sepultados que deberá conjurar para encarar la realidad y reconocer en ésta sus trazas. El espectáculo ha sido posible gracias a la conjunción de los tres Centros de Artes Escénicas (Reus, Terrassa y Girona) y el Teatro Principal de Palma, y sería un crimen que *La vida lluny dels poetes* no se pudiera ver también en Barcelona.

Caminos de futuro: En la trinchera de la creación teatral

Una vez cerrado el ciclo africano, Peyró da por concluida su segunda etapa productiva, seguramente deberá disolver la compañía (que ya no puede mantener, pese a que en el ejercicio 2008 llegó a dar trabajo a 40 personas), y se volcará en la escritura. Si antes había necesitado irse fuera (primero a Argentina, después a África), ahora considera que aquí ya vuelven a suceder cosas importantes de las que hablar. La crisis está permitiendo quebrar el sistema, la seguridad del sistema, y él, que es el último anti-sistema, que todavía combate en las trincheras, considera que habrá material en el que trabajar... Dice: «Ahora están pasando cosas muy interesantes a raíz de la crisis. Aquí hay cosas que empiezan a pegar fuerte. Hay gente que cuestiona modelos, conductas, la estructura social, las formas de relación, el mercado... esto me gusta. Es un momento apasionante el de la crisis porque cataliza una serie de urgencias que la gente necesita expresar. La sensación es que ahora hay cosas que se mueven. Ahora empieza a chirriar todo. Y tengo interés en asistir a este estallido. Aparentemente parece que todavía no pase nada. Hay mucho miedo. No gusta que expliques ciertas verdades, que muestres conflictos, ni un tipo de escritura inquieta, que busca mostrar lo peor de nosotros mismos, esto molesta, como el espíritu de experimentación e investigación. Han sido unos años de censura y autocensura. Y existe un miedo a hablar, a decir, a denunciar. Hay *mobbing*: Algunos nos vemos apartados, fuera de los circuitos. Y esto da miedo. Pero pienso que las cosas cambiarán, se prepara una nueva etapa».

Peyró, que ha crecido en la trinchera, está preparado para afrontar los nuevos retos. No se ha dejado seducir por ningún canto de sirena. Se ha mantenido fiel a sus orígenes y a su arte, aspecto insólito en el panorama teatral hodierno donde todo el mundo pierde el culo por obtener una subvención. Esto le ha llevado a la ruina. Es un drama-

turgo de piedra picada, un artista insobornable, que tiene muy claro de qué quiere hablar, y hacia dónde quiere ir. Dice: «me quedan unos 20 años de vida activa, y yo no puedo escribir más de dos obras al año, por lo tanto, sólo me quedan unas 40 obras posibles por escribir... y tengo tantas cosas que decir, que ya me puedo dar prisa». Me recuerda a Joan Corominas, que no podía ni ver la televisión porque debía acabar lo que tenía entre manos... Si Peyró tiene la suerte de prolongar, como el gran filólogo, su existencia activa, ¡¡quizás duplicará el número de obras previstas!!

Las aguas somas del teatro catalán actual

Peyró ha tenido escasas complicidades con el teatro institucional. No porque no le hayan propuesto cosas (le invitaron a participar en un T6) sino porque no encontraba atractivo lo que le proponían: «Lo que para mí era interesante, para ellos (TNC o Lliure) no lo era, y lo que ellos consideraban interesante, para mí no lo ha sido nunca. Hemos tenido una especie de desacuerdo. Y no he querido transigir. He querido mantenerme. Si no lo puedo hacer con ellos, lo haré solo. Prefiero perder el tiempo en buscar otros cómplices, pero hacer lo que me propongo. No he querido abandonar mi proyecto por tener que aceptar lo que quieren ellos. Debo concentrar energías».

Siempre ha tenido el deseo de ser un explorador de la escritura, de encontrar un territorio inexplorado: «He luchado a contracorriente en un momento en el que el paradigma del creador era un creador domesticado, colaborador con el poder, cortésano, que se sabe mover en estos círculos de seducción, políticamente muy correcto, que puede ir hasta los límites, pero deben ser límites soportables y agradecidos por la clase dirigente, se pueden cuestionar algunas cosas, pero que no produzcan tambaleos».

En el actual estallido de la dramaturgia catalana ha colaborado, sin duda, una cier-

ta renuncia a navegar en las aguas profundas del alma humana y de los conflictos más densos de contenido, y en cambio se ha optado por nadar en las aguas somas de la banalidad, forma infalible de encontrar una salida en el mercado teatral actual. Es lo que denunciaba el dramaturgo Toni Cabré cuando sostenía que la dramaturgia catalana no es que estuviera en crisis creativa, sino lo contrario, pero que los contenidos eran flojos, que había una carencia de ambición, de mordiente, de intensidad y de contundencia cuando se trata la actualidad que nos rodea y preocupa: «el teatro que escribimos no está a la altura de los conflictos actuales».

Peyró considera que la falta de ambición y de calado que produce la exclusión de un teatro con peso exige una reacción de signo contrario: «El hecho de que Beckett desintegrara la unidad teatral y creara una dramaturgia del trozo, del fragmento, de la segmentación del yo, de la forma de explicar las cosas que rompe la unidad, de la forma de vivir el otro y de vivir uno mismo... Pienso que lo que vendrá ahora será un deseo de volver a reestructurar esta unidad de otra manera. Pienso que la aventura artística de los años venideros será esto... Aquella ruptura que dio forma a una manera de estar dentro del arte se acaba y ahora iremos a recuperar la unidad del creador con el mundo y del ser humano con el mundo, y el reflejo de esto dentro del arte. Es necesario volver a reconstruirnos como seres humanos».

Peyró se ha construido un lugar inexpugnable en el panorama teatral de hoy, en los márgenes, cierto es, como no puede ser de otra manera cuando uno intenta crear un lenguaje nuevo, propio, sin concesiones. Y esto tiene un precio: ¡mirárselo prácticamente sin ser visto!

escrito en la grata acogida de Το Σπίτι της Λογοτεχνίας, la Casa "de la Literatura" que gestiona EKEMEL en Lefkes (isla de Paros), en el epicentro de las Cíclades (Grecia). La Cinta, septiembre de 2009

Prólogo

Josep Pere Peyró

Considero que la escritura de una obra de teatro es la definición de una idea y su montaje, la ejecución de esa idea. Definir una idea es cartografiar un mapa sin visitar el territorio, realizarla es explorar y validar aquello que se ha cartografiado. Esto explica la diferencia entre las dos versiones de la obra que podréis leer a continuación: la versión castellana, *La valla*, es el resultado de la dirección fallida de *La tanca*.

El trabajo del texto original en catalán y los primeros ensayos se hicieron en Bafia, un pueblo del Camerún, para incorporar en el texto las danzas y los cantos tradicionales de esta región. El formato escogido era el de calle para continuar la experiencia iniciada en *Les portes del cel*, que se representaba en un contenedor de mercancías. *La tanca* quería ser una fiesta ritual. La experiencia más impresionante la viví en una iglesia bafiana, cuando media docena de grupos bailaron danzas tradicionales ante doscientas personas. El erotismo de los bailes, la voluptuosidad y violencia de los movimientos, la cadencia de los tambores, los gritos de la gente, los olores... ¿Era posible reproducir la energía creada en aquel espacio? Había probado de hacer lo mismo con la tradicional fiesta religiosa musulmana del *aid-kebirs*, el sacrificio del cordero, y una denuncia provocó la suspensión del espectáculo. Algo hermanaba las dos acciones, en Bafia también fui testigo de la muerte de animales, y yo no me sentía preparado para transgredir los límites de mi lenguaje por segunda vez.

Presenté *La tanca* en la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega, dos semanas después de volver de Camerún, y el montaje evidenció mis dudas y el desconocimiento de los mecanismos de este formato: la idea no encontraba sus límites o las limitaciones desbordaban la escritura. El drama de la protagonista lo explicaba un narrador que titulaba

las escenas tal y como figuran en las acotaciones de la obra, los animales eran representados por nombres escritos en pizarras y las intervenciones del percusionista y del bailarín bafiano creaban momentos exóticos que no conseguían conectar con la historia. El espectáculo evidenciaba una carencia de unidad. Los espectadores premiaron el esfuerzo de la compañía, pero el fracaso era evidente. La gira posterior nos dio la oportunidad de mejorar algunos aspectos y poca cosa más.

La nueva versión la escribí meses después cuando propuse al Versus Teatre de Barcelona estrenar el formato de sala. Debía reducir el montaje, prescindir del fuego, del agua, y de las acciones que supusieran una complejidad técnica, debía adecuarme lo posible a los medios, encontrar los límites, dar fuerza a la palabra y devolver la voz del relato a la protagonista. Reduje la compañía, que de seis pasó a tener cuatro actores. La incorporación de Marieta Sánchez, actriz cubana conocedora de la tradición yoruba, y la voz de Leonor Zayas, interpretando las canciones tradicionales afrocubanas, supuso el descubrimiento de la voz primitiva que no había encontrado en la dirección anterior. El drama se definió y la unidad se hizo presente. El texto había encontrado su representación.

La valla

Josep Pere Peyró

Personajes

NAOEMÉ, una joven negra
 MADRE, una mujer negra
 BRUJO, un viejo negro
 GUÍA, un joven negro
 PRIMER COMERCIAL DE CI,¹ un hombre negro
 OPERADOR DE CI, un hombre blanco
 SEGUNDO COMERCIAL DE CI, un hombre blanco
 EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI, un hombre blanco
 EMPLEADO DE INCIDENCIAS DE CI, un hombre blanco
 RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS DE CI, un hombre blanco
 POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE, un negro
 POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO, un hombre blanco
 CLANDESTINOS, varios hombres y mujeres negros
 Asno
 Cabra
 Gallina

ESCENA 1

EL MUNDO PRIMITIVO PREPARA A NAOEMÉ PARA EMPRENDER EL VIAJE HACIA EL MUNDO QUE HAY MÁS ALLÁ DE LA VALLA.

Frente a una pequeña casa de adobe del Mundo Pobre. Suenan tambores, se escuchan cánticos. La MADRE ejecuta el ritual tribal de la despedida, da de beber a la hija diferentes caldos y dibuja signos en su cuerpo. El BRUJO baila y canta.

1. CI: Siglas de la Compañía Multinacional de Comunicaciones Integradas.

El BRUJO baila el baile que ayuda a los que viajan más allá de la selva.

La MADRE canta el canto de despedida para los que viajan más allá de la selva.

El cuerpo de NAOEMÉ se contrae en espasmos provocados por las drogas y por el ritual al que se somete.

FINAL ESCENA 1

ESCENA 2

EL MUNDO MODERNO PREPARA A NAOEMÉ PARA VIAJAR AL MUNDO QUE HAY MÁS ALLÁ DE LA VALLA.

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Dónde está la modernidad? ¿En las televisiones y los radios de los blancos? ¿En los coches de los blancos? Yo tengo un Mercedes, ¿soy por eso moderno? Tengo un reloj suizo, ¿soy por eso moderno? No. Todo esto no quiere decir nada. El coche no es moderno, el reloj no es moderno, la televisión no es moderna, los aviones no son modernos. Lo moderno está aquí (*señalando su cabeza*). Aquí. ¿De cuántos meses está?

MADRE: Tres meses.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Ummmm... Y no sabéis nada.

MADRE: No.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Y te gustaría tener noticias tuyas... Saber si está vivo o muerto...

MADRE: Sí.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Pero no sabéis nada. Quizás esté muerto o quizás esté vivo, pero no lo podéis saber. Y aquí entra la modernidad. (*A NAOEMÉ.*) Si pudieses hablar con tu marido, ¿qué le dirías?

NAOEMÉ: El Brujo dice que está vivo.

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Qué sabe el Brujo? Dice que habla con los espíritus. ¿Alguna vez un espíritu ha hablado contigo? Pero si tu marido tuviera un SAY-24 (*Enseña un teléfono móvil.*) cuatribanda

y hubiera contratado otro para ti, ahora, tú harías esto (*Marca y llama*): Hola... Hola, estoy con unos clientes, ¿cómo estás? (*Acerca el móvil a la oreja de NAOEMÉ, que escucha. La MADRE no se atreve.*) Muy bien, hasta luego (*Corta*). Aquí está “lo moderno”. Los ricos se harán más ricos y nosotros nos moriremos de hambre si dejamos que se escape. Con mi SAY-24 has oído la voz de mi mujer, ¿el Brujo deja que escuches sus voces?

MADRE: Pides mucho dinero.

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Mucho dinero? ¿Cuál es el precio de tu sufrimiento? Comunicaciones Integradas lo sabe. Sabe cuánto vale tu sufrimiento, y como lo sabe te regala los aparatos. Le hice la misma propuesta a tu marido hace tres meses, ¿aceptó?, ¿aceptasteis?

NAOEMÉ: No...

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Y si hubiese aceptado, no podrías decirle, ahora, que estás embarazada? ¿No se lo podrías decir?

NAOEMÉ: No sé si está vivo.

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Y si está muerto, no te hubiese gustado decirle unas palabras de despedida antes de su gran viaje? ¿No te hubiese gustado decirle que le amas, que no se va del todo, que deja alguna cosa dentro de ti, que tendrás un hijo suyo? Esto es la modernidad, no importa donde estés, siempre tienes conexión con los tuyos. Una parte de ti se va pero otra se queda aquí con la madre de tu hombre.

NAOEMÉ: ¿Y pagaré cuando salte la valla?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Pagarás los teléfonos cuando cruces la frontera, pero nuestro precio por ayudarte a cruzarla es el asno.

MADRE: Pero... ¿Si te llevas el asno, quién girará la noria?

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Qué noria? Cuando ella salte la valla no habrá más noria, te mandará dinero y comprarás una bomba para sacar agua. Entrarás en el progreso. Entrarás en el mundo moder-

no; ¿para qué quieres el asno? Yo me lo llevo porque te quiero ayudar, quiero que mi país entre en la modernidad, por eso te pido que confíes en mí. (*Enseña un contrato a NAOEMÉ.*) Sólo tienes que firmar aquí. ¡Firma!

NAOEMÉ: ¿Y podremos hablar?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Sí. ¡Firma!

NAOEMÉ: ¿Esté donde esté... habrá un satélite sobre mí?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Sí. ¡Firma!

NAOEMÉ: ¿De noche y de día?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Sí, ¡firma!

NAOEMÉ: ¿Y si me obligan a volver? ¿Y si salto la valla y me devuelven?

PRIMER COMERCIAL DE CI: No te harán volver, estás embarazada. Tendrás a tu hijo allí. Tu hijo será de los suyos y te salvará. ¡Firma!

NAOEMÉ: ¿Y hasta que no salte la valla, con el asno tendrás bastante?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Sí. ¡Firma!

NAOEMÉ: Madre, deja que vaya a buscar a tu hijo, para que el mío no tenga que abandonarme un día.

MADRE (*Señala el móvil*): ¿Cómo funciona?

NAOEMÉ *firma el contrato. El PRIMER COMERCIAL DE CI se lleva el asno. La MADRE canta «El viejo canto de las aguadoras que pierden al animal que gira la noria».*

FINAL ESCENA 2

ESCENA 3

NAOEMÉ EMPRENDE EL VIAJE. UN VIAJE HACIA ALGÚN LUGAR. LA MADRE GIRA LA NORIA. UN VIAJE A NINGÚN LUGAR.

NAOEMÉ *está preparada para partir. Carga un atillo, unas bolsas con comida, una botella de agua. Poca cosa para un viaje de miles de kilómetros.*

NAOEMÉ: Cuando llegue le buscaré y le encontraré.

MADRE: Cuando llegues ya seréis dos.

NAOEMÉ: Tal vez podré pasar antes de que nazca, será como el hijo de Manué y Tatí. Ella pasó, yo también pasaré

Pausa.

NAOEMÉ: Te llamaré. ¿Quieres que probemos el satélite?

MADRE: Es mejor ahorrar.

NAOEMÉ: Sí. Pero así sabremos si funciona.

MADRE: ¿Tú quieres que lo probemos?

NAOEMÉ: No pagaré hasta que salte la valla y me den un trabajo. No perdemos nada.

NAOEMÉ *se aleja de la MADRE y marca un número en el móvil. Suena un tono de número desconocido. Las mujeres se miran.*

NAOEMÉ: Lo vuelvo a probar.

MADRE: Sí, prueba otra vez. Está nublado. Apunta al satélite.

NAOEMÉ *marca de nuevo. El teléfono de la MADRE suena.*

MADRE: ¿Sí...?

NAOEMÉ: Madre, soy yo.

MADRE: Sí.

NAOEMÉ: ¿Me oyes?

MADRE: Sí.

NAOEMÉ: ¿Ves como el satélite funciona?

MADRE: Sí, funciona.

NAOEMÉ: Estoy bien. ¿Tú estás bien?

MADRE: Si encuentras a mi hijo dile que se han llevado el asno y ahora yo tengo que girar la noria.

NAOEMÉ: Mandaré dinero y comprarás un motor para sacar el agua.

La MADRE *empieza a girar la noria. Entona el canto de despedida de «La vieja aguadora que despide a la hija que no volverá a ver».*

FINAL ESCENA 3

ESCENA 4

COMUNICACIONES INTEGRADAS
MEJORA EL CONTRATO DE NAOEMÉ.

NAOEMÉ *camina por el desierto. El volumen de la barriga delata que han transcurrido un par de meses desde su salida. Habla por su móvil.*

OPERADOR DE CI: Comunicaciones Integradas del Mundo, atención al cliente, disculpe la demora, ¿dígame?

NAOEMÉ: Tengo el teléfono estropeado.

OPERADOR DE CI: ¿Particular o empresa?

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: Particular. Dígame el número de teléfono averiado, por favor.

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: ¿Es usted la titular del contrato?

NAOEMÉ: No lo sé.

OPERADOR DE CI: ¿El teléfono está a su nombre?

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: Sí, el satélite está arriba. ¿Cómo se llama?

NAOEMÉ: Naoemé.

OPERADOR DE CI: ¿Qué más?

NAOEMÉ: Mbella.

OPERADOR DE CI: Señora Naoemé, ¿qué modelo de teléfono tiene?, si es tan amable.

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: Sí, el satélite está arriba. Señora Naoemé, ¿el teléfono averiado es un *Princess Opportunity*, un *Match Point of the Letter*, un *Fidelity's Client Forever* o un *Free World Starchip*?

NAOEMÉ: No lo sé.

OPERADOR DE CI: Un momento, por favor, consulto sus datos.

Sintonía de espera de CI. Fin de la sintonía.

OPERADOR DE CI: Señora Naoemé, usted ha contratado el *Family Plan*.

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: El *Family Plan* está hecho a medida para la gente que no viaja nunca. ¿Usted viaja?

NAOEMÉ: Sí.

OPERADOR DE CI: *Second Phone 50% of tariff*, las *Family Members* gratuitas y los *Ten Years After a Low Cost* a partir de las 22h. Todo está *all included*, pero el *Family Plan* no permite activar la *Roaming Rate*, por eso usted no se comunica con su madre. ¿Comprende?

NAOEMÉ: No.

OPERADOR DE CI: Señora Naoemé, le diré lo que vamos a hacer: no daré de baja el *Family Plan* porque perdería la antigüedad, pero migrará al *Happy Traveller*, activará la *Roaming Rate*, bonificará 2.000 puntos y recibirá un obsequio *World Internacional Level*. ¿Le parece bien?

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: Señora Naoemé, ¿usted quiere hablar con su madre?

NAOEMÉ: Me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: ¿Usted quiere hablar con su madre?

NAOEMÉ: Sí.

OPERADOR DE CI: Diga en voz alta y clara: «Tarifa *Happy Traveller: accept*».

Pausa.

OPERADOR DE CI: Señora Naoeme, sería tan amable de acercarse el auricular y decir en voz alta y clara: «Acepto el cambio a la tarifa *Happy Traveller*».

NAOEMÉ: ¿Qué pasará si no acepto?

OPERADOR DE CI: No migraremos a la *Happy Traveller*, nos quedaremos en el *Family Plan* y no podremos hablar con su madre.

NAOEMÉ: ¿Para qué quiere usted hablar con ella?

OPERADOR DE CI: Señora Naoemé diga en

voz alta y clara: «Acepto el cambio a la tarifa *Happy Traveller* ».

NAOEMÉ: Pero me dijeron que siempre podría llamar; el satélite está arriba, ¿no?

OPERADOR DE CI: El satélite está arriba, pero el país que paga el alquiler aquí abajo.

NAOEMÉ: Nadie me lo dijo.

OPERADOR DE CI: Ya se lo digo yo. Por favor, diga en voz alta y clara: «Acepto el cambio a la tarifa *Happy Traveller* ».

Pausa.

OPERADOR DE CI: Naoemé, no la he oído. El ordenador tiene que grabar su aceptación. Diga en voz alta y clara: «Acepto el cambio a la tarifa *Happy Traveller* ».

Pausa.

NAOEMÉ: ¿Y siempre podré hablar con mi madre?

OPERADOR DE CI: Siempre.

Pausa.

NAOEMÉ: «Acepto el cambio a la tarifa *Happy Traveller* ».

FINAL ESCENA 4

ESCENA 5

LA TARIFA HAPPY TRAVELLER DE NAOEMÉ HACE QUE LA MADRE PIERDA LA CABRA.

En el poblado de NAOEMÉ, la MADRE y el PRIMER COMERCIAL DE CI.

MADRE: Usted dijo...

PRIMER COMERCIAL DE CI: En el mundo moderno no importa lo que dices, importa lo que haces. Es la esencia del comercio: primero dices «qué harás» y después «lo haces». Comunicaciones Integradas dice que pone a vuestra disposición un satélite para que tú hables con tu nuera. ¿Y...? ¿Y...? Y... hablas con tu nuera ¿Tú has visto el satélite?

MADRE: No.

PRIMER COMERCIAL DE CI: ¿Has hablado con ella?

MADRE: Sí.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Eso quiere decir que el satélite está ahí. Está allá arriba. No porque yo lo diga, no importa lo que yo digo, está porque tú hablas con tu hija. ¡Tú hablas!

MADRE: Pero dijiste que pagaríamos cuando encontrara trabajo y mandara dinero.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Éste era el contrato que firmó conmigo pero tu hija ha cambiado el contrato. Con el nuevo contrato Comunicaciones Integradas os regala esto. (*Solemnemente le entrega un aparato electrónico.*)

MADRE: No ha cambiado el contrato, ¿por qué tendría que haberlo cambiado?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Porque es libre. La libertad para elegir es la esencia del mundo moderno. Eres libre y eliges. Ella ha elegido cambiar el contrato y ahora Comunicaciones Integradas me envía aquí. Y yo me veo obligado a llevarme tu cabra. Yo no quiero llevarme la cabra. Le dije a tu hija: ¡firma este contrato y Comunicaciones Integradas no te cobrará hasta que llegues allí!; cuando llegues envía dinero y paga. Ahora ella ha cambiado la opción. No sé por qué y no es mi trabajo saberlo, yo soy del DEPARTAMENTO comercial. Ella ha elegido. Ahora ella quiere que me lleve tu cabra y te deje esto.

MADRE: ¿Qué es?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Una estación meteorológica para saber qué tiempo hace hoy y qué tiempo hará mañana.

MADRE: Ya sé qué tiempo hace hoy. Hace calor. Aquí siempre hace calor.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Hace treinta grados con siete, y un veinticinco por ciento de humedad. Esto es el mundo moderno: la exactitud. Ayer marcaba treinta y tres con tres y el mismo día de hace cinco años tuvimos, exactamente, treinta y dos con cero uno. Toma, es para ti, un regalo.

MADRE: Si te llevas la cabra, no tendré leche. Puedo sacar agua con la noria, pero ya no puedo sacar leche de mis pechos.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Yo trabajo en el mundo moderno. El mundo moderno no quiere cabras. ¿Puedo ingresar la cabra en mi banco? ¿Puedo transferirla por internet? No quiero la leche de tu cabra. La cabra come, bebe, caga, la tienes que ordeñar, enferma, y se muere. Las empresas no comen, no beben, no cagan, la leche sale de un cartón, no tiene enfermedades y la empresa no muere nunca. ¿Para qué quiero tu cabra?

MADRE: Pero te la quieres llevar.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Yo no me la quiero llevar. Tu nuera lo quiere.

MADRE: Deja que hable con mi hija.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Habla con tu hija, que no espere, que te mande el dinero desde donde sea. Dile que no quiero la cabra, quiero el dinero. Pero si no hay dinero, no hay cabra. Mira, la temperatura ha subido a treinta con ocho. Una décima, exactamente. ¿Estás contenta?

FINAL ESCENA 5

ESCENA 6

NAOEMÉ, EN MEDIO DE UNA TORMENTA DE ARENA EN EL DESIERTO, TOMA CONCIENCIA DE LA DIMENSIÓN DE LA MULTINACIONAL DE COMUNICACIONES INTEGRADAS.

NAOEMÉ avanza con dificultad contra el viento y la arena.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: ¿Quién quiere llevarse la cabra?

NAOEMÉ: El hombre que nos dio los teléfonos.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: ¿Era empleado de Comunicaciones Integradas?

NAOEMÉ: Sí, de Comunicaciones Integradas.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: ¿Del Departamento comercial?

NAOEMÉ: No lo dije, era alto y con los dedos de las manos largos...

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: ¿No tiene su número de empleado?

NAOEMÉ: No me lo dio.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: Está en la parte superior del contrato.

NAOEMÉ: El contrato lo tiene mi madre.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: ¿La que tiene la cabra?

NAOEMÉ: Sí.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: Pues que llame su madre.

NAOEMÉ: No sabe leer ni escribir, tengo que hablar yo.

SEGUNDO COMERCIAL DE CI: Un momento, le paso con contratación. No se retire, por favor.

Sintonía del Departamento comercial de Comunicaciones Integradas. Fin de la sintonía.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Contratación, ¿dígame?...

NAOEMÉ: Firmé un contrato.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Dígame el número del contrato, por favor.

NAOEMÉ: Ya le he dicho al otro señor que no lo tengo yo, lo tiene mi madre.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿El contrato lo firmó su madre?

NAOEMÉ: Lo firmé yo, pero lo tiene ella.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI Dígame su número de identificación.

NAOEMÉ: ¿Mi pasaporte?

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿Su pasaporte figura en el contrato que firmó?

NAOEMÉ: No lo sé.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Oiga, ¿por qué no llama a su madre y le pide todos los datos identificativos del contrato?

NAOEMÉ: Me dijeron que no pagaría hasta que llegase allí.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿Quién se lo dijo?

NAOEMÉ: El hombre que nos dio los teléfonos.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿Era empleado de Comunicaciones Integradas?

NAOEMÉ: Sí, de Comunicaciones Integradas.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿Del Departamento comercial?

NAOEMÉ: No lo dijo, era alto y con los dedos de las manos largos...

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿No tiene su número de empleado?

NAOEMÉ: No me lo dio.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Está en la parte superior del contrato.

NAOEMÉ: El contrato lo tiene mi madre.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: ¿La que tiene la cabra?

NAOEMÉ: Sí.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Pues que llame su madre.

NAOEMÉ: No sabe leer ni escribir, tengo que hablar yo.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Un momento que le paso con el Departamento de incidencias, no se retire, por favor.

Sintonía del Departamento de incidencias de CI.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE CONTRATACIÓN DE CI: Incidencias, ¿dígame?

FINAL ESCENA 6

ESCENA 7

EL PRIMER COMERCIAL REQUISITA LA CABRA DE LA MADRE.

El PRIMER COMERCIAL DE CI entrega un papel a la MADRE.

MADRE: ¿Qué es?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Lo dice bien claro.

MADRE: Soy vieja y no sé leer.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Dice que me tengo que llevar la cabra.

MADRE: Mi hija dice que ya ha cambiado los papeles.

PRIMER COMERCIAL DE CI: No sabemos nada de los papeles de tu hija. Los papeles del juez dicen que nos llevamos la cabra.

MADRE: ¿Y la leche?

PRIMER COMERCIAL DE CI: De la leche no dice nada. Pero de la cabra, sí.

MADRE: ¿Y de qué viviré ahora?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Comerás mierda, como todos.

El PRIMER COMERCIAL se lleva la cabra. La MADRE canta «El canto de los niños que se quedaron sin leche de cabra».

FINAL ESCENA 7

ESCENA 8

NAOEMÉ NEGOCIA UNA PATERA.

NAOEMÉ llega al mar. Más sucia, con más barriga y muy cansada. En la orilla, una barca y un motor fuera borda destartado. NAOEMÉ mira asustada.

GUÍA: ¿Sabes cómo funciona?

NAOEMÉ: No sé nadar.

GUÍA: No es necesario, quien nada es la barca. ¿Sabrás arrancarlo?

NAOEMÉ: No.

GUÍA: Es fácil. Tiras de la cuerda... (*Lo arranca.*) Ves.

NAOEMÉ: Y el cubo.

GUÍA: Para achicar.

NAOEMÉ: ¿Achicar qué?

GUÍA: Esto no es un crucero. Entrará agua y tú la sacarás con el cubo.

NAOEMÉ: No la quiero.

GUÍA: Tú misma. Lo que tú has pagado te ha llevado hasta aquí, la barca y el motor son tuyos...

NAOEMÉ: ¿Y la costa?

GUÍA: Seis horas, tres todo recto y tres rumbo 340°.

NAOEMÉ: No tengo brújula.

GUÍA: Tú tienes la barca, el motor y el cubo. Yo tengo la brújula y la gasolina.

NAOEMÉ: Está bien, dámelo.

GUÍA: Págalo.

NAOEMÉ: Ya he pagado el viaje. Mi madre y yo hemos pagado el viaje. Hemos pagado el viaje y el satélite. Y tú has dicho que la barca y el motor son míos.

GUÍA: La brújula y la gasolina son extras.

NAOEMÉ: ¿Cuánto?

GUÍA: ¿Qué tienes?

NAOEMÉ *le enseña un puñado de billetes.*

GUÍA: No basta.

NAOEMÉ: No tengo más.

GUÍA: Tienes otras cosas.

NAOEMÉ: ¿...?

GUÍA: Eres bonita... Y estás preñada, follarse a una preñada da suerte.

NAOEMÉ: Eres un hijo de puta.

GUÍA: Sí.

FINAL ESCENA 8

ESCENA 9

NAOEMÉ A LA DERIVA.
LA MADRE Y LOS ESPÍRITUS DEL AGUA LA SALVAN.

NAOEMÉ *intenta seguir el rumbo de la brújula, las olas se lo impiden. La patera se llena de agua, el motor fueraborda protesta ahogado.*

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE INCIDENCIAS DE CI: Hemos localizado la cabra...

NAOEMÉ: Dijo que no me cobraría, dijo que no me cobraría; no quiero hablar más. Devolvemos los teléfonos, quiero mis animales.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE INCIDENCIAS DE CI: Nos es imposible cancelar su contrato, va contra la cláusula de fidelidad, veinticuatro meses; la penalización será otro asno o cuatro cabras.

NAOEMÉ: No quiero nada, quiero que me devuelva mis animales.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE INCIDENCIAS DE CI: ¿Entiendo que solicita la baja pese a haber firmado la cláusula de fidelización?

NAOEMÉ: Devuelvo los teléfonos y no pagaré más.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE INCIDENCIAS DE CI: ¿Entiende que está infringiendo la cláusula de fidelidad?

NAOEMÉ: Quiero que me devuelvan mis animales.

EMPLEADO DEL DEPARTAMENTO DE INCIDENCIAS DE CI: Le paso con el Departamento de bajas, no se retire.

Sintonía del Departamento de bajas. Mientras espera, el motor se para. NAOEMÉ intenta arrancarlo. Perdida la propulsión, la pequeña barca flota como una cáscara de naranja a merced del temporal. NAOEMÉ intenta limpiar la bujía, pero no sabe cómo sacarla. El agua inunda la patera y parece que el naufragio es inminente. NAOEMÉ marca el número de la MADRE.

NAOEMÉ: Madre, madre, es el fin... Llamo para despedirme. No llegaré. No podré comprar la bomba de agua, ni pagar los cimientos de una nueva casa, ni levantar paredes como los Kensali, ni pavimentar el suelo como los Benguelé, ni comprar una cama con cabezal de roble como los Banbele, ni el Peugeot como los Vantale. Moriré en el mar como suponemos que murieron los Vanui, los Santailo, los Conomé y los Vaselú, y tu hijo que también era mi marido. Ya está, se terminó. Ahora puedes enterrar el maldito teléfono y vivir de los huevos que pone la gallina.

MADRE: Espera, espera, pon el teléfono al lado del motor. Yo canto y lo arreglo.
 NAOEMÉ: Ya está.

La MADRE canta la «Canción que repara los motores cuando se estropean».

MADRE: ¡Arráncalo, ahora, ahora, hija!

NAOEMÉ lo intenta, finalmente el fueraborda arranca. NAOEMÉ amura la patera, el agua ya no entra. Continúa el viaje.

FINAL ESCENA 9

ESCENA 10

LA MADRE GANA UN JUEGO DE CUCHILLOS DE COCINA Y PIERDE LA GALLINA.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Este cuchillo es para la carne, la especialización es fundamental en el mundo moderno, éste es para el pan, éste para el queso y éste para que cortes el pescado crudo, tal como lo cortan en Japón.

MADRE: ¿Los japoneses pescan en África?

PRIMER COMERCIAL DE CI: Los japoneses pescan en todas partes, son modernos.

MADRE: En nuestro río, no.

PRIMER COMERCIAL DE CI: En tu río también.

MADRE: ¿Y por qué yo nunca les he visto pescar?

PRIMER COMERCIAL DE CI: No es preciso que los veas, pescan en todas partes, en tu río también y por eso Comunicaciones Integradas te regala esta selección de cuchillos, para que lo puedas cortar todo. En el mundo moderno todo está relacionado: los peces del Japón ponen huevos en nuestros ríos. Mañana tendremos cuarenta grados y medio de máxima y ayer tuvimos cuarenta y uno con tres décimas. Son las dos y veintitrés y en Europa llueve. ¡Ves como funciona la estación meteorológica! ¡No falla nunca!

MADRE: No podrías pedirle a Comunicaciones Integradas que me cambie la estación y el juego de cuchillos por una dentadura nueva.

PRIMER COMERCIAL DE CI: Esta vez te tocan los cuchillos, tal vez si hablas más por el aparato con tu hija Comunicaciones Integradas te regalará unos dientes nuevos. Ahora me llevo la gallina, no has pagado ninguna factura.

FINAL ESCENA 10

ESCENA 11

NAOEMÉ CONSTRUYE UNA ESCALERA PARA SALTAR LA VALLA. LA MADRE SE COME LOS PREMIOS DE COMUNICACIONES INTEGRADAS. NAOEMÉ INTENTA EVITAR EL SUICIDIO.

MADRE (*machacando la estación meteorológica en el mortero con los cuchillos japoneses*): Se han llevado la gallina.

NAOEMÉ: ¿Por qué?

MADRE: Por culpa de los japoneses, se ve que cuando nadie los ve pescan los peces que sus huevos han puesto en nuestro río.

NAOEMÉ: Madre, ¿qué dices? ¿Quién te lo ha dicho?

MADRE: Es el mundo moderno, tengo unos cuchillos para cortar el pescado crudo.

MADRE: Es el cuchillo de los japoneses.

NAOEMÉ: ¡Basta! ¡Madre, por favor, basta! Me asustas.

MADRE: Son las ocho y veinticuatro y ayer, o mañana, treinta y tres grados en la sombra. En Estocolmo nevará. Y yo no puedo comer huevos ni masticar piedras...

NAOEMÉ: ¡Espera!, madre, madre... Espera, ahora llamaré. Ahora lo arreglaré. No me asustes.

Mientras NAOEMÉ llama, la MADRE canta la «Canción que canta la gente que no tiene comida cuando prepara la comida».

NAOEMÉ: Por favor... Por favor... Por favor, mi madre se muere, devuélvanle la gallina. He dado de baja mi contrato, ¿por qué le quitan la gallina?

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: ¿Es usted la titular? ¿El teléfono está a su nombre?

NAOEMÉ: Por favor... por favor... Sí... sí... yo soy.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: ¿Cómo se llama usted?

NAOEMÉ: Naoemé.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: ¿Tiene algún documento de identificación?

NAOEMÉ: Ya tienen mi pasaporte, ya lo tienen todo. Todo eso ya lo he explicado mil veces, no quiero más este aparato, ahora estoy pagando y no quiero pagar más. Si hablo, pago, y si no hablo también. No quiero pagar más.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: Entiendo que quiere darse de baja.

NAOEMÉ: Sí, quiero darme de baja.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: Un momento por favor, no se retire.

Sintonía del Departamento de altas y bajas de CI.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: Sí... Hola... Disculpe la espera. Señora Naoemé, no me consta en los archivos que usted haya solicitado la baja del contrato. ¿A quién ha comunicado su solicitud de baja?

NAOEMÉ: A mucha gente de su compañía, y ahora le vuelvo a decir a usted: Quiero darme de baja. Grábelo mientras lo digo: Quiero darme de baja. Quiero darme de baja. Acepto la baja. Acepto la baja. La acepto.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: No me consta ninguna solicitud de baja a nombre de Naoemé Mbela. ¿Ha seguido los procedimientos correctos para darse de baja?

NAOEMÉ: Mil veces...

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: ¿Por escrito?

NAOEMÉ: ... Sí, por escrito.

RESPONSABLE DEL DEPARTAMENTO DE ALTAS Y BAJAS: ¿Dónde lo ha enviado?

Pausa.

¿Dónde lo ha enviado? ¿Al Departamento de altas y bajas? ¿Al de incidencias?

Pausa.

¿Por fax? ¿Por correo electrónico?

Pausa.

¿Fotocopia de la tarjeta identificativa? ¿Del pasaporte?

Pausa.

¿Carta de aceptación de la penalización por incumplimiento de la cláusula de fidelización firmada? ¿Fotocopia de los tres últimos pagos bancarios?

Pausa.

¿Todo por triplicado?

FINAL ESCENA 11

ESCENA 12

MUERTE DE NAOEMÉ.

Dos policías separados por una valla vigilan un solitario y desierto territorio de la frontera.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: *(Con grandes aspavientos, enseña un teléfono móvil al otro policía.)* Yo sólo digo... Sólo «digo» y no insisto, sólo lo digo... Digo: los graves, los armónicos graves... en Sony suenan mejor y los gráficos tienen más definición. Sólo digo eso... Tienen más definición, no te lo puedo demostrar pero tienen más definición y no me lo puedes negar.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Ni te lo niego ni te lo confirmo. ¿Has visto ya el nuevo iPhone 3G?

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: El iPhone 3G, qué dices, ¡no! Hijo de puta... Te lo has comprado..., te lo has comprado..., eres un cabrón... ¡Si te lo has comprado antes que yo, eres un hijo de puta!

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO : Sí. *(Se lo enseña.)*

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: ¿Cómo es? Dime cómo es...

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Elegante, negro, antena integrada DG28, altavoz Sonner 5DC, teclado táctil, diseño anatómico, es como tener un coño aterciopelado en la mano.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: Oh, sí... Calla, calla que me corro.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Tengo cinco llamadas retenidas y diez mensajes entrantes.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: Vete a la mierda.

Durante la conversación ha aparecido NAOEMÉ. Sufre fuertes dolores de parto, es su última oportunidad para pasar y que el hijo nazca en el Mundo Rico. Desesperada empieza a trepar por la valla.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: ¡Hostia!... ¿Lo ves?

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Sí, tío... Lo veo.. Está embarazada, ¿qué hacemos?

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: Son la hostia... Son como animales...

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: ¿Qué vas a hacer?

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: ¿Qué quieres decir qué vas hacer? ¿Qué coño quieres que haga? Nada.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Qué te enrollas, tío... Están dentro de tu territorio. No me pases el marrón... Está en tu lado de la valla...

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO POBRE: Ahora sí, pero si pasa estará en el tuyo. Esperaré.

NAOEMÉ rompe aguas.

POLICÍA DE FRONTERA DEL MUNDO RICO: Ya me has jodido, ...la madre que la parió... Me cago en la puta... Me comeré el marrón...

NAOEMÉ llega hasta lo alto de la valla. No puede aguantar y respira desesperadamente para no expulsar al hijo. Lanza un grito desesperado. Detona un fusil.

NAOEMÉ muere y queda colgando de la valla.

FINAL ESCENA 12

EPÍLOGO

EL MUNDO POBRE RECLAMA SUS ALMAS.


Aparece una sombra, un hombre negro, desnudo, máscara sagrada, cuerpo tatuado. Descuelga a NAOEMÉ, la carga y se aleja.

BRUJO: «Dios tomó un puñado de arena de la playa y la amasó de un escupitajo, así nació la Mujer. Dios enseñó el mundo a la Mujer y le comunicó el sentido de todas las cosas. El aprendizaje fue largo. Cuando terminó, la Mujer le dijo que se sentía muy sola y le rogó que creara una Hermana que la acompañara siempre. Dios tomó, de nuevo, un puñado de arena y se preparó para escupir, pero tanto tiempo habló del Mundo con la mujer que en vez de escupir sopló la arena de su mano y la esparció por el aire en todas direcciones. Así nació el Hombre. Ésta es la razón por la que el hombre nunca está quieto y la mujer permanece en el lugar. Cuando una mujer quiere viajar, tiene que engañar a Dios, camuflar su fuerza y hacerle creer que puede volar de un soplo. Sólo así puede viajar lejos del barro que la engendró.»

FINAL

Introducción: ¿Es buena la salud de nuestros bailarines?

Carles Puértolas



Cuaderno de danza

Si echamos una ojeada a la historia, podemos ver como la danza, pese a ser quizás la actividad artística que más exigencia física reclama, ha quedado demasiados años al margen de la medicina y de los estudios científicos. Las causas de este distanciamiento han sido múltiples: falta de formación de los profesores y de los bailarines dentro de este ámbito, desconocimiento y, muy a menudo, desinterés de los profesionales de la medicina hacia las características de esta actividad, y muchas otras más, pero, sin duda, el poco atractivo económico para la industria, las empresas comerciales y los canales de información, ha provocado que no haya habido suficientes inversiones para sacar adelante estos estudios. Las administraciones públicas tampoco son inocentes. Sólo hay que ver la cantidad de trabajos, investigaciones, cambios y mejoras sobre el rendimiento físico en las diferentes actividades deportivas para comprobar que, cuando una actividad es capaz de generar dinero, todo el mundo se involucra.

Afortunadamente, desde hace bastantes años en nuestro país, y sobre todo a nivel internacional, existen muchos profesionales de la ciencia, la psicología, la fisioterapia, la nutrición, la medicina y, naturalmente, de la danza, interesados en la salud y la mejora del rendimiento físico y psicológico de los bailarines. Los alumnos de danza reciben formación sobre estos ámbitos y los alumnos de los grados superiores de pedagogía de la danza y coreografía estudian un conjunto de materias de ciencias de la salud aplicadas a la danza que les proporciona una formación sobre el funcionamiento corporal y el cuidado del propio cuerpo, muy similar a la que tienen los alumnos de INEF. De todos modos, estudiar en la escuela no es suficiente. Debe haber unas vías de investigación que proporcionen una forma-

ción continuada a los bailarines y a los profesionales de la salud.

Es por eso que, a modo de muestra, se decidió hacer esta recopilación monográfica de trabajos, realizados la mayoría en colaboración con el Área de Salud del Institut del Teatre, sobre aspectos que pueden ayudar a conocer, analizar y mejorar el rendimiento de nuestros bailarines. Esperamos que en el futuro podamos continuar dando difusión a diferentes trabajos de investigaciones capaces de dar respuesta a la pregunta inicial y, si puede ser, de forma afirmativa. De lo contrario deberemos pensar que todavía queda más trabajo por hacer del que ya suponíamos.



Trastornos alimentarios en estudiantes de ballet: problemas y factores de riesgo

Josep Toro, Marta Guerrero, Joan Sentís,
Josefina Castro y Carles Puértolas*



Resumen

Objetivo: Estudiar la prevalencia de los síntomas de trastornos alimentarios y conductas alimentarias de riesgo, y la relación

* JOSEP TORO: Departament de Psiquiatria i Psicobiologia Clínica, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona, España. MARTA GUERRERO: Institut del Teatre, Barcelona, España. JOAN SENTÍS: Departament de Salut Pública, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona, España. JOSEFINA CASTRO: Departament de Psiquiatria i Psicobiologia Clínica, Facultat de Medicina, Universitat de Barcelona, Barcelona, España; Servei de Psiquiatria i Psicologia Infantil i Juvenil, Institut Clínic de Neurociències. Hospital Clínic Universitari de Barcelona, Barcelona, España. CARLES PUÉRTOLAS: Institut del Teatre, Barcelona, España.

entre la vida en una escuela de danza y el riesgo de desarrollar un trastorno de la conducta alimentaria (TCA) en una población de estudiantes españolas de danza.

Metodología: Se emplearon cuestionarios para determinar la conducta alimentaria, las influencias culturales en el modelo estético corporal y la existencia de trastornos alimentarios (DSM-IV) y factores de riesgo de TCA en 76 estudiantes adolescentes de danza (de entre 12 y 17 años) del Institut del Teatre de Barcelona. Se compararon las participantes con una muestra de 453 mujeres adolescentes. Para estudiar la relación entre los TCA y las particularidades de esta escuela, se distribuyó un cuestionario diseñado exclusivamente con ese fin a 105 estudiantes de entre 12 y 21 años.

Resultados: La prevalencia de trastornos alimentarios y diversas conductas y comportamientos de riesgo resultaron ser similares en las estudiantes de danza y en las adolescentes de la población general. Las estudiantes en riesgo de desarrollar trastornos alimentarios manifestaron sentirse más presionadas por los profesores en relación con la alimentación, el aspecto, el peso y el rendimiento artístico; se mostraban más insatisfechas con su peso y se pesaban con mayor regularidad que el resto; evitaban actuar para no tener que mostrar su físico en público; les disgustaba comparar su cuerpo con el de sus compañeras, y pensaban que el público prestaba mucha atención a su figura. En cambio, el Índice de Masa Corporal (IMC) apenas mostró repercusión en estas experiencias y los síntomas de depresión prácticamente solo se relacionaron con factores estresantes y situaciones negativas.

Conclusiones: Las estudiantes de danza no presentan necesariamente un mayor riesgo de desarrollar un TCA que el de otras jóvenes de la misma edad. El riesgo puede estar mucho más relacionado con la existencia de una mayor presión por parte de los profesores, con conductas propias del TCA, o con síntomas de depresión, que con el IMC.

Palabras clave: Trastornos alimentarios; bailarinas de ballet; factores de riesgo; epidemiología

Introducción

La prevalencia de anorexia nerviosa (AN) en mujeres adolescentes es de aproximadamente el 0,28% (HOEK, 2002). Sin embargo, entre las estudiantes de ballet la prevalencia es mucho mayor, desde el 1,6% registrado en Australia (ABRAHAM, 1996) hasta el 25,7% en Canadá (GARNER, GARFINKEL, ROCKERT y OLMSTED, 1987), pasando por el 1,8% en Italia (RAVALDI *et ál.*, 2003), el 4,1% en Sudáfrica (LE GRANGE, TIBBS y NOAKES, 1994) y el 6,5% en EE. UU. (GARNER y GARFINKEL, 1980). Asimismo, la prevalencia de bulimia nerviosa (BN) en mujeres jóvenes es de alrededor del 1%, mientras que en estudiantes de danza se sitúa entre el 1,3% (ABRAHAM, 1996) y el 14,2% (GARNER *et ál.*, 1987).

La conclusión generalmente aceptada es que las estudiantes de danza tienen más probabilidades de desarrollar un TCA. La existencia de un mayor riesgo se atribuye principalmente al hecho de que entre las estudiantes de danza jóvenes abundan rasgos de la personalidad tales como el perfeccionismo y la obsesión por la delgadez (GARNER *et ál.*, 1987; NEUMÄRKER, BETTLE, NEUMÄRKER y BETTLE, 2000; THOMAS, KEEL y HEATHERTON, 2005). Estas estudiantes también presentan otros factores de riesgo propios de los «deportes estéticos» (SUNDGOT-BORGEN, 2004) como por ejemplo el ejercicio físico intenso y un modelo estético muy delgado.

Estos factores son característicos de los TCA en la población general. Sin embargo, la gran prevalencia observada en las estudiantes de danza parece estar relacionada con las características propias de esta disciplina. El ejercicio físico intenso y un modelo estético muy delgado son factores de riesgo específicos que también se observan en personas que compiten en «deportes es-

téticos» (SUNDGOT-BORGEN, 2004). No obstante, en los estudios realizados hasta la fecha en escuelas de danza, tan solo la competitividad y el perfeccionismo se identificaron como factores de riesgo específicos, siendo las escuelas más competitivas las que presentan un mayor riesgo de TCA (GARNER y GARFINKEL, 1980). Además, las estudiantes de las escuelas nacionales de ballet presentan una mayor obsesión por la delgadez, son más perfeccionistas y tienen más probabilidades de seguir una dieta e inducirse el vómito para controlar su peso que las estudiantes de las escuelas locales (THOMAS *et ál.*, 2005).

En un estudio realizado con bailarinas profesionales con una edad media de 24,7 años, un tercio manifestó haber tenido AN o BN (BROOKS-GUNN, WARREN y HAMILTON, 1987). Recientemente se observó en un grupo de bailarinas de unos 26 años que el 83% reunía los criterios para desarrollar trastornos alimentarios como AN (6,9%), BN (10,3%), AN + BN (10,3%) y otros TCA no especificados (55,0%) (RINGHAM *et ál.*, 2006). Estos datos parecen confirmar la existencia de una estrecha (o más que estrecha) relación entre la danza y los TCA en mujeres.

El presente estudio se llevó a cabo con el fin de establecer la prevalencia de TCA en una población española de estudiantes de danza así como para establecer si determinados factores específicos relacionados con el contexto de una escuela de ballet (como por ejemplo el estrés físico y psicológico) pueden estar relacionados con los síntomas de TCA. Un estudio anterior realizado con mujeres adolescentes deportistas (TORO *et ál.*, 2004) nos permitió definir una serie de factores que podrían ser característicos de los entornos de formación exigentes. Postulamos que estos factores también podrían estudiarse de manera provechosa en bailarinas adolescentes, ya que participan en actividades que son similares en muchos aspectos a las llevadas a cabo por atletas. Esperábamos que los resultados nos permitieran ampliar nuestro conocimiento acerca

de los TCA en estudiantes de ballet y de ese modo poder proponer estrategias de prevención en las escuelas de ballet. Así pues, los objetivos de este estudio eran: primero, determinar la prevalencia de conductas de riesgo y síntomas de TCA en una población de estudiantes españolas adolescentes de danza; y segundo, establecer la posible influencia de factores de riesgo específicos en el entorno académico e interpersonal de una escuela de danza.

Metodología

Participantes

El grupo de estudio estaba formado por 76 jóvenes de entre 12 y 17 años, que combinaban un nivel intermedio en danza y estudios normales de secundaria/preuniversitarios en el Conservatorio de danza del Institut del Teatre de Barcelona. El grupo de comparación estaba formado por 453 mujeres adolescentes de la población general de Barcelona, grupo que había sido descrito e incluido en otro estudio (TORO *et ál.*, 2006). Con el fin de estudiar los posibles factores de riesgo asociados al funcionamiento general de la escuela, incluimos a otras 29 estudiantes de entre 18 y 21 años que habían finalizado sus estudios de secundaria pero que continuaban su formación artística en la misma escuela.

La dirección del centro autorizó el estudio y se obtuvo el consentimiento de las estudiantes menores de edad y de sus padres. Todas las mayores de edad también dieron su consentimiento. Todas las estudiantes a las que se lo propusimos aceptaron participar en el estudio. Por último, todos los datos se trataron de manera confidencial y los cuestionarios fueron cumplimentados de forma anónima en grupos supervisados por una de las autoras (M. G.).

Evaluación

Se emplearon los siguientes instrumentos:

El *Eating Attitude Test* (EAT-26 o cuestionario sobre hábitos de la alimentación) (GARNER, OLMSTED, BOHR y GARFINKEL, 1982), para evaluar las conductas alimentarias y los síntomas de TCA y para facilitar el diagnóstico y el cribado; así como el Inventario de Depresión de Beck (o BDI por sus siglas en inglés) (BECK, RUSH, SHAW y EMERY, 1979), para determinar la existencia de síntomas de depresión.

El *Cuestionario de influencia del modelo estético corporal* (CIMEC) (TORO, SALAMERO y MARTÍNEZ, 1994), un cuestionario aceptado clínicamente para establecer qué factores influyen en la interiorización del modelo estético delgado. Se añadieron cinco preguntas para evaluar qué factores podrían tener influencia sobre un posible aumento de peso. El CIMEC se ha utilizado en varios estudios de los factores de riesgo de TCA (TORO *et ál.*, 2004, 2006; TORO, CASTRO, GILA y POMBO, 2005).

El *Cuestionario de evaluación de los trastornos de la conducta alimentaria* (CETCA), que incluye preguntas basadas en los criterios del DSM-IV para diagnosticar AN y BN. Se ha empleado para realizar cribados en estudios similares (TORO *et ál.*, 2004; Toro *et ál.*, 2006).

A partir de los resultados del EAT-26 y del CETCA, establecimos criterios para determinar el riesgo de TCA: *Posibilidad de TCA*: $EAT > 20 + CETCA$ bajo, o $EAT < 20 + CETCA$ alto (lo que sugiere AN o BN); *Probabilidad de TCA*: $EAT > 20 + CETCA$ alto; *Probabilidad de AN*: el CETCA sugiere AN; *Probabilidad de BN*: el CETCA sugiere BN.

También se distribuyó un cuestionario de 28 preguntas diseñado especialmente para este estudio y que hacía alusión a situaciones y circunstancias propias de una escuela de danza, siguiendo el modelo utilizado en un estudio anterior sobre atletas femeninas

(TORO *et ál.*, 2004). Incluía cinco preguntas sobre la sensación por parte de los participantes de varios tipos de presión ejercida por los entrenadores, cinco sobre conductas relacionadas con el peso corporal, ocho sobre conductas relacionadas con el aspecto físico y diez sobre experiencias negativas vividas durante el último curso académico.

El *Índice de Masa Corporal*. Mientras se realizaba el cuestionario, una de las investigadoras (M. G.) tomó nota de la altura y el peso de las estudiantes.

Análisis estadístico

A partir de los datos extraídos de los cuestionarios se crearon nuevas variables y se llevó a cabo un análisis estadístico mediante el programa SPSS, versión 11.5.1 para Windows. Las variables cualitativas se describieron utilizando frecuencias absolutas y relativas, y las variables cuantitativas, mediante medias aritméticas y desviaciones estándares. Para comparar los dos grupos en relación con una variable cualitativa concreta, aplicamos el test X^2 de Pearson. Las variables cuantitativas se establecieron comparando las medias con datos independientes extraídos de la prueba *t* de Student. Para el contraste de hipótesis se empleó un nivel de significación de 0,05.

Resultados

Datos sociodemográficos y antropométricos

No se hallaron diferencias estadísticamente significativas entre las estudiantes de danza y la población de control en la media de edad ($14,42 \pm 1,40$ vs. $14,03 \pm 1,61$ años), clase social percibida, estado civil actual de los progenitores o rendimiento académico. Tan solo se observaron diferencias significativas en las condiciones de alojamiento: el 13,2% de las estudiantes de danza vivían solas o con amigos, frente al

4,2% de la población de control. El motivo era que muchas de las estudiantes de danza, sobre todo las mayores, eran de fuera de Barcelona y se habían trasladado a la ciudad para cursar sus estudios.

Se observó que la edad media de inicio de la pubertad era considerablemente inferior entre las estudiantes de danza (Tabla 1), así como su peso real y el deseado, aunque ambos grupos deseaban pesar menos. Durante el año anterior, las integrantes de la población de control habían perdido más peso haciendo dieta. Asimismo, se constató que el IMC de las bailarinas era notablemente inferior y algunas de ellas se encontraban claramente por debajo de su peso ideal.

Comparación de los TCA entre estudiantes de danza y población de control

No se observaron grandes diferencias entre los resultados del EAT de ambos grupos, aunque la población de control presentó una tendencia a una mayor puntuación ($10,2 \pm 11,4$ vs. $8,8 \pm 9,6$). No se obtuvieron diferencias significativas en el CIMEC total ni en ninguno de sus factores, y tampoco en las preguntas seleccionadas para determinar qué factores podrían tener influencia sobre un posible aumento de peso. No se detectaron diferencias entre los grupos en relación con la prevalencia de síntomas de TCA, TCA posibles o probables, ni posibles diagnósticos de AN o BN (Tabla 2). Sin embargo, las estudiantes de danza presentaron una cantidad de casos de amenorrea considerablemente superior durante el trimestre anterior al estudio.

Factores de riesgo

Se observó que el número de estudiantes de danza con familiares cercanos con algún trastorno psiquiátrico era considerablemente inferior ($21,36$ vs. $35,2\%$; $p < 0,01$). Con todo, no se apreciaron diferencias entre los

TABLA 1. Características antropométricas y de la pubertad de las estudiantes de danza y la población de control

	Estudiantes de danza		Población de control		p <
	N *	X (SD)	N *	X (SD)	
Edad de aparición de la menarquia (años)	64	9,81 (4,79)	317	11,01 (3,16)	0,001
Peso (kg)	72	45,8 (6,9)	420	52,8 (9,5)	0,0001
Peso deseado (kg)	58	43,7 (5,6)	396	48,4 (7,3)	0,0001
Peso máximo perdido durante el año anterior mediante dieta	30	1,7 (1,8)	267**	2,7 (3,2)	0,01
Altura (cm)	70	159,9 (7,55)	408	160,4 (8,22)	n.s.
Índice de masa corporal	68	17,9 (2,1)	429	20,9 (3,4)	0,0001

* N oscila, ya que se omitieron las respuestas dudosas y las respuestas no contestadas.

** N correspondiente a sujetos que perdieron peso.

TABLA 2. Posibles casos de TCA según los resultados del EAT-26 y el CETCA en las estudiantes de danza y la población de control.

Riesgo de TCA	Estudiantes de danza (N: 76) n (%)	Población de control (N: 453) n (%)	p <
EAT > 20	9 (11,8)	82 (18,1)	n.s.
Posible TCA: EAT > 20 + CETCA bajo, o EAT < 20 + CETCA alto	10 (13,2)	76 (16,8)	n.s.
Probable TCA: EAT > 20 + CETCA alto	6 (7,9)	35 (7,7)	n.s.
Probable AN: el CETCA sugiere AN	1 (1,3)	4 (0,9)	n.s.
Probable BN: el CETCA sugiere BN	12 (15,8)	63 (13,9)	n.s.
Amenorrea *	11 (16,9)	37 (8,9)	0,04

* Si se omiten las amenorreas primarias, N = 65 (estudiantes de danza) y 416 (población general).

TCA: trastorno de la conducta alimentaria; AN: anorexia nerviosa; BN: bulimia nerviosa.

grupos en cuanto a familiares diagnosticados de TCA (14,5 vs. 13,6%). El número de estudiantes de danza que habían recibido tratamiento psiquiátrico o psicológico era mayor, pero la diferencia en relación con la población de control no era significativa (22,4 vs. 16,2%). Tampoco se observaron diferencias importantes respecto al número de jóvenes que estaban recibiendo tratamiento en ese momento (3,9 vs. 3,1%). El número de estudiantes de danza con problemas de sobrepeso durante su infancia era muy inferior (2,7 vs. 11,1%; $p < 0,02$). No se observaron diferencias entre los grupos

en relación con el seguimiento de dietas (20 vs. 18,6%), o con la existencia de conductas patológicas o de alto riesgo como atracones (25 vs. 27,5%) o provocación del vómito (5,3 vs. 7,1%).

Ambos grupos presentaron la misma prevalencia en el caso de conductas como preocuparse por el peso, querer estar delgada, tener miedo a engordar y pesarse a menudo. En cambio, en comparación con las otras jóvenes de su edad, eran muchas menos las estudiantes de danza que se veían gordas (25,7 vs. 45,3%; $p < 0,006$) y considerablemente menos pensaban que tendrían más

TABLA 3. Volumen deseado para diversas partes del cuerpo.

Parte del cuerpo	Grupo	n (%) quieren reducir	n (%) sin cambios	n (%) quieren aumentar	p <
Brazos	Bailarinas	18 (23,6)	52 (68,4)	6 (7,9)	
	Pobl. control	121 (26,9)	299 (66,3)	31 (6,8)	n.s.
Espalda	Bailarinas	12 (16,0)	63 (84,0)	0 (0,0)	
	Pobl. control	100 (22,2)	343 (76,4)	6 (1,3)	n.s.
Pechos	Bailarinas	15 (20,3)	28 (37,8)	31 (41,9)	
	Pobl. control	41 (9,2)	163 (36,3)	245 (54,6)	0,002
Ventre	Bailarinas	55 (72,4)	21 (27,6)	0 (0,0)	
	Pobl. control	313 (69,4)	129 (28,6)	9 (2,0)	n.s.
Caderas	Bailarinas	36 (47,3)	39 (51,3)	1 (1,3)	
	Pobl. control	234 (52,2)	180 (40,2)	34 (7,6)	n.s.
Nalgas	Bailarinas	48 (63,1)	28 (36,8)	0 (0,0)	
	Pobl. control	208 (46,4)	205 (45,8)	35 (7,7)	0,03
Piernas	Bailarinas	53 (70,7)	21 (28,0)	1 (1,3)	
	Pobl. control	295 (65,7)	127 (28,3)	27 (6,0)	n.s.

TABLA 4. Correlaciones entre las variables (N: 105).

	Edad (años)	IMC	EAT-26	CIMEC	BDI
Edad (años)	1	0,47****	0,17	0,72****	0,17
IMC	0,47****	1	-0,05	0,26**	0,27***
EAT-26	0,17	-0,05	1	0,31**	0,51****
CIMEC	0,72****	0,26**	0,31**	1	0,21*
BDI	0,17	0,27***	0,51****	0,21	1

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

amigos si perdieran peso (3,9 vs. 17,8%). Aunque eran una minoría dentro de su grupo, eran muchas más las estudiantes de danza, en comparación con la población de control, que se sentían presionadas por sus compañeros para cambiar su aspecto, ya fuera para engordar (17,1 vs. 3,1%) o para adelgazar (9,2 vs. 1,3%). Sin embargo, las adolescentes de la población general mostraron una tendencia a vivir más situaciones sociales de alto riesgo, como por ejemplo tener familiares a dieta, o ser criticadas y recibir burlas por parte de familiares y otras personas. Se observaron diferencias respec-

to a las partes del cuerpo que las participantes querrían cambiar. El número de estudiantes de danza que querrían reducir el tamaño de sus pechos y nalgas era notablemente superior (Tabla 3).

El número de estudiantes de danza que realizaban ejercicio físico fuera de la escuela era considerablemente superior (73,0 vs. 47,5%; $p < 0,001$). En general, las bailarinas pasaban mucho más tiempo haciendo ejercicio que las que no lo eran ($19,6 \pm 6,6$ vs. $2,6 \pm 3,2$ h; $p < 0,0001$). Sin embargo, la diferencia era mínima entre los dos grupos en relación con las personas que prac-

TABLA 5. Presión por parte de los profesores percibida como bastante fuerte o muy fuerte como funciones del IMC, de la puntuación del EAT y del BDI

Presión respecto a	EAT ≤ 20	EAT > 20	IMC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11 n (%)	BDI > 11
	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Alimentación	4 (4,4)	5 (33,3)****	4 (6,5)	3 (8,8)	4 (4,9)	5 (21,7)**
Aspecto	4 (4,5)	5 (33,3)****	2 (3,2)	5 (15,2)*	4 (4,9)	5 (21,7)**
Peso	3 (3,4)	4 (26,7)***	2 (3,3)	5 (14,7)*	4 (4,9)	3 (13,6)
Rendimiento físico	20 (22,2)	6 (40,0)	15 (24,2)	8 (23,5)	20 (24,4)	6 (26,1)
Rendimiento artístico	12 (13,5)	7 (46,7)***	9 (14,5)	8 (24,2)	13 (16,0)	6 (26,1)

N oscila entre 94 y 105 porque algunas preguntas no se respondieron y algunas respuestas fueron rechazadas.

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

TABLA 6

Conductas y comportamientos	Intensidades o frecuencias	EAT ≤ 20	EAT > 20	MC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11	BDI > 11
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Satisfacción con el peso en relación con el rendimiento artístico	Bastante/mucha	48 (53,9)	3 (20,0)**	37 (60,7)	12 (35,3)**	45 (55,6)	6 (26,1)**
Satisfacción personal con el peso	Bastante/mucha	53 (59,6)	3 (20,0)***	39 (63,9)	15 (44,1)	50 (61,7)	6 (26,1)***
Frecuencia con la que se pesan durante las sesiones	> una vez a la semana	16 (18,2)	8 (53,3)***	14 (22,6)	7 (21,9)	20 (24,7)	4 (18,2)
Preocupación o ansiedad al pesarse	Bastante/mucha	9 (10,1)	9 (60,0)****	5 (8,1)	10 (30,3)***	10 (12,31)	8 (34,8)**

N oscila entre 94 y 105 porque algunas preguntas no se respondieron y algunas respuestas fueron rechazadas.

$p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

ticaban ejercicio con el fin de perder peso (21,3 vs. 26.7%).

Correlaciones entre variables

En la tabla 4 se muestran las correlaciones existentes entre las variables estudiadas. La edad estaba muy correlacionada con el IMC y también con la puntuación del CIMEC. El resultado del EAT tuvo una correlación

0 con el IMC y correlaciones positivas con los resultados del CIMEC y el BDI. El BDI sí tuvo correlación positiva con todas las variables, excepto con la edad.

Sensación de presión ejercida por los profesores

El resultado del EAT que sugería la existencia de riesgo estaba muy relacionado con el hecho de sentirse bastante o muy presionadas en relación con la alimentación, el aspecto físico, el control del peso y el rendimiento artístico. Un IMC > 18 estaba muy relacionado con una sensación de presión respecto al aspecto y el peso. Un BDI que sugería la existencia de riesgo estaba muy relacionado con la sensación de presión respecto a la alimentación y el aspecto físico (Tabla 5).

Conductas y comportamientos relacionados con el peso

Una puntuación alta en el EAT estaba muy relacionada con un fuerte sentimiento de insatisfacción respecto al peso, con el hecho de pesarse semanalmente durante las sesiones con una mayor asiduidad y con una sensación de ansiedad alta o muy alta en el momento de pesarse. Un IMC > 18 estaba muy relacionado con un profundo sentimiento de insatisfacción respecto al peso por motivos artísticos, pero no por motivos personales. También se asociaba a una fuerte ansiedad experimentada en el momento de pesarse. Unos resultados altos en el BDI estaban muy relacionados con un sentimiento de insatisfacción general respecto al peso y con la ansiedad experimentada en el momento de pesarse (Tabla 6).

Conductas y comportamientos relacionados con el aspecto físico

Unos resultados del EAT > 20 estaban muy relacionados con el hecho de evitar actuar en público para no mostrar el cuerpo, sentirse mucho más afectadas al comparar su cuerpo con el de sus compañeras y creer que el público se fija mucho en su físico, así como con el hecho de sentirse muy disgustadas por ello. El IMC no estaba relacionado con diferencias significativas en ninguna de estas variables. Los resultados del BDI > 11 estaban muy relacionados con el hecho de evitar con frecuencia actuar en público para no mostrar el cuerpo, sentirse muy afectadas al comparar su cuerpo con el de sus compañeras y creer que el público se fija mucho en su físico (Tabla 7).

Factores estresantes y experiencias negativas durante el año anterior

Los resultados del EAT > 20 estaban muy relacionados con el hecho de haber estado disgustadas por la existencia de conflictos personales y conflictos frecuentes con los profesores (Tabla 8). Un IMC > 18 estaba muy relacionado con el hecho de sentirse afectadas o muy afectadas por las lesiones, los fracasos o las dificultades inesperadas, sobre todo en el caso de aquellas participantes con conflictos personales a causa de la danza y conflictos con los profesores (bastante más que sus compañeras con un IMC inferior). Los resultados del BDI > 11 estaban muy relacionados con haber experimentado fracasos o dificultades inesperadas y estar disgustadas por ese motivo, así como con haber sufrido frecuentes lesiones, conflictos personales y conflictos con los profesores.

TABLEA 7. Conductas y comportamientos relativos al aspecto físico como funciones de las puntuaciones del IMC, del EAT y del BDI.

Conductas y comportamientos	Intensidad o frecuencia	EAT ≤ 20	EAT > 20	IMC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11	BDI > 11
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Evitar actuar para no mostrar el cuerpo en público	A menudo o siempre	1 (1,1)	4 (26,7)****	1 (1,6)	3 (8,8)	2 (2,4)	3 (13,0)*
Evitar situaciones no relacionadas con la danza en las que se muestra el cuerpo	A menudo o siempre	4 (4,4)	2 (13,3)	2 (3,2)	4 (11,8)	3 (3,7)	3 (13,0)
En los vestuarios, comparar su cuerpo con el de sus compañeras	A menudo o siempre	13 (14,6)	5 (33,3)	9 (14,8)	7 (20,6)	12 (14,8)	6 (26,1)
Sentirse afectadas por la comparación	Bastante/mucho	6 (7,0)	6 (40,0)****	4 (6,8)	7 (21,2)	7 (8,9)	5 (22,7)
En las clases y ensayos, comparar su cuerpo con el de sus compañeras	A menudo o siempre	18 (20,0)	7 (46,7)*	14 (22,6)	9 (26,5)	18 (22,0)	7 (30,4)
Sentirse afectadas por la comparación	Bastante/mucho	10 (11,5)	7 (46,7)***	8 (13,6)	8 (23,5)	10 (12,7)	7 (30,4)*
Mientras actúan, creer que el público se fija en su cuerpo	Bastante/mucho	28 (31,5)	11 (73,3)***	22 (36,1)	12 (35,3)	27 (33,3)	12 (52,2)
Sentirse afectadas al pensar que el público está mirando su cuerpo	Bastante/mucho	8 (9,4)	10 (66,7)****	9 (15,5)	7 (21,2)	11 (14,1)	7 (31,8)*

N oscila entre 94 y 105 porque algunas preguntas no se respondieron y algunas respuestas fueron rechazadas.

* $p < 0,05$; $p < 0,01$; *** $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

Discusión

Este estudio presenta dos hallazgos principales. Primero, nuestro grupo de adolescentes estudiantes de danza mostraron una prevalencia de TCA y conductas alimentarias de riesgo similares a las observadas en las adolescentes de la población general con las mismas características sociodemográficas.

Segundo, se establecieron relaciones significativas entre situaciones propias de una escuela de danza y la presencia de TCA (o de síntomas de TCA) en mujeres estudiantes jóvenes y adolescentes. Que sepamos, esta es la primera vez que se obtienen resultados de esta naturaleza.

Las conductas alimentarias generalmente «normales» se detectaron en un grupo de

TABLA 8. Factores estresantes y experiencias negativas vividos durante el año anterior como función de las puntuaciones del IMC, del EAT y del BDI.

Factores estresantes y experiencias negativas	Intensidad o frecuencia	EAT ≤ 20	EAT > 20	IMC ≤ 18	IMC > 18	BDI ≤ 11	BDI > 11
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	n (%)
Lesiones	A menudo o siempre	14 (15,6)	3 (20,0)	8 (12,9)	7 (20,6)	10 (12,2)	7 (30,4)*
Las lesiones les afectaron negativamente	Bastante/mucho	19 (28,6)	4 (28,6)	10 (17,2)	11 (35,5)	16 (21,6)	7 (31,8)
Fracasos o dificultades inesperadas	A menudo o siempre	14 (15,6)	3 (20,0)	8 (12,9)	7 (20,6)	7 (8,5)	10 (43,5)****
Los fracasos y las dificultades les afectaron negativamente	Bastante/mucho	20 (26,0)	6 (42,9)	11 (20,4)	13 (41,9)*	15 (22,1)	11 (47,8)**
Conflictos en la escuela	A menudo o siempre	7 (7,8)	2 (13,3)	5 (8,1)	4 (11,8)	6 (7,3)	3 (13,0)
Estos conflictos les afectaron negativamente	Bastante/mucho	12 (16,9)	4 (33,3)	7 (14,9)	8 (26,7)	10 (16,7)	6 (26,1)
Conflictos con otras personas mientras bailaban	A menudo o siempre	8 (8,9)	3 (20,0)	4 (6,5)	6 (17,6)	6 (7,3)	5 (21,7)*
Estos conflictos les afectaron negativamente	Bastante/mucho	14 (19,2)	6 (50,0)**	7 (13,7)	12 (40,0)****	14 (22,2)	6 (27,3)
Conflictos con algún profesor	A menudo o siempre	4 (4,4)	3 (20,9)**	0 (0,0)	6 (17,6)****	3 (3,7)	4 (17,4)*
Estos conflictos les afectaron negativamente	Bastante/mucho	7 (11,3)	1 (10,0)	1 (2,5)	6 (22,2)**	5 (9,4)	3 (15,8)

N oscila entre 94 y 105 porque algunas preguntas no se respondieron y algunas respuestas fueron rechazadas.

* $p < *p < 0,05$; ** $p < 0,01$; $p < 0,001$; **** $p < 0,0001$.

bailarinas adolescentes que presentan una serie de factores de riesgo: edad de aparición de la menarquia considerablemente inferior (alrededor de 1,2 años antes de media y mucho antes en algunos casos); IMC mucho más bajo (de hecho, objetivamente bajo), hecho que seguramente favorece una prevalencia mayor de amenorrea

(el doble que en el grupo de control); una mayor sensación de presión por parte de los compañeros ya sea para engordar o adelgazar; un mayor deseo de tener menos pecho y rebajar nalgas; y una mayor dedicación al ejercicio físico, ya que pasan casi 10 veces más tiempo realizando actividades deportivas que el grupo de control.

Las estudiantes de danza presentan determinadas características que pueden contrarrestar los factores de riesgo. En primer lugar, aunque solo la merienda presentaba diferencias significativas estadísticamente, eran más las estudiantes de danza que tomaban todas sus comidas cada día, seguramente a causa de una media de consumo de calorías mayor. Se ha observado que el hecho de saltarse el desayuno puede predecir la aparición de TCA en las adolescentes españolas (MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, GUAL, LAHORTIGA, ALONSO, IRALA y CERVERA, 2003). En segundo lugar, posiblemente debido a que su IMC medio es más bajo, muchas más bailarinas en comparación con las no lo son de la misma edad se consideraban delgadas y muchas menos se veían gordas. Este hecho podría reducir su motivación por perder peso, aunque el porcentaje de participantes que estaban a dieta era similar en ambos grupos. En tercer lugar, las bailarinas tenían una mejor imagen social de su cuerpo: tan solo una pequeña minoría pensaba que tendrían más amigos si estuvieran más delgadas; en el grupo de control, la incidencia de este pensamiento era cuatro veces superior.

Los estudios publicados hasta la fecha siempre han presentado una prevalencia de TCA mayor en estudiantes de danza en comparación con las adolescentes de la población general. Esto sugiere la posible existencia de características propias (tanto factores de riesgo como factores preventivos) que distinguirían a cada escuela de danza. En el caso de la escuela del Institut del Teatre, el proceso de selección, el control médico sistemático de los estudiantes y la estructura académica general podrían explicar de alguna manera la obtención de porcentajes «normales» de TCA.

No se apreciaron diferencias significativas entre los grupos respecto al sentimiento de insatisfacción con su cuerpo, el deseo de estar más delgadas y el hecho de haber perdido mucho peso, sobre todo en el grupo de control. Entre el 18 y el 20% de las participantes estaba siguiendo una dieta baja en

calorías para perder peso. Los casos probables de TCA detectados en ambos grupos eran similares a los hallados en otros estudios españoles (PÉREZ-GASPAR, GUAL, IRALA, MARTÍNEZ, LAHORTIGA y CERVERA, 2000). Tan solo resultó inusualmente elevado el número de casos de BN. Sin embargo, esto puede deberse al hecho de que el CETCA no contempla la frecuencia de los atracones y algunas participantes pudieron haber informado de casos aislados.

Los adolescentes presentaron un riesgo considerablemente mayor de desarrollar TCA y más síntomas de depresión que las mayores de 17. Este nivel de riesgo relativamente menor de desarrollar TCA y depresión en las jóvenes mayores de 17 años, a pesar de su gran dedicación a la danza, es un hallazgo interesante. En bailarinas de ballet de edades similares que no son de élite se ha detectado una prevalencia mucho mayor de TCA, por ejemplo: AN, 1,8%; BN, 2,7%, y otros TCA no especificados, 22,1% (RAVALDI *et ál.*, 2003). Esto sugiere que determinados efectos «preventivos» del contexto escolar podrían mantener su aparente influencia a medio y largo plazo.

Aproximadamente un tercio de las jóvenes con una puntuación del EAT compatible con un TCA se sentían muy presionadas por sus profesores en relación con la alimentación, el aspecto físico y el control del peso. Solo un 4% de las estudiantes con puntuaciones del EAT ≤ 20 sentían esta misma presión. No hay forma de saber si una presión objetivamente excesiva aumenta las conductas alimentarias de riesgo, o si las jóvenes con dichas conductas se toman peor comentarios normales relacionados con su cuerpo y sus hábitos alimentarios. Sea como sea, lo cierto es que estas jóvenes se sienten más presionadas en relación con su rendimiento artístico que sus compañeras con una puntuación del EAT inferior. Otros estudios han puesto de relieve que cuando se tienen muchas expectativas puestas en lograr el éxito académico o artístico, existe un riesgo mayor de desarrollar TCA (GARNER y GARFINKEL, 1980).

Podría esperarse encontrar una relación entre la presión (o sensación de presión) ejercida por los profesores y el IMC. Sin embargo, esto no es probable por varios motivos. En primer lugar, aunque las estudiantes con un IMC > 18 tendían a sentirse presionadas por su aspecto físico y su peso, la diferencia respecto a sus compañeras con un IMC < 18 era mucho menor (14-15 vs. 3%) y menos importante estadísticamente que la detectada entre las jóvenes con un EAT alto o bajo (26-33 vs. 3-4%). En segundo lugar, el IMC no estaba relacionado con diferencias importantes en la sensación de presión respecto a la alimentación. Por último, la correlación entre el EAT-26 y el IMC resultó ser 0, quizás debido a la ausencia de participantes con sobrepeso. Así pues, parece que las conductas alimentarias de riesgo están mucho más relacionadas con la sensación de presión o el hecho de estar presionadas por los profesores en relación con el cuerpo, el peso y la alimentación, que con el IMC.

También en el caso de las conductas y comportamientos respecto al peso, parece que las conductas alimentarias influyen más que el IMC. Sorprendentemente, un IMC alto tan solo se relacionó con diferencias en la insatisfacción respecto al peso por motivos artísticos, no personales, aunque también influye en la preocupación por pesarse (igual que el EAT > 20). También resulta sorprendente que un IMC > 18 no estuviera relacionado con pesarse más a menudo. Únicamente la puntuación del EAT > 20 parecía tener una influencia notable en la decisión de pesarse más de una vez a la semana.

Los síntomas de depresión también estaban implicados: en los casos en que el BDI se situaba en el punto de corte, aumentaba la probabilidad de sentirse (o estar) presionada respecto a la alimentación y el aspecto físico. Aún más, tanto las conductas alimentarias como los síntomas de depresión estaban considerablemente relacionados con una gran sensación de insatisfacción con el peso (tanto en el ámbito ar-

tístico como en el personal) y con una sensación de angustia y ansiedad a la hora de pesarse. El papel de los síntomas de depresión parecía ser prácticamente el mismo que el de las conductas alimentarias. De hecho, se detectó una correlación importante entre los resultados del EAT-26 y del BDI ($p < 0001$).

En cuanto a las conductas y comportamientos relacionados con el aspecto físico, tan solo los resultados del EAT que indicaban un riesgo estaban considerablemente relacionados con el hecho de dejar de actuar para evitar mostrar el cuerpo en público, pasarlo mal al comparar su cuerpo con el de otras personas y creer que el público se fija mucho en su físico, así como con el hecho de sentirse muy disgustadas por ello. De nuevo, un IMC alto no parecía estar implicado en las conductas ni situaciones analizadas. Resulta interesante el hecho de que el riesgo de desarrollar síntomas de depresión solo estuviera relacionado de manera considerable con evitar actuar y pasarlo mal al comparar su cuerpo o al sentirse examinadas por el público. Sin embargo, la importancia estadística de esta relación era mucho menos significativa que la hallada en el caso del EAT.

Respecto al hecho de haber vivido alguna situación negativa durante el año anterior, sorprende que un IMC alto fuera el factor más asociado a los conflictos frecuentes con profesores y a sentirse disgustadas por los conflictos personales. Las puntuaciones altas en el EAT también mostraban una relación con estas situaciones, pero de menor importancia. Tal y como se esperaba, se detectó una importante relación entre las puntuaciones altas para síntomas de depresión y el hecho de experimentar fracasos o dificultades inesperadas (y una frecuencia elevada de lesiones y conflictos con los profesores).

Nuestro hallazgo de una correlación 0 entre las puntuaciones del EAT y el IMC no es habitual en la población general de mujeres adolescentes, y tampoco se había obtenido en los estudios consultados realiza-

dos a estudiantes de ballet. Por ese motivo, nuestro estudio deberá ser reproducido para confirmar su posible especificidad. La falta de correlación entre el EAT y el IMC probablemente se relaciona con el hecho de que las siguientes conductas parecen estar más relacionadas con conductas alimentarias patológicas o irregulares que con el peso: la percepción negativa de la conducta de los profesores, la preocupación por el peso y el aspecto, la frecuencia con la que se controla el peso, el hecho de evitar actuar, el hecho de que las situaciones de tensión les afecten y otras experiencias negativas propias de una escuela.

Tal y como se esperaba, los síntomas de depresión desarrollaron un papel muy importante en determinadas conductas e interpretaciones, y se relacionaron sobre todo con factores de estrés y dificultades, así como con el sentimiento de insatisfacción con el peso por motivos artísticos o personales. Probablemente, dicha relación refleja una insatisfacción con el propio cuerpo y una baja autoestima ya que, como ya hemos dicho anteriormente, el resultado del BDI estaba muy correlacionado tanto con el IMC como con el EAT.

Desde el punto de vista clínico, nuestros resultados sugieren que los estudios de ballet no pueden considerarse como un factor de riesgo *per se* de desarrollar TCA. El riesgo parece depender en parte de las características académicas y psicosociales propias de la escuela. Esto subraya la importancia de analizar el contexto de la escuela cuando se examine a un estudiante con TCA y de prestar atención a las actitudes y comentarios de los profesores en relación con la alimentación, el peso y la figura.

Desde un punto de vista preventivo, los resultados sugieren que cuando se enseña ballet o danza a adolescentes es importante controlar el nivel de preocupación de los mismos por su cuerpo, su peso o la alimentación, y la existencia de síntomas de depresión antes de iniciar los estudios de danza o no relacionados con los mismos. Al igual que las familias (SMOLAK, LEVINE y

SCHERMER, 1999), los profesores deberían evitar las críticas, las desaprobaciones, los comentarios o las bromas acerca del cuerpo, el peso o la alimentación, y deberían actuar mostrando atención y empatía. La supervisión del estado emocional y cognitivo de los estudiantes y la creación de relaciones de confianza y comprensión con los profesores es esencial ya que la danza y su preparación inevitablemente conllevan experiencias potencialmente estresantes, tales como exponer el cuerpo en público, las observaciones y las comparaciones del cuerpo en grupos, un alto grado de competitividad, etc. (todo ello a una edad en la que el riesgo de desarrollar trastornos emocionales y alimentarios es mayor).

Limitaciones. La afirmación de que el contexto de una escuela de danza no es necesariamente un factor de riesgo de desarrollar TCA específico subraya la necesidad de investigar la situación en escuelas con procedimientos y sistemas diferentes. Nuestros resultados pueden verse sesgados debido a la falta de sinceridad de los informadores o a una falta de información acerca de la existencia de síntomas, aunque los sujetos dieron su consentimiento para participar y lo hicieron en completo anonimato.

Precisamente esta condición previa de anonimato evitó la detección de falsos positivos y falsos negativos observados en entrevistas clínicas. Por ese motivo, nuestro estudio solo puede establecer criterios de diagnóstico posibles o probables. El procedimiento empleado fue el mismo que en el grupo de comparación. A pesar de estas limitaciones, las prevalencias obtenidas (a excepción de las referentes a la BN) son similares a las observadas habitualmente en la población española y en otros países mediante entrevistas clínicas.

El grupo de bailarinas estaba formado por estudiantes de ballet clásico y de danza española. Aunque estas disciplinas tienen muchas características en común, las siluetas corporales típicas de cada una de ellas no son exactamente iguales: en el ballet clásico

sico predomina la delgadez. Este hecho, no controlado en nuestro estudio, podría haber sesgado los resultados. En estudios posteriores debería analizarse si estas aparentes diferencias entre disciplinas de danza conllevan también riesgos diferentes en cuanto a TCA.

Una limitación del estudio es que no podemos obtener conclusiones causales. Éstas tan solo podrían obtenerse en un futuro estudio longitudinal. Así pues, no podemos afirmar que determinadas situaciones de presión y características propias del día a día en una escuela de danza den lugar a conductas alimentarias de riesgo. También podría darse el caso contrario, es decir, que la existencia de conductas alimentarias de riesgo o patológicas dieran pie a percepciones autorreferentes, a comparaciones, a no querer mostrar el cuerpo en público, a controlar el peso, a sentirse afectadas al comparar su cuerpo con el de sus compañeras, etc. A su vez, estas conductas y experiencias podrían aumentar el desarrollo de trastornos alimentarios y crear un círculo vicioso que se vería acrecentado si se relacionara con síntomas de depresión o los produjera. En cambio, los síntomas de depresión sí parecen deberse, en gran medida, a la experiencia de factores estresantes. Otra limitación del estudio es la falta de datos objetivos que demuestren que los profesores presionan a las alumnas, aunque nosotros estamos convencidos de que ese tipo de presión existe.

Por último, nuestras conclusiones respecto a estas asociaciones e interacciones no pueden generalizarse a otros grupos, ya que nuestra muestra de estudiantes de ballet no presentó una prevalencia de síntomas de TCA superior a la de la población general. Otras escuelas de danza podrían presentar una mayor prevalencia de TCA y generar resultados diferentes.

Agradecimientos

Los autores del estudio están muy agradecidos al personal del Institut d'Ensenyament Secundari i Artístic/Centre Mitjà de Dansa del Institut del Teatre por su colaboración, en especial a su directora, Eulàlia Tatché.

Copyright © 2008 John Wiley & Sons, Ltd y la Eating Disorders Association (Asociación de Trastornos Alimentarios). Reproducido con la autorización de John Wiley & Sons Ltd. Publicado en línea el 5 de agosto de 2008 en Wiley InterScience (www.interscience.wiley.com) DOI: 10.1002/erv.888

Referencias

- ABRAHAM, S. (1996). Characteristics of eating disorders among young ballet dancers. *Psychopathology*, 29, 223-229.
- BECK, A. T., RUSH, A. J., SHAW, B. F. y EMERY, G. (1979). *Cognitive therapy for depression*. Nueva York: Guilford.
- BROOKS-GUNN, J., WARREN, M. P. y HAMILTON, L. H. (1987). The relation of eating problems and amenorrhea in ballet dancers. *Medicine and Science in Sports and Exercise*, 19, 41-44.
- GARNER, D. M. y GARFINKEL, P. E. (1980). Socio-cultural factors in the development of anorexia nervosa. *Psychological Medicine*, 10, 647-656.
- GARNER, D. M., OLMSTED, M. P., BOHR, Y. y GARFINKEL, P. E. (1982). The eating attitude test: Psychometric features and clinical correlates. *Psychological Medicine*, 12, 871-878.
- GARNER, D. M., GARFINKEL, P. E., ROCKERT, W. y OLMSTED, M. P. (1987). A prospective study of eating disturbances in the ballet. *Psychotherapy and Psychosomatics*, 48, 170-175.
- HOEK, H. W. (2002). Distribution of eating disorders. En C. G. Fairburn y K. D. Brownell (Eds.), *Eating disorders and obesity: A comprehensive handbook* (2ª ed.), 233-237. Nueva York: Guilford Press.
- LE GRANGE, D., TIBBS, J. y NOAKES, T. D. (1994). Implications of a diagnosis of anorexia nervosa in a ballet school. *Interna-*

- tional Journal of Eating Disorders*, 15, 369-376.
- MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, M. A., GUAL, P., LAHORTIGA, F., ALONSO, Y., IRALA, J. y CERVERA, S. (2003). Parental factors, mass-media influences and the onset of eating disorders in a prospective population-based cohort. *Pediatrics*, 111, 315-320.
- NEUMÄRKER, K. J., BETTLE, N., NEUMÄRKER, U. y BETTLE, O. (2000). Age- and gender-related psychological characteristics of adolescent ballet dancers. *Psychopathology*, 33, 137-142.
- PÉREZ-GASPAR, M., GUAL, P., DE IRALA, J., MARTÍNEZ, M. A., LAHORTIGA, F. y CERVERA, S. (2000). Prevalencia de trastornos de la conducta alimentaria en las adolescentes navarras. *Medicina Clínica*, 114, 481-486.
- RAVALDI, C., VANNACCI, A., ZUCCHI, T., MANNUCCI, E., CABRAS, P. L., BOLDRINI, M., et ál. (2003). Eating disorders and body image disturbances among ballet dancers, gymnasium users and body builders. *Psychopathology*, 36, 247-254.
- RINGHAM, R., KLUMP, K., KAYE, W., STONE, D., LIBMAN, S., STOWE, S., et ál. (2006). Eating disorder symptomatology among ballet dancers. *International Journal of Eating Disorders*, 39, 503-508.
- SMOLAK, L., LEVINE, M. P. y SCHERMER, F. (1999). Parental input and weight concerns among elementary school children. *International Journal of Eating Disorders*, 25, 263-271.
- SUNDGOT-BORGEN, J. (2004). Prevalence of eating disorders in elite athletes is higher than in general population. *Clinical Journal of Sport Medicine*, 14, 25-32.
- THOMAS, J. J., KEEL, P. K., y HEATHERTON, T. F. (2005). Disordered eating attitudes and behaviours in ballet students: Examination of environmental and individual risk factors. *International Journal of Eating Disorders*, 38, 263-268.
- TORO, J., SALAMERO, M. y MARTÍNEZ, E. (1994). Assessment of sociocultural influences on the aesthetic body shape model in anorexia nervosa. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 89, 147-151.
- TORO, J., GALILEA, B., MARTÍNEZ-MALLÉN, E., SALAMERO, M., CAPDEVILA, L., MARÍ, J., et ál. (2004). Eating disorders in Spanish female athletes. *International Journal of Sport Medicine*, 25, 1-8.
- TORO, J., CASTRO, J., GILA, A. y POMBO, C. (2005). Assessment of sociocultural influences on the body shape model in adolescent males with anorexia nervosa. *European Eating Disorders Review*, 13, 351-359.
- Toro, J. Gómez-Peresmitre, G., Sentis, J., Valles, A., Casulà, V., Castro, J., et ál. (2006). Eating disorders and body image in Spanish and Mexican female adolescents. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 41, 556-565.



Alimentación y gasto energético de los bailarines

Alicia Costa Izurdiaga



Todo empezó con un proyecto de final de carrera centrado en la dieta de los bailarines y las dificultades para llevar a cabo las recomendaciones de los dietistas. Posteriormente, y gracias a la adjudicación de una beca, se pudieron obtener los medios necesarios para iniciar la investigación y profundizar en la alimentación y rendimiento físico de los bailarines.

El objetivo final era elaborar pautas y recomendaciones alimentarias lo más adaptadas posibles a los bailarines, que no sólo cubrieran los requerimientos individuales y compensaran el desgaste extra debido al ejercicio, sino que además tuvieran en cuenta el rendimiento físico óptimo y la imagen corporal requerida. Para conseguirlo, primero debía conocerse cual era su ingesta calórica real, sus hábitos alimentarios y su composición corporal. Por primera vez en España se iba a llevar a cabo un estudio de

estas características, con una información infinitamente valiosa para el conocimiento científico de la danza y los bailarines.

En el estudio participaron profesionales y estudiantes de danza, todos ellos vinculados al *Institut del Teatre* de Barcelona. Los estudiantes pertenecían al último curso de las diferentes especialidades (clásico, español y contemporáneo), y los bailarines profesionales trabajaban en diferentes compañías catalanas de neoclásico, contemporáneo y español. Todos ellos formaban un grupo de 51 bailarines, de los cuales 40 pudieron finalizar el estudio.

Se realizaron sesiones informativas para explicar la metodología del estudio y, posteriormente, se iniciaron las diferentes pruebas: una evaluación del gasto energético durante una clase de danza clásica, una evaluación alimentaria y antropométrica completa.

A excepción de las pruebas de esfuerzo, que se realizaron en el Departamento de Ciencias Fisiológicas de Bellvitge (Barcelona), la mayoría de las pruebas y mediciones (registros alimentarios, medidas antropométricas y mediciones de frecuencia cardíaca) se realizaron en las instalaciones del Institut del Teatre de Barcelona, centro de trabajo de la mayoría de la población de estudio.

Todos los bailarines tenían entre 19 y 23 años, y la mayoría llevaban más de 15 años vinculados a la danza, con una dedicación prácticamente exclusiva en los 7 últimos años. Durante el periodo de estudio practicaban la danza un mínimo de 20 horas por semana y, en general, la dedicación era de 39 horas semanales.

Al presentar los estudiantes y los profesionales características comunes fue posible agruparlos por especialidad en el momento de mostrar resultados. Por lo tanto, la distribución final de los bailarines fue la siguiente: 12 bailarinas de danza clásica, 12 bailarines de danza contemporánea (nueve chicas y tres chicos), 8 bailarinas de danza clásica y 8 de danza española.

Dificultades del bailarín para seguir pautas dietéticas

La danza es una disciplina artística que requiere el desarrollo de una específica técnica corporal, un rendimiento físico-psíquico y en la que, como todo arte, la estética es un condicionante.

Algunos bailarines necesitan métodos «seguros» para obtener la estética determinada que requiere su disciplina y que a su vez les permita un buen rendimiento físico. Pero no siempre les resulta fácil conseguirlo.

Los bailarines que recurren a un asesoramiento dietético-nutricional perciben, en muchos casos, que las recomendaciones recibidas no se adaptan a su disciplina (sus rutinas de ejercicio, horario de clases y entrenamientos) y, sobre todo, detectan que las cantidades de alimentos que les recomiendan son superiores a las que ellos están acostumbrados. Esta discrepancia en la ingesta calórica real y teórica de los bailarines puede producirse por dos razones:

Puede ocurrir que en el plano teórico se sobreestimen las necesidades energéticas de los bailarines, y además también es posible que la ingesta calórica real de los bailarines esté subestimada, es decir, que al registrar lo que comen, los bailarines anoten menos cantidad de la que comen en realidad (MUNOZ, 1998). Esto podría justificar las diferencias que existen entre las recomendaciones de los expertos y los requerimientos de los bailarines (WILMERDING, 2005; YANNAKOULIA, 2002; SANDRI, 1993).

Esto provoca que los bailarines abandonen el seguimiento dietético y opten por seguir sus propias “pautas”, ocasionando en muchos casos que su alimentación tienda a ser desordenada, inadecuada o insuficiente en determinados nutrientes, con los peligros físicos que esto conlleva, sobre todo si el bailarín se encuentra en etapa de crecimiento (WILMERDING, 2005; MARIKA, 2005; VINCENT, 1998; CLARKSON, 1998; WILLIAMS, 1998; PIGEON, 1997).

La causa de la sobreestimación de las necesidades energéticas no se debe a una mala práctica del profesional, sino a la falta de investigación científica sobre la danza que permite conocer las necesidades nutricionales reales de los bailarines. Debido a ello, los expertos se ven obligados a asemejar la danza a otros deportes mucho más estudiados. Sin embargo, aunque éstas sean aproximaciones más reales que las utilizadas para la población general, no son las recomendaciones que precisa un bailarín.

La catalogación del tipo de ejercicio realizado por los bailarines es una tarea compleja. La actividad física desarrollada no es del todo comparable en intensidad, duración y tipo de esfuerzo muscular con ningún deporte. Durante las clases de danza clásica, por ejemplo, la mayoría de los ejercicios de «barra» son secuencias cortas de actividad y de intensidades medias, con períodos de «reposo activo», ya que se sigue manteniendo la posición erguida, la fuerza muscular, la atención, etc.

Además, existe la dificultad añadida de la gran irregularidad en los diferentes tipos de clases, ensayos, coreografías en todas las especialidades. Apenas existen patrones rutinarios de actividad muscular que puedan tomarse como ejemplo para generalizar el gasto y las necesidades energéticas que requiere esta disciplina, al contrario de lo que pasa en la gran mayoría de deportes, que transcurren en un tiempo e intensidad determinados (incluidos los entrenamientos).

Era imprescindible estudiar cada disciplina por separado y, a su vez, diferenciar entre clases, ensayos y espectáculos.

Así, uno de los primeros objetivos de la investigación fue conocer los requerimientos energéticos reales de los bailarines.

Gasto energético real del bailarín

En esta primera investigación se pudo conocer el gasto energético real (calorías consumidas) de los bailarines de clásico, contemporáneo y español durante una clase de danza clásica.

Además, por primera vez se obtuvieron las intensidades de actividad física en las que trabajan los bailarines, es decir, el denominado MET (*Metabolic Equivalent Time*). El MET es una unidad que expresa el gasto energético en forma de múltiplos del gasto energético en reposo o metabolismo basal. Partiendo del valor de un MET podemos estimar cuantas veces la persona es capaz de multiplicar su metabolismo basal para realizar una determinada actividad. Por ejemplo, una actividad cuyo valor metabólico es de 3,5 MET es aquella que supone un gasto energético equivalente a 3,5 veces el metabolismo basal.

El resultado fue el siguiente: las bailarinas de danza clásica en una clase de danza clásica consumieron de promedio 424 Kcal./hora, lo que supone un trabajo medio de 5,2 MET. En cambio, una bailarina de danza contemporánea consumió 363 Kcal./hora (4,5 MET) y una de español 323 Kcal. (4 MET).

Con estos consumos e intensidades de actividad (en general inferiores o iguales a 5 MET), comprobamos que, efectivamente, el consumo energético de un bailarín en una clase de danza clásica, sea cual sea su especialidad, es bajo en comparación con otro tipo de deportes. Podríamos clasificarlo como una actividad de intensidad ligera. Para tener alguna referencia, deportes como el *squash*, correr, baloncesto u otros ejercicios aeróbicos suponen intensidades de actividad física superiores a los 7.5 MET; y actividades como aeróbic, esgrima, tenis de mesa o excursionismo suponen intensidades entre 5 y 7.5 MET.

Por otro lado, las diferencias que existen entre las tres especialidades nos muestran que realizando el mismo tipo de clase el consumo energético no es igual y depende

de la especialidad a la que pertenece. En resumen, cada bailarín se adapta a su tipo de ejercicio, y esto difiere entre las distintas especialidades.

Si se hiciese la misma evaluación del gasto energético pero en este caso en una clase de danza contemporánea, posiblemente serían los bailarines de esta especialidad los que mostrarían mayor gasto, y lo mismo ocurriría si lo evaluásemos en una clase de danza española.

Pero además, al evaluar el gasto energético durante un espectáculo de danza, el resultado todavía fue más sorprendente. El espectáculo supuso un gasto de aproximadamente 300 Kcal. más que una clase, es decir 668 Kcal. La pregunta es: ¿Adaptan los bailarines la dieta a esta demanda extra? ¿Compensan este desgaste al acabar un espectáculo o simplemente comen en función del apetito? El no cubrir esta necesidad extra puede provocar un catabolismo (destrucción) de la masa muscular, lo que supone pérdida de forma física, mayor cansancio y, por supuesto, un menor rendimiento.

En resumen, la danza tiene unas exigencias energéticas específicas. Una clase de danza clásica supone un gasto energético ligero en comparación con otros deportes; por eso es necesario trabajar con valores teóricos propios de los bailarines y no con aproximaciones. Concluimos también que, al igual que en los demás deportes, la dieta debe ser diferente entre especialidades y las pautas de alimentación deben adaptarse no sólo a la cantidad de clases que se realicen al día, sino también al tipo de clase (inten-

sidad y adaptación individual) y, sobre todo, a los periodos de ensayos y de actuaciones de la danza.

Ingesta calórica real del bailarín

Una vez conocido el gasto energético de los bailarines, el siguiente paso era conocer su ingesta calórica o energética real y, de nuevo, detectar y cuantificar los cambios existentes respecto a las recomendaciones teóricas para, una vez más, cuantificar estas diferencias. Además, se pudieron conocer los hábitos alimentarios de los bailarines, una información valiosa para elaborar pautas alimentarias adaptadas a la realidad. Todo esto se realizó mediante cuestionarios y registros.

El segundo resultado clave de la investigación se obtuvo tras comparar las calorías consumidas por los bailarines con las calorías teóricas (las recomendadas por su actividad). Se confirmó la hipótesis inicial y es que existía una gran diferencia entre la ingesta real de los bailarines y la ingesta teórica. Las bailarinas consumían de media entre 1700 y 2000 Kcal. al día, dependiendo de la especialidad (tabla 1), mientras que los cálculos teóricos superan las 2400 Kcal. diarias. Esta diferencia, que llega a ser de hasta 653 Kcal. en el caso de las bailarinas de danza contemporánea, se debe tener en cuenta al realizar pautas nutricionales, ya que si se utilizasen las recomendaciones teóricas de referencia se produciría un inevitable aumento de peso.

Tabla 1. Diferencia entre ingesta real y teóricas de las bailarinas

	Promedio ingesta real/día (kcal.)	Promedio ingesta teórica/día (kcal.)	Diferencia (kcal.)
Bailarinas de clásico	1988	2412	-424
Bailarinas de contemporáneo	1778	2431	-653
Bailarinas de español	1991	2497	-506
Promedio	1884	2464	-579

Dietas de 1700 o 2000 Kcal. no son pautas que difieren mucho de las calorías recomendadas para personas no deportistas, y esto confirma de nuevo que los bailarines no necesitan dietas muy elevadas en calorías. Sin embargo, sí que necesitan adaptaciones cualitativas de su alimentación para poder cubrir las demandas propias de su actividad.

El tipo de actividad anaeróbica que caracteriza al bailarín, además de la adaptación individual que se produce, supone un gasto energético poco habitual en deportistas profesionales. Estos datos confirman la hipótesis inicial de que su gasto energético es menor de lo que se podía suponer teniendo en cuenta el número de horas que le dedica un bailarín profesional.

Descripción de la dieta de los bailarines

Numerosos estudios confirman que la dieta de los bailarines es inadecuada debido principalmente a los hábitos alimentarios restrictivos que siguen, y también demuestran que los bailarines presentan bajo peso y bajo porcentaje de grasa corporal, favoreciendo un estado nutricional inadecuado (WILMERDING, 2005; VINCENT, 1998; CLARKSON, 1998; WILLIAMS, 1998; STENSLAND, 1992; PIGEON, 1997; A. VARIOS, 1998).

Una aportación calórica inadecuada y sostenida puede causar múltiples problemas como, por ejemplo, disminución de la masa muscular, disminución de la resistencia, irregularidades menstruales e inadecuada mineralización ósea. Estas dos últimas pueden agravarse además en caso de presentar un bajo porcentaje de grasa corporal (WILMERDING, 2005; WILLIAMS, 1998; STENSLAND, 1992; PIGEON, 1997; CUESTA, 1996; VALENTINO, 2001; KAUFMAN, 2002).

Se sabe que, como resultado de esta *baja ingesta energética*, ciertos mecanismos de defensa fisiológicos se activan, provocando directamente una reducción de la termogénesis y causando así un descenso del

metabolismo basal. Este hecho se atribuye a una pérdida del tejido metabólicamente activo, es decir, de tejido muscular, que se agudiza con las fuertes y repetidas fluctuaciones de peso (WILMERDING, 2005; LUKE, 1992).

Estas investigaciones estudian al bailarín desde una visión conjunta, pero, ¿acaso siguen los bailarines de todas las especialidades una dieta inadecuada y tienen bajo peso? Y en caso de que esto sea así, ¿cómo podemos ayudar a revertir esta situación? Estas preguntas marcaron el segundo objetivo de la investigación: conocer la ingesta nutricional, los hábitos alimentarios y la composición corporal de los bailarines, sirviendo así de punto de partida para la elaboración de consejos y pautas alimentarias.

Las necesidades en muchos casos de una imagen y de un rendimiento concreto pueden hacer pensar que los bailarines son un grupo de población que cuida y controla su alimentación de forma rigurosa o, al menos, que la cuida más que otros grupos de población. Pero la evaluación cualitativa no muestra un comportamiento alimentario diferente del que puede presentar actualmente la población general en este intervalo de edad: poca fruta, poca carne y pescado, alto consumo de bollería e incluso, bebidas alcohólicas.

En general, de la alimentación de los bailarines podemos destacar lo siguiente:

- Predominan los *cereales* y *derivados* (pan, pasta, patata y arroz) y el aceite de oliva como grasa de consumo.
- El consumo de *verdura* es cercano al que marcan las recomendaciones: dos platos de verdura diarios, uno en forma de verdura cruda (ensalada) y otro en forma de verdura cocida. Por el contrario, el consumo de *fruta* está muy por debajo de la recomendada. Sólo la mitad de los bailarines estudiados consumían fruta a diario y, entre los que la consumían, la cantidad era de una pieza y media diaria, mientras que las recomendaciones son de tres piezas al día.

– En general, se detectó que consumen poca *leche* y postres lácteos (flanes, natillas, etc.), aunque más yogures y quesos.

– Prefieren el *pescado* a la *carne*, aunque los alimentos proteicos suelen estar limitados en su dieta, debido en muchos casos a una cuestión económica. Sólo la mitad de los bailarines encuestados toman carne semanalmente y quienes la toman lo hacen en cantidades menores a la ración habitual. El pescado lo consume semanalmente un 40% de los bailarines y predomina el pescado en conserva y el pescado blanco. Un 14% no consume nunca ni carne ni pescado.

– En cuanto a la bollería, el consumo es elevado. El 58% de los bailarines consume estos productos semanalmente y un 27% los toma por lo menos una vez al mes. Ningún bailarín del estudio señaló no consumirlo nunca.

– La bebida principal es el agua (de media 1,7 litros/ día), seguida del café, té y bebidas refrescantes. Lo más desconcertante es el consumo de bebidas alcohólicas, especialmente el de cerveza (un 35% la consume a diario) y el whisky, vodka y ron, que casi el 40% de los bailarines consume como mínimo una vez por semana.

Composición corporal y somatotipo del bailarín

Analizar la composición corporal de los bailarines profesionales tiene dos finalidades. Por un lado, conocer las diferencias entre especialidades de danza (en este caso, clásica, española y contemporánea) y por otro, crear patrones de composición corporal «óptima» para mejorar el rendimiento de los bailarines. Conociendo la proporción de grasa y músculo de bailarines que se encuentran en una forma física óptima se pueden crear tablas de referencia sobre la composición corporal deseable de los bailarines profesionales. Para ello, se midió peso, altura, pliegues cutáneos (bicipital, tricipital, abdominal, subescapular, supra-ilíaco, pierna, pectoral, muslo), perímetros

(brazo contraído, brazo relajado, pierna (gemelo), cintura, cadera y muslo) y diámetros (húmero y fémur) de los bailarines. Todo esto permitió obtener el denominado *Somatotipo* del bailarín que se explicará más adelante.

Tras el análisis de las medidas se observó que existían diferencias importantes entre especialidades en todas las medidas tomadas, y especialmente en el porcentaje de masa grasa como en el componente muscular.

En cuanto a la grasa corporal, las bailarinas que presentaron un menor porcentaje son las bailarinas de contemporáneo (con un 11.9% *grasa*), seguidas por las de clásico (13,1%) y las de danza española (15.4%). Los bailarines son los que presentaron valores más bajos (entorno al 9% de masa grasa). Los valores de referencia para la población general (sedentaria) están entre el 20 y el 30 % en mujeres y el 12 y 20 % en hombres (RUBIO, 2007). Ello demuestra que efectivamente los bailarines en general poseen valores de porcentaje de grasa inferiores al resto de la población, y verifica que los bailarines de danza contemporánea tienen menos grasa corporal que los de clásico o español.

Sin embargo, los resultados del peso fueron diferentes. Las bailarinas de danza contemporánea y española presentaron valores de peso normal (IMC de 19,8 y 20,4 respectivamente). Por el contrario, las bailarinas de danza clásica pese a tener un porcentaje de grasa mayor que las de contemporáneo, presentan un peso insuficiente con un IMC < 18,5 (RUBIO, 2007). Englobando datos, podemos decir que el 18% de la población de estudio presentaron peso insuficiente (IMC < 18,5), perteneciente el 100% a la especialidad de clásico.

Esto confirma lo que ya es conocido entre profesionales de la nutrición: el peso por sí sólo no es un buen indicador de la composición corporal de los bailarines. No discrimina entre grasa y músculo, sino que nos proporciona un valor único de poco interés en cuanto a deportistas profesionales, como

es el caso. Para un óptimo rendimiento, siempre se debe buscar el equilibrio ideal de componente graso y muscular para la especialidad que se realice.

Somatotipo y composición corporal óptima del bailarín

El *somatotipo* es una técnica de clasificación muy útil para describir las características de configuración de los deportistas. Está considerada como una de las variables que puede influir (favoreciendo o limitando) el rendimiento en determinados momentos de la preparación de un deportista, aunque se debe tener en cuenta que por sí mismo no es un método para pronosticar el rendimiento. El tamaño u otras características estructurales o funcionales del deportista también tienen un papel importante en su rendimiento.

A cada deporte le corresponde un somatotipo ideal, óptimo para su máximo rendimiento, aunque los deportistas que no coinciden con la clasificación óptima para su disciplina deportiva pueden compensar esta «deficiencia» con otras cualidades.

Para definir el somatotipo se distinguen tres tipos constitucionales básicos:

1. La *Endomorfa* o adiposidad relativa, se refiere a la cantidad relativa de grasa, existiendo un predominio de la obesidad. El componente endomórfico se obtiene mediante los pliegues cutáneos del tríceps, subescapular y supraespinal.

2. La *Ectomorfa* o linealidad relativa, indica la relativa linealidad, el predominio de medidas longitudinales sobre las transversales. El componente ectomórfico tiene en cuenta el peso y se obtiene mediante el inverso del índice ponderal.

Para poner un ejemplo gráfico de estas dos constituciones, podemos visualizar los personajes del Quijote. Si encontrásemos una persona predominantemente *Endomorfa*, seguramente nos recordará la figura del conocido «Sancho Panza»; mientras que la

persona con predominio de la *Ectomorfa*, sería la de «Don Quijote de La Mancha».

3. Por último la *Mesomorfa* o robustez musculoesquelética relativa: Se refiere al desarrollo relativo músculo- esquelético. El componente mesomórfico tiene en cuenta la altura, los diámetros de húmero y fémur, y los perímetros de brazo y pierna. A modo de ejemplo, el extremo de la persona con predominio de la *Mesomorfa* sería un culturista.

Una vez conocido el somatotipo del bailarín es posible compararlo con el de referencia para su especialidad. Así, cuanto más semejante sea la configuración física a la del modelo, mayor será el rendimiento.

Gracias a esta investigación, se conoció por primera vez el somatotipo del bailarín. Los resultados generales obtenidos fueron los siguientes:

– En la bailarina clásica domina la linealidad (componente ectomórfico) seguido de la mesomorfa (o componente músculo-esquelético). Por último, aparece el componente endomórfico o componente graso. Por lo tanto es un *somatotipo meso-ectomórfico*.

– En los bailarines de contemporáneo (chicas y chicos) predomina el componente músculo-esquelético (mesomórfico), y el componente de linealidad (ectomórfico) es superior al endomórfico. Se denomina por lo tanto *somatotipo ecto-mesomórfico*.

– En la bailarina española también predomina el componente mesomorfo (o músculo-esquelético) pero en cambio el componente graso o endomorfa es superior al ectomórfico. Por lo tanto, en este caso, es un *somatotipo endo- mesomórfico*.

Referencias bibliográficas

- AUTORES VARIOS (1998): «Position Stand; The female athlete triad», en *Journal of Dance Medicine and Science*. American College of Sports Medicine, núm. 2(1), p. 40.
- CLARKSON, P. M. (1998): «An overview of nutrition for Female Dancers», en *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2(1), pp. 32-39.
- CUESTA, A. (1996): «Total and Regional Bone Mineral Content in Spanish professional ballet dancers», en *Calcif Tissue Int*. Mar, núm. 58(3), pp. 150-4.
- KAUFMAN, B. A. (2002): «Bone density and amenorrhea in ballet dancers are related to decreased resting metabolic rate and lower leptin levels», en *J Clin Endocrinol Metab*, Jun, 87(6), pp. 2777-83.
- MARIKA, P. T. (2005): «Dance and development in children and adolescents», en *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2(1), pp. 47-48.
- MUÑOZ, A. (1998): *Guía de Alimentación para el deportista*. Madrid: Tutor; 1998.
- PIGEON, P. (1997): «Intensive dance practice. Repercussions on growth and puberty», en *Am J Sports Med*, Mar-Apr, núm. 25(2), pp. 243-7.
- SANDRI, S. C. (1993): «On dancers and diet», en *Int J Sport Nutr*, núm. 3(3), pp. 334-42.
- STENSLAND, S. H. (1992): «Dietary practices of ballet, jazz, and modern dancers», en *J Am Diet Assoc*; Mar (3), pp. 319-24.
- VALENTINO, R. (2001): «The influence of intense ballet training on trabecular bone mass, hormone status, and gonadotropin structure in young women», en *J Clin Endocrinol Metab*, Oct, núm. 86(10), pp. 4674-8.
- VINCENT, L. M. (1998): «Disordered eating. Confronting the dance aesthetic». en *Journal of Dance Medicine and Science*; núm. 2(1), pp. 4-5.
- WILLIAMS, N. I. (2005): «Reproductive function and low energy availability in exercising females. A review of clinical and hormonal effects», en *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 2(1), pp. 19-29.
- WILMERDING, M. V. (2005): «Body Composition in Dancers. A review.», en *Journal of Dance Medicine and Science*, núm. 9(1), pp. 18-23.
- YANNAKOULIA, M. (2002): «Reported eating behavior and attitudes improvement after a nutrition intervention program in a group of young female dancers», en *Int J Sport Nutr Excec Metab*; Mar núm. 12 (1), pp. 24-32.



Uso de la mecánica respiratoria como medio para mejorar la movilidad del tronco y del raquis

Joan Carles Fernández



Colaboradores: JORDI PÉREZ-BRAVO
y Dr. CARLES PUÉRTOLAS
Institut del Teatre de Barcelona, CEPESA
Oriol Martorell

Introducción

Este artículo pretende exponer el enfoque que damos a la utilización de la mecánica respiratoria como medio para mejorar la movilidad de la columna vertebral y mantener una óptima alineación raquídea y corporal.

El presente trabajo se basa en la capacidad de aumentar y disminuir los diferentes diámetros de la caja torácica —capacidad que denominaremos expansibilidad torácica— y en cómo se puede utilizar la musculatura que interviene en la respiración, teniendo en cuenta que, casi toda ella, combina esta acción con otra acción motriz sobre las diferentes estructuras osteoarticulares en las cuales se inserta. Su papel agonista, sinergista o antagonista en la expansión torácica dependerá, en muchos casos, de la posición en la que se encuentre el

tronco y de los puntos de fijación por el trabajo muscular.

De todo ello deducimos la influencia que ejercen la postura, la alineación y la movilidad corporal sobre la eficacia respiratoria y viceversa.

Campo de acción

Este trabajo se realiza en las dos escuelas públicas de danza de Barcelona:

- El centro de estudios de primaria, secundaria y artísticos Oriol Martorell (CEPSA), donde se imparte el nivel elemental de danza. [foto 1, p. 232]

- La escuela de enseñanza secundaria y artística/ Conservatorio profesional de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, donde se imparten los estudios de grado medio de danza en cada una de las tres especialidades: la danza clásica, la danza contemporánea y la danza española. [foto 2, p. 232]

Su aplicación se realiza a través de tres vías:

- En una materia denominada «Trabajo físico y educación postural», que se imparte en el CEPSA Oriol Martorell desde los seis hasta los doce años de edad.

- En la materia de «Entrenamiento corporal», impartida durante los tres primeros cursos de los estudios profesionales de danza.

- En sesiones individualizadas a las cuales acceden alumnos con necesidades específicas.

Equipo de trabajo

Nuestro equipo de trabajo, presente en las dos escuelas, está formado por un médico, especialista en traumatología, y tres fisioterapeutas, los tres pedagogos y bailarines profesionales.

Tenemos, esencialmente, dos cometidos:

- Una función pedagógica: por una parte, asumida por las materias de «Trabajo físico y educación postural», «Entrenamiento corporal», y «Anatomía aplicada a la danza» (estas dos últimas pertenecen a un solo bloque curricular denominado «Salud»); y por otra parte, por las sesiones de refuerzo incluidas en el «Trabajo específico y personalizado».

- Una función de atención medicoterapéutica: dispensada mediante la consulta médica y las sesiones específicas realizadas en el gimnasio de prevención, mantenimiento o complemento a la rehabilitación.

Observación de los alumnos con respecto a la mecánica respiratoria

Las materias de «Trabajo físico y educación postural» y de «Entrenamiento corporal» suponen para nuestros alumnos un condicionamiento físico y unos aprendizajes cinésiologicoposturales que se desarrollan de una manera progresiva y estructurada, revisada y actualizada constantemente.

En relación con el trabajo de respiración, inicialmente nuestro enfoque lo consideraba un medio para mejorar la eficacia y el rendimiento ventilatorios y, además, para conseguir una mejor coordinación entre respiración y movimiento.

La observación permitió constatar unas carencias que nos condujeron a una nueva perspectiva del uso de la mecánica respiratoria, según la cual sería necesario trabajarla y desarrollarla en beneficio de una mayor y mejor movilidad torácica y raquídea. Los hechos que se constataron son:

- Los conceptos sobre el sistema respiratorio y el aparato locomotor relacionados con la respiración no son suficientemente conocidos o claros.

- Falta de percepción y reconocimiento tridimensional de las estructuras que intervienen en la respiración.

- Respiración poco eficaz: restricciones de movilidad diafragmática y costal, exceso de apneas, fases inspiratorias y expiratorias mayoritariamente cortas, etc.

- La práctica de ciertas técnicas de danza, por su propia dinámica o por una ejecución malentendida, pueden predisponer a la pérdida de flexibilidad en determinadas zonas del raquis y de la caja torácica.

- Gran parte de la acción muscular en la respiración recae sobre la musculatura secundaria o sinérgica, fisiológica y funcionalmente no adaptada para asumir esta tarea en el papel de agonista.

- En la respiración, los alumnos utilizan la expansión torácica más instintiva y cómoda, adoptando patrones respiratorios que tienden, exclusivamente, a movilizar las zonas más flexibles de la caja torácica consolidando, con el tiempo, las áreas de restricción de movimiento e hipersolicitando las estructuras músculo esqueléticas próximas.

- Determinadas maneras de respirar y/o el uso restringido de la mecánica respiratoria coinciden, frecuentemente, con alteraciones del equilibrio y la alineación corporal, sobrecargas y lesiones.

- Ausencia de ejercicios específicos de estiramiento y de flexibilidad de la caja torácica.

- Desconocimiento o escaso uso de las diferentes posibilidades de movimiento que permite el control sobre la expansión torácica.

A partir del momento en que se constatan las carencias descritas, se pone en marcha un proceso de reflexión y estudio en torno a la mecánica respiratoria y su interrelación con la actitud postural y el movimiento, con el fin de establecer unos argumentos básicos sobre los cuales se asiente el objetivo principal del nuevo trabajo propuesto.

Objetivo

El principal objetivo de este trabajo es que el bailarín/bailarina sea capaz de utilizar, de forma voluntaria, los recursos que le ofrecen las diferentes posibilidades de expansión toracodiafragmática para:

- Mejorar la eficacia y rendimiento ventilatorios.

- Optimizar la coordinación entre respiración y movimiento.

- Obtener una máxima flexibilidad de la caja torácica.

- Minimizar las restricciones de movilidad tanto torácica como raquídea.

- Facilitar una mejor alineación corporal.

- Favorecer un mayor dominio y calidad de movimiento en la danza.

Aspectos sobre los que se fundamenta el «uso de la mecánica respiratoria para mejorar la movilidad del tronco y del raquis»

Para alcanzar este objetivo el trabajo se basa en tres análisis o aspectos cinesiológicos:

1. Influencia de la postura y el movimiento corporal sobre el funcionamiento de la caja torácica y la eficacia de los músculos respiratorios.

2. Repercusiones de los tipos de respiración y la movilidad torácica sobre la alineación y movilidad raquídea y corporal.

3. Papel y nivel de responsabilidad de los diferentes músculos que intervienen, directa o indirectamente, en la respiración.

Estos puntos se tendrán en cuenta al componer los ejercicios, definir los contenidos del programa y estructurar la implementación.

Así, y a título de ejemplo, en las relaciones alineación-movimiento con respecto a la respiración, nos podemos encontrar con un exceso de uso de las fibras supra umbi-

licales de los músculos abdominales. Ante tal circunstancia, la presión descendente ocasionada por el diafragma durante su contracción incide demasiado directamente sobre los órganos abdominales y de la pelvis, por lo cual se tiende a inhibir los abdominales infra umbilicales para permitir una anteversión pélvica y una distensión de la pared abdominal que reduzca la presión de origen craneal.

Hay que mencionar también que esta misma tracción de las costillas en sentido caudal provoca el cierre de los espacios costales anteriores y la posteriorización de la caja torácica con el consiguiente aumento de la cifosis dorsal.

Este hecho nos conduce, en una segunda lectura, a la relación que se establece entre la expansión torácica con respecto a la movilidad raquídea y otras estructuras corporales.

Un tórax con restricción de movilidad de los espacios intercostales antero-superiores ocasiona, a la larga, un tórax con cierre antero-superior. Ello provoca una tracción de los flexores del cuello con la consiguiente extensión cervical.

En el momento en el que se precise un aumento de la capacidad o intensidad ventilatoria, la apertura costal antero-superior no se producirá con facilidad, cosa que ocasiona un excesivo trabajo de los flexores del cuello y una expansión torácica, esencialmente, a costa de una extensión dorsolumbar.

Con respecto al protagonismo muscular, observamos la indisociabilidad entre la acción respiratoria de los músculos que están implicados y la suya o sus otras responsabilidades motrices. Por ejemplo, el dorsal ancho, al tratarse de un músculo en abanico, podría tener un papel sinergista de la inspiración o de la expiración, dependiendo de la posición que adopte el cuerpo y según participe junto con la CRA o la CRP.

Lo mismo sucede cuando el cuadrado lumbar y especialmente las fibras laterales de los abdominales, pese a ser considerados espiradores, en determinadas circunstan-

cias (inclinación contra lateral) en las que se estabilizan las últimas costillas, podrían convertirse en sinergistas de la inspiración.

Por último hay que mencionar que, contrariamente, los músculos con un papel inspiratorio relevante deberían ser relegados a una mínima participación debido a los efectos, frecuentemente nocivos, sobre la alineación corporal. Es el caso de los escalenos y del ECM que, no obstante, utilizaremos en ejercicios específicos de aperturas antero-superiores de la caja torácica.

Desarrollo

Este trabajo se empieza a aplicar a partir de los seis años de edad, mediante un programa que desarrolla los conocimientos, las aptitudes y los hábitos de manera progresiva y adaptada al nivel y edad de cada uno de los alumnos.

Contenidos del programa:

1. Toma de conciencia, perceptiva y conceptual, de las estructuras anatómicas que intervienen en la respiración y en la movilidad toracodiafragmática, con especial énfasis en la percepción y/o reconocimiento tridimensional.

– Juegos de localización de las diferentes zonas corporales o estructuras implicadas en la respiración. [foto 3, p. 236]

– Aprendizaje y localización de las estructuras musculoesqueléticas con un grado de complejidad con relación a la edad del alumno.

2. Percepción cinestésica de la respiración y diferentes formas de realizarla.

– Práctica de inspiraciones, expiración, apneas, ventilación nasal y bucal, variaciones en intensidad y velocidad (volúmenes ventilatorios, inspiraciones suaves, expiración explosiva, etc.). [foto 4, p. 236]

– Experimentación de las diferentes posibilidades de expansión toracodiafragmática. Como por ejemplo; la abdominodiafragmática, la costal antero-superior, la

lateral o costolateral, la posterolateral inferior, etc. [foto 5, p. 237]

3. Aprendizaje y práctica de diferentes tipos de mecánica para utilizarlos de manera voluntaria.

- Expansión costal antero-superior, expansión costal posteromedial, expansión abdominodiafragmática en D/P con la consiguiente rectificación lumbar, expansión costolateral bilateral y monolateral, expansión costal posteromonolateral, etc. [foto 6, p. 237]

4. Toma de conciencia y percepción cinestésica de los diferentes tipos de respiración y expansión toracodiafragmática y su repercusión sobre el raquis, la alineación corporal y el movimiento.

- Experimentación e identificación de cómo un exceso de protagonismo de las fibras abdominales supraumbilicales tiene tendencia a cerrar los espacios intercostales inferiores y a hipercifosar el raquis dorsal.

- Experimentación e identificación de cómo poder ayudar a una correcta expansión costal antero-superior y cómo puede perjudicar una utilización inadecuada [foto 7, p. 237]

- Etc.

5. Práctica de diferentes ejercicios de control tónico que, directa o indirectamente, influyen en la respiración.

- Mediante ejercicios de relajación.

- Mediante ejercicios de control de intensidad de flujo de aire entrante y saliente.

- Etc.

6. Trabajo de flexibilidad en general y específica en la caja torácica, especialmente en las zonas de acortamiento o restricción de movilidad. [foto 8, p. 238]

7. Aprendizaje y uso de la movilidad toracodiafragmática y raquídea para mejorar la expansibilidad:

- Apertura de los espacios intercostales anteriores.

- Apertura de los espacios intercostales posteroinferiores.

- Apertura de los espacios intercostales laterales.

- Flexibilización de las estructuras mio-

fasciales de la CRA mediante ejercicios cinésiológicos denominados «respiración paradójica», [foto 9, p. 238]

- Etc.

8. Aprendizaje y utilización de la expansibilidad toracodiafragmática para mantener y/o mejorar la movilidad raquídea.

- Flexibilización del raquis en flexión mediante la expansión costal posterior.

- Flexibilización del raquis en flexión lateral mediante la expansión monolateral.

- Flexibilización del raquis, en rotación mediante la expansión costal posteromonolateral.

- Expansiones costales dirigidas a la corrección de concavidades en las escoliosis.

- Etc. [foto 10, p.239]

9. Toma de conciencia de la posibilidad de utilizar los diferentes tipos de expansibilidad torácica para mejorar o influir en la calidad y/o dinámica del movimiento danzado.

- Experimentación, identificación y control de movimientos similares pero dinámicamente diferentes según se realicen en inspiración o en expiración.

Resultados

Hace más de diez años que se desarrolla este trabajo. Con el tiempo, se han evidenciado los resultados siguientes:

- Mejor conciencia de la implicación de la mecánica respiratoria en la condición física, la alineación corporal y el movimiento.

- Mejora en la eficacia respiratoria, con disminución de apneas.

- Disminución importante de restricciones en la expansión torácica con el consiguiente aumento de la movilidad raquídea.

Conclusión

A título de conclusión, deseamos manifestar nuestra convicción de que el aprendizaje y la utilización de este trabajo, para los alumnos de danza y los bailarines profesionales, supone un peldaño más en el conocimiento de su cuerpo, un recurso para el desarrollo de su condición física y, sobre todo, un medio muy importante para preservar y favorecer su salud.



Algunos aspectos psicológicos en los profesionales de la danza

Montse Sanahuja Maymó



En este artículo se realiza un esbozo de los aspectos psicológicos que deben ser considerados en los profesionales de la danza. Asimismo, se presentan algunos resultados de un estudio piloto realizado en la ciudad de Barcelona con cinco bailarines lesionados. Se trataba de averiguar los factores que, según ellos, habían influido a lesionarse y sus percepciones y efectos de las lesiones. Además, también se les preguntó sobre la sintomatología o dificultades que habían experimentado durante los seis meses anteriores y sobre la atención psicológica en el mundo de la danza.

1. Algunos aspectos psicológicos en los profesionales de la danza

El desarrollo profesional del bailarín se caracteriza por unos retos constantes (que pueden causar desajustes físicos y psicológicos), así como por recompensas que les mantienen ligados a la danza. Sin la intención de realizar un listado exhaustivo, he aquí algunos de los más destacados.

El escenario en el que se hallan los bailarines, combinado con la historia de sacrificios y dedicación invertida a lo largo de su formación hacen del éxito profesional una necesidad más que un objetivo. L. H. Hamilton y W. G. Hamilton (1991) señalan que para que un bailarín tenga éxito debe poseer una extraordinaria dedicación a la danza, una capacidad ilimitada para trabajar duramente y la habilidad para perseverar con un grado mayor o menor de dolor constante. En el mismo sentido, Wainwright y Turner (2004) apuntan que el éxito precisa de cierta dureza mental, de capacidad de trabajo, de talento y de sentir pasión por la danza. Sin embargo, a veces estos factores pueden llegar a ser contraproducentes. Un excesivo perfeccionismo, por ejemplo, puede llevar a los bailarines a proponerse metas poco realistas y la ambición por lograr dichos resultados puede constituir un factor de riesgo y lesionarse. Estos bailarines, que L. H. Hamilton y cols. (1989) denominan *overachievers*, nunca están satisfechos y se empujan a sí mismos más allá de sus límites. De manera relacionada, la voluntad de perseguir el éxito puede llevar a los bailarines a trabajar muchas horas al día sin tener en cuenta las horas de descanso necesarias, con el consecuente riesgo de lesionarse.

Además, se debe tener en cuenta que los requisitos de la danza clásica generan el mismo tipo de factores estresantes en diferentes culturas (L. H. HAMILTON & W. G. HAMILTON, 1994). Los bailarines de ballet clásico están expuestos a niveles elevados de estrés y ansiedad en su vida profesional. Entre ellos merece la pena nombrar la alta exigencia de excelencia artística, la presión por mantener un peso corporal bajo (algunas veces de manera irreal), horarios de ensayos y actuaciones cambiantes y exhaustivas, la competición, la inseguridad laboral y, además, la necesidad de poseer un alto nivel de tolerancia al dolor. Teniendo en cuenta lo anterior, no es extraño que los bailarines consideren el control sobre sí mismos como una de las características esenciales del bailarín profesional (WULFF,

2001). Según esta misma autora, para los bailarines ser profesional consiste en conseguir que el público sienta que uno está disfrutando mientras baila en un día en el que no es así, o en estar ensayando pese a poder apenas tenerse en pie debido al cambio horario o al dolor producido por una lesión, e incluso en llegar a actuar con una pareja con la que uno acaba de tener una discusión importante.

Como hemos visto hasta ahora, la idiosincrasia de la formación y de la profesión en la danza comporta, en general, un elevado nivel de exigencia tanto a nivel físico como psicológico. No es extraño, pues, que muchos bailarines acaben sufriendo lesiones y problemas emocionales de diversa índole (SORIGNET, 2006). L. H. HAMILTON (1997) señala que puede ser complicado solucionar aspectos físicos sin tener en cuenta el gran impacto emocional que estos pueden provocar en el funcionamiento de las personas. En este contexto, el apoyo o la terapia psicológica pueden ser de gran ayuda para los bailarines. El psiquiatra Stanley E. Greben (2002) indica que, como grupo, los bailarines tienden a ser inteligentes, a poseer múltiples talentos y a ser personas altamente motivadas. Además, a consecuencia de su entrenamiento, están acostumbrados a recibir instrucciones, a ser dirigidos y corregidos, y suelen pensar que las personas con autoridad tienen algo que enseñarles y alguna habilidad para ayudarles. No obstante, a menudo no se sienten competentes de manera autónoma, y dependen demasiado de la guía y opinión de los demás.

La constante orientación de los bailarines hacia lograr una mejora persistente de sus destrezas en la danza comporta a menudo un subdesarrollo en otras áreas de su vida. Por ejemplo, muchos no tienen permiso de conducir, no saben manejarse con los bancos y a menudo sacrifican los estudios por su entrenamiento. Como consecuencia, tienden a carecer de confianza en su habilidad para tener éxito en cualquier otro tema que no sea la danza. La inexperiencia

en diversos ámbitos de la vida diaria en comparación con el elevado dominio de la danza puede conllevar a una baja autoestima o a un estado depresivo (GREBEN, 2002).

Los bailarines corren mayor riesgo de sufrir determinadas enfermedades debido a su profesión. Por una parte, las exigencias estéticas en la danza llevan a los bailarines a experimentar desórdenes en la alimentación con mayor probabilidad que el resto de la población en general. Por otra parte, el miedo a la lesión está siempre presente y la necesidad de manejar y afrontar las lesiones es común. Envejecer es otra gran preocupación para los bailarines porque el cuerpo pierde progresivamente sus capacidades. Los bailarines viven con el conocimiento de que no pueden bailar hasta una edad avanzada (COLOMÉ, 2007). A menudo sienten que no están preparados para la transición a otra profesión y es común negarse o evitar dejar los escenarios. Frecuentemente impera la idea de continuar bailando hasta caerse o, como dicen los anglosajones, *dance until you drop*.

Como venimos resaltando, para muchos bailarines bailar no es solamente una vocación sino que es toda su vida. A menudo la escuela o compañía de danza no sólo incluye la mayoría de los colegas de un bailarín sino también a amigos y a las relaciones personales más significativas. Perder un trabajo en una compañía priva a los bailarines de la mayor parte de sus fuentes de seguridad y placer. Además, dado que la identidad del bailarín se halla íntimamente ligada a su trabajo, la pérdida de éste puede desorientarlo.

Existe una elevada probabilidad de padecer problemas físicos como, por ejemplo, las lesiones (CAINE & GARRICK, 1996), o psicológicos como ansiedad o depresión (L. H. HAMILTON, 1998). A continuación se presenta parte de un estudio piloto acerca de la percepción de las lesiones y la atención psicológica.

2. Estudio piloto

En este estudio piloto se pretende conocer la percepción de los bailarines sobre sus lesiones y la sintomatología y atención psicológica disponibles para los mismos. La metodología empleada fue la realización de entrevistas en profundidad a cada uno de los cinco bailarines. Es oportuno tener presente que la muestra es pequeña pero que proviene de diferentes instituciones, escuelas y compañías de Barcelona. Todos los bailarines fueron contactados mediante los traumatólogos que les atendían o bien por el profesor que les impartía clase de danza. A continuación se describen las características sociodemográficas.

2.1. Descripción básica de los participantes

La primera bailarina entrevistada, que denominamos A, tiene 15 años, estudiaba danza clásica diariamente, y desde hacía tres meses y una semana estaba lesionada. Hace tres meses que no baila y no saben exactamente cual es su diagnóstico pero creen que es una rotura del peroné. En el momento del estudio estaba pendiente de ser intervenida quirúrgicamente.

La segunda persona entrevistada, B, es un bailarín profesional de danza contemporánea de 21 años, lesionado desde hace nueve meses, que ha sido operado hace tres meses del menisco y ha estado seis meses sin poder bailar.

C es una estudiante de danza clásica de 19 años, lesionada desde hace cinco meses debido a una condropatía rotuliana. Hace un mes y medio que no baila.

D tiene 25 años y es una bailarina profesional de musical (danza clásica y jazz), que está lesionada desde hace un mes y una semana. Le han diagnosticado una luxación de la rotula con desgarramiento del tendón rotuliano interno y contusión del alerón. No puede bailar desde que se lesionó.

E tiene 26 años de edad, es profesional de danza contemporánea, está lesionada desde

hace 1 mes y 5 días, y diagnosticada de un esguince de segundo grado en el tobillo izquierdo. No baila desde el inicio de su lesión.

En cuanto a variables asociadas con el hábito del cuidado de la salud, cabe destacar que sólo C fuma (7 cigarrillos al día). A y D están haciendo dieta y han disminuido su ingesta calórica desde que se han lesionado. En relación con la cantidad de líquido ingerido diariamente para estar adecuadamente hidratados, E no se preocupa por la cantidad que ingiere. Sin embargo, A, B y D tienen en cuenta que deben hidratarse pero no miden la cantidad que ingieren, mientras que C mide la cantidad de líquido ingerido para cumplir con lo mínimo estipulado.

2.2. Factores que influyeron en la aparición de la lesión

Se preguntó a los bailarines lesionados por los posibles factores que habían podido influir a lesionarse. Todos los participantes mencionaron la fatiga y/o tener demasiado trabajo como una posible causa de su lesión. Además, en sus respuestas afirmaban con frecuencia haber ignorado los primeros signos de alerta de la lesión (A, B, C, D), y haber realizado un calentamiento insuficiente (B, C, D, E). B, C y D también indicaron su propia anatomía, C y D el perfeccionismo, y D y E las dificultades de concentración. Asimismo, A aludió a la mala posición y a forzar demasiado. Por su parte, C también tuvo en consideración el hecho de llevar una dieta y una hidratación inadecuada, que la coreografía era difícil, el trabajar con diferentes coreógrafos y los movimientos repetitivos durante los ensayos. B señaló que tenía una preparación técnica insuficiente y D que el pavimento era inapropiado y que el profesor era demasiado exigente. E contó que no dormía lo suficiente.

2.3. *Percepción de las lesiones*

Durante las entrevistas se les preguntó a los bailarines sobre cómo se sienten debido a la lesión. A continuación se transcriben sus respuestas:

A: Como más apagada, con demasiado tiempo libre y añoranza.

B: Al principio no pensaba en la operación. Me tenía que recuperar y dejaba que los demás hiciesen su trabajo porque yo no podía. Me siento mal, me aburro. Pienso en lo que haré en el futuro si no puedo bailar, si tengo una lesión más grave o dolor... Pero sé que quiero bailar unos años más si puedo. Un poco triste.

C: Gafe, siempre me toca a mí. Frustrada porque no encuentro la solución para trabajar con mi cuerpo.

D: Ahora más animada, dentro de dos semanas podré bailar. Al principio me sentía fatal, por una chorrada lo perdí todo. Frustrada. Me culpabilizaba, si no hubiera hecho esto...

E: Al principio muy mal, mucha rabia por dejar de bailar. Luego sabía que me iba a curar y ahora bien.

2.4. *Efectos de la lesión en la vida de los bailarines*

A, pese a estar lesionada, se sintió presionada para seguir bailando al principio de su lesión. B se siente también presionado para seguir bailando y C prefirió no comentar nada sobre este tema. D y E no sentían presión. Sólo D tuvo miedo de la reacción del profesor al comunicarle que se había lesionado.

En cambio, la lesión ha supuesto un replanteamiento en la vida y/o identidad en todos los bailarines excepto en E. Concretamente, A se replantea dejar la danza. Asimismo, la lesión ha supuesto en todos un cambio en su actitud con respecto a la danza, a excepción de A. B explica que ahora conoce mejor cómo trabajar con su cuerpo,

pero cree que dejará de bailar en unos años. C habla sobre no ser tan perfeccionista y aprovechar al máximo sus condiciones, pero sin abusar. D relata que le ha aportado conocimientos sobre anatomía y sobre la prevención de lesiones como, por ejemplo, la necesidad del calentamiento. Finalmente, E se refiere a tener que tomarse las cosas con más calma y escoger mejor. Ninguno de los bailarines ha emprendido otros roles dentro del campo de la danza al estar lesionado.

2.5. *Sintomatología y Atención Psicológica*

En las entrevistas en profundidad se hicieron preguntas relativas a la sintomatología y/o preocupaciones de los bailarines en los últimos seis meses, así como en relación con la atención psicológica recibida y sobre cuales eran los aspectos que consideraban necesarios abordar en la carrera de un bailarín.

En este apartado se presentan las respuestas de los bailarines con respecto a diversos temas de la sintomatología y de la atención psicológica. En primer lugar se hace referencia a la sintomatología durante los últimos seis meses. Cabe recordar que estos bailarines estaban lesionados durante las entrevistas y quizás alguno de estos aspectos era atribuible a este hecho, aunque no necesariamente. Así, en futuras investigaciones es preciso ahondar sobre este tema.

Las respuestas más frecuentes sobre la sintomatología previa eran sentir ansiedad (A, C y D), estar estresados por factores externos a la danza (B,C,E), y estar estresados debido a presiones del mundo de la danza (B, D y E). Además, A añade estar más estresada que cuando bailaba ya que tiene demasiado tiempo libre. Otras respuestas mencionadas era estar tenso con la gente (D, E), síntomas depresivos (B y D), y sentir una autoconfianza general baja (B y D). D también indicó el pánico escénico, E los problemas alimentarios y B el estar estresado debido a la incierta renovación del contrato.

En cuanto a la atención psicológica, únicamente E había acudido alguna vez a un psicólogo para hablar de temas personales o profesionales. Ninguno de los participantes estaba recibiendo ayuda psicológica a raíz de la lesión, pero ninguno de ellos tenía fácil acceso a un psicólogo a través de su compañía o escuela. Paradójicamente, a todos les gustaría que su escuela o compañía tuviese un servicio de atención psicológica y todos preferirían un psicólogo que tuviera un buen conocimiento del mundo de la danza.

También se preguntó por los aspectos que creían necesarios abordar desde un punto de vista psicológico en la carrera de un bailarín. Todos estaban de acuerdo en la necesidad de abordar el pánico escénico, el aprendizaje de técnicas de relajación, técnicas de visualización para mejorar la actuación y el rendimiento, asesoramiento psicológico (A puntualiza que cuando existe un problema), los trastornos alimentarios, y los efectos emocionales de las lesiones. Cabe señalar que B indica que tanto las técnicas de relajación como las de visualización las pueden realizar los fisioterapeutas bien preparados. Ninguno de los bailarines considera importante abordar los problemas de identidad. Otros temas como la transición y la vida tras dejar de bailar son importantes para todos menos para C, y en cuanto a los cursos de psicología en programas educativos también son considerados importantes por todos excepto por D. En relación con los problemas de trabajo sólo los mencionan B y E, y los problemas con las relaciones interpersonales C y E. Además, A considera importante abordar el tema del «futuro como bailarín», y E, la autoestima y la confianza en sí mismo.

2.6. Comentarios añadidos por algunos bailarines

Al final de la entrevista se les preguntó si querían añadir algún comentario sobre su experiencia de estar lesionado.

A: No hay traumatólogos para bailarines (deporte en general). Piensan que parar y hacer reposo será lo mejor y no es suficiente. No hay especialistas. Te sientes desamparada, no te entienden.

C: Algunos profesores deberían tener más paciencia con los bailarines lesionados.

D: Necesitamos profesionales especializados de la danza: médicos, rehabilitadores, psicólogos, masajistas... También en las compañías, igual que en el deporte.

Los otros dos participantes no añadieron comentarios.

3. Aspectos psicológicos a abordar en la carrera de un bailarín

La psicología de la danza, englobada dentro de la psicología de las artes escénicas, se nutre de la psicología del deporte y de la psicología clínica. En las últimas décadas la psicología, como aspecto integral de la formación en la danza y como servicio de salud para los bailarines, es una disciplina que se desarrolla con rapidez (SHARP, 2007). Además, es importante señalar que tanto la prevención como la asistencia a bailarines y al resto de profesionales involucrados en el mundo de la danza se están llevando a cabo en diferentes espacios y de distinta forma. Algunas instituciones incorporan a sus plantillas psicólogos y profesionales de la salud mental, otras los incluyen como consultores, y en otras ocasiones son los bailarines los que se desplazan hasta la consulta externa del especialista.

Pese a que todavía no se han alcanzado los niveles deseables de servicios psicológicos para los bailarines, cada vez son más las escuelas de danza y las compañías que reconocen los beneficios de contar con un servicio de apoyo psicológico. Sharp (2007) indica que, en concreto, la disponibilidad de los servicios psicológicos como parte de un equipo de salud multidisciplinar puede ayudar a los bailarines a afrontar una amplia gama de aspectos. Hecht (2007) señala

que el apoyo psicológico se puede ofrecer en diferentes niveles de intensidad, tanto desde las instituciones (in-situ) como de manera externa. Varias instituciones norteamericanas como la Juillard School, el New York City Ballet, y otras como la escuela y la compañía de ballet de Australia ofrecen servicios psicológicos. Según Hecht (2007), aunque la integración del asesoramiento psicológico en la estructura de las instituciones constituye una clara ventaja se debe tener en cuenta que este recurso, al ser visible, podría resultar un impedimento para algunos bailarines. En este sentido, L. H. Hamilton y Robson (2006a) señalan que éstos pueden tener dificultades para buscar ayuda al vivir en una cultura que considera los problemas como una señal de debilidad. Por lo tanto, la ventaja de los servicios externos vendría marcada por la privacidad que proporcionaría a los estudiantes y/o profesionales aunque, por otro lado, sería necesario un mayor grado de proactividad por parte de los mismos para buscar tratamiento fuera de la institución (HECHT, 2007).

3.1. Atención psicológica

A lo largo de su formación y en el desempeño de su profesión, los bailarines pueden encontrarse en situaciones que requieran un apoyo psicológico más o menos puntual o una intervención más prolongada. Sin ánimo de presentar una enumeración exhaustiva de las diversas circunstancias que pueden precisar dicha intervención y dada la alta variabilidad de las mismas, indicamos a continuación algunas de las que más atención ha recibido por parte de los profesionales de la salud mental. Un primer ejemplo sería el de los estudiantes que se alejan de sus familias para estudiar en una escuela vocacional, pues pueden sentir añoranza y tener dificultades de adaptación. Además, aquellos que deseen abandonar su carrera artística pero no saben cómo hacerlo pueden beneficiarse de contar con un profesio-

nal y así, quizás, evitar ciertas conductas de actuación (BUCKYORD, 2000). Los problemas de comunicación con los profesores, el favoritismo y la competencia entre alumnos pueden también contribuir a que el proceso de formación resulte doloroso (BUCKROYD, 2000; L. H. HAMILTON, 1997; ROBSON, 2004). En este sentido, el estado emocional y el afrontamiento durante el proceso de rehabilitación de una lesión son también aspectos importantes a valorar (MAINWARING, KRASNOW & KERR, 2001). No debemos olvidar tampoco el proceso durante el cual los bailarines deben retirarse de los escenarios, ya que no en vano L. H. Hamilton (1997) señala, citando a Kübler-Ross (1969), que la jubilación es una de las «pequeñas muertes» de la vida.

En ocasiones, también existen sintomatologías, síndromes y trastornos clínicos entre los bailarines. Por ejemplo, todo el espectro de trastornos de la alimentación y distorsión o insatisfacción de la imagen corporal es de suma importancia en esta población. La ansiedad, ya sea debida a la competición, al pánico escénico o a conflictos con profesores u otros motivos, también aparece con frecuencia (L. H. HAMILTON, 1998). La personalidad del bailarín, los rasgos perfeccionistas o bien los mecanismos de defensa de omnipotencia pueden ser objeto de atención clínica (DIAMOND, T., 2007; L. H. HAMILTON *et alt.*, 1989; LINDSAY & QUESTED, 2007; PARKINSON *et altr.*, 2007), así como las variaciones en el estado del ánimo, el consumo de alcohol y drogas (L. H. HAMILTON, 1998; WILDERMING, ROBSON & BOOK, 2002) y el estrés (MAINWARING, KRASNOW & KERR, 1993; PATTERSON *et altr.*, 1998; SMITH, PTACEK & PATTERSON, 2000).

Otro ámbito de atención psicológica en los bailarines es el del entrenamiento en habilidades mentales. En el mundo de la danza se emplean técnicas de aprendizaje que se transmiten de generación en generación, centrándose en la preparación técnica a través de la práctica y la repetición (L. H. HAMILTON & ROBSON, 2006b). En la

actualidad, sin embargo, el uso de habilidades de entrenamiento mental está creciendo en popularidad entre los bailarines (TWITTCHETT, 2006), que las utilizan para optimizar su rendimiento, durante el proceso de rehabilitación, o en momentos de estrés o desmotivación (TAYLOR & TAYLOR, 1995).

3.2. Algunos modos de intervención en la atención de los profesionales de la danza

Los psicólogos pueden emplear diversas técnicas psicológicas para atender las necesidades en el mundo de la danza. Éstas abarcan un amplio rango de procedimientos y modos de intervenir que incluyen diferentes enfoques, desde modelos cognitivo-conductuales hasta los de carácter psicoanalítico.

Como hemos mencionado anteriormente, los bailarines cada vez se interesan más por el entrenamiento mental. El entrenamiento en habilidades mentales incluye técnicas como la relajación muscular progresiva, técnicas de respiración, el establecimiento de metas, la reestructuración cognitiva, la bioretroalimentación y el entrenamiento en técnicas de imaginación. Singer (2004) sugiere que las técnicas de *neurofeedback* pueden ser un tratamiento viable para los bailarines que experimentan ansiedad cuando están actuando o, en general, en su vida cotidiana. Algunos estudios muestran que los bailarines solistas emplean más habilidades psicológicas que los del cuerpo de baile (BRASSINGTON & ADAM, 2003). Estanol (2004) indica que un entrenamiento en habilidades mentales en bailarines puede incrementar la autoconfianza y disminuir los niveles de ansiedad. Además, L. H. Hamilton y Molnar (2005) apuntan que las técnicas de psicología del deporte aplicadas a bailarines pueden disminuir su estrés. También, Nordin y Cumming (2006a,b) se han dedicado a estudiar cualitativa y cuantitativamente el proceso del desarrollo de las

técnicas de imaginación empleadas por los bailarines.

Recientemente, L. H. Hamilton y Robson (2006b) han llevado a cabo una investigación sobre la eficacia de la aplicación de las habilidades mentales para optimizar el rendimiento de 24 estudiantes de danza, con una media de edad de 16,4 años. Los resultados obtenidos señalan que los bailarines dentro del grupo de intervención mostraron medidas subjetivas de mejoría en el rendimiento, así como también lo indicaron las evaluaciones de los profesores. En cambio, aquellos estudiantes que se hallaban en un grupo de control sin intervención psicológica no mostraron cambios significativos. Las autoras piensan que para que las habilidades mentales sean exitosas es importante evaluar cuales son las técnicas necesarias para cada bailarín en concreto. Además, resaltan que los psicólogos que estén trabajando para optimizar el rendimiento de los bailarines también deben estar preparados para detectar varias formas de estrés ocupacional. Por ejemplo, cuando un bailarín se queja de cansancio y fatiga, el profesional debe evaluar la salud del bailarín antes de poder centrarse en la optimización de su rendimiento.

SHARP (2007) explica que para maximizar los beneficios del entrenamiento mental de los bailarines, estos deben conocer las relaciones existentes entre sus pensamientos, sus emociones, sus comportamientos y sus reacciones corporales. Necesitan ser conscientes de cual es su estado ideal para una buena actuación y, de ésta manera, podrán responsabilizarse de lo necesario para lograr este tipo de actuación. Así pues, ayudar a los estudiantes desde una edad temprana a incrementar su conciencia del desarrollo de la independencia y promover la autoresponsabilidad en la danza es importante. Sharp considera que es preciso promover esta conciencia formulando preguntas que les ayuden a identificar sus puntos débiles y fuertes, a reflexionar sobre los comentarios de sus profesores y compañeros, a proponerse objetivos a corto plazo, y a

autocorregirse. A menudo estas tareas pueden llevarse a cabo con los maestros o los tutores. Sharp también sugiere que escribir un diario sobre su actividad en la danza puede ayudar a los estudiantes. En este diario pueden anotar correcciones, mejoras, comentarios de los profesores y además proponerse metas. El diario también puede ser una herramienta importante para corregir excesos de pensamiento o de imagen que no les beneficia, para incrementar la motivación y para mantener un objetivo. Por ejemplo, las instrucciones para el diario se pueden adaptar a las necesidades individuales de cada bailarín. En el caso de un bailarín excesivamente analítico, perfeccionista y que piensa demasiado se le puede pedir que tan sólo escriba breves frases, en cambio en los estudiantes que necesitan desarrollar habilidades analíticas se les puede dar otras instrucciones.

El interés por el entrenamiento en habilidades mentales está aumentando en el mundo de la danza (TWITCHETT, 2006). No obstante, el potencial de estas habilidades no ha sido todavía desarrollado (en especial en clases y ensayos) como una alternativa que permita complementar la repetición continuada de los pasos. Sería interesante, en este sentido, obtener más resultados empíricos sobre el efecto de las intervenciones basadas en las habilidades mentales de los bailarines.

Sin embargo, cabe mencionar que hay situaciones donde un procedimiento basado en el asesoramiento psicológico o en la intervención psicoterapéutica puede beneficiar en mayor medida al profesional de la danza. La elección de un tipo de técnica u otra será objeto de decisión por parte del profesional de la salud mental.

Otros profesionales del mundo de la danza también pueden beneficiarse del asesoramiento psicológico. En particular, los profesores de danza pueden sacar beneficios del apoyo psicológico. Las exigencias y responsabilidades de los profesores van en aumento y la enseñanza puede ser gratificante pero también muy frustrante. Además,

los profesores suelen sentirse muy solos en su actividad diaria y no siempre consiguen reunirse con otros profesores. La implementación de grupos de sesiones psicopedagógicas para profesores puede ofrecer una oportunidad para compartir preocupaciones, exponer ideas y buscar soluciones, ofrecer apoyo y guía, reafirmar las técnicas de enseñanza e incrementar la confianza en las habilidades comunicativas (ROBSON, BOOK, WILMERDING, 2002; SHARP, 2007).

Cada vez más los profesores se encuentran con que los alumnos les confían o muestran problemas personales importantes. Algunos profesores han comentado tener estudiantes con abusos sexuales o con trastornos de la alimentación. En tales casos, les puede ayudar contar con la confianza de un psicólogo con el que hablar, derivar el caso o incluso que éste realice observaciones en la clase. Precisamente, la observación por parte de un psicólogo es una herramienta muy útil para la detección de signos de alarma en los alumnos y para ayudar a los profesores en diversos ámbitos: motivación y comunicación con los alumnos, maneras de corregir más constructivas, etc.

4. Reflexiones

Tanto de las opiniones de los bailarines como de la literatura y estudios mencionados se desprende que en el mundo de la danza existen una serie de aspectos biopsicosociales que deben tenerse en consideración. Así, es necesario poder detectar las deficiencias y necesidades para darles la atención precisa. Por ejemplo, es importante que los bailarines sepan cómo cuidar sus lesiones y puedan acudir a un especialista en medicina de la danza. Los profesores deben enseñarles una técnica de danza adecuada y otros profesionales deben velar por la prevención, educándoles sobre una adecuada ingesta nutricional, entre otros temas.

En concreto, en cuanto a los hábitos saludables, gracias a las entrevistas se observa que algunos bailarines están a dieta y además disminuyen su aporte calórico todavía más al estar lesionados. Otros aspectos como la hidratación también deben tenerse en cuenta. Todo ello parece indicar la necesidad de que los bailarines aprendan desde una temprana edad a cuidar de su cuerpo.

En este mismo sentido, cuando los bailarines explican las causas que pueden haber influido en la lesión, también parece importante un aprendizaje similar sobre los distintos aspectos de la prevención de lesiones. Es llamativo como aún hoy en día existen bailarines que no calientan suficientemente antes de empezar una clase, ensayo u actuación. Del mismo modo, la excesiva fatiga, que ya ha sido demostrada por Liederbach y Compagno (2001) como desencadenante de lesiones, e ignorar los primeros signos de alerta de una posible lesión también son factores de riesgo. Esto llevaría a otro aspecto como el de aprender a diferenciar entre el dolor “bueno” generado por el trabajo y el “malo” que aparece cuando una lesión está a punto de producirse o bien ya ha ocurrido. Otros factores como el pavimento adecuado y la técnica correcta, entre otros, también son objeto de atención.

No se debe olvidar que a veces los bailarines se sienten presionados para seguir bailando lesionados, hecho que probablemente agravará la lesión o bien alargará su recuperación. No obstante, aparte de la frustración y el malestar de los bailarines, éstos a menudo aprenden a conocer mejor su cuerpo y a trabajar más adecuadamente. Es una lástima que este conocimiento de uno mismo para bailar correctamente no se realice como una actividad preventiva y se lleve a cabo cuando el bailarín ya se ha lesionado.

Pese a que en nuestro país existen médicos especializados en la danza, a veces los bailarines desconocen estos recursos y no los cubre la seguridad social. Por ello parece interesante que las escuelas y compañías

faciliten información sobre profesionales especializados en el mundo de la danza, ya sea médicos, psicólogos, fisioterapeutas, etc. Estos profesionales son imprescindibles para el óptimo desarrollo de la formación y la profesión de los bailarines.

Así, la prevención en el desarrollo psicológico durante la etapa formativa es de gran importancia, ya que una detección e intervención a tiempo puede evitar un mayor sufrimiento y un posible fracaso profesional. Por ello es conveniente, por un lado, la estrecha colaboración entre profesores y alumnos y, por otro lado, la posibilidad de que los alumnos dispongan de espacios seguros para manifestar sus preocupaciones o dificultades. Una vez más, si la prevención primaria no es suficiente o bien no se lleva a cabo, las dificultades psicológicas deberían abordarse de manera directa. De los bailarines entrevistados se desprende la frecuencia de síntomas como la ansiedad, y el estrés (relacionado o no con la danza) como las principales fuentes de preocupación. Algunos bailarines se refirieron directamente al estrés por la renovación de un contrato al estar lesionado, o bien por tener demasiado tiempo libre.

En este mismo sentido, Sharp (2007) indica que los psicólogos, además de estar a disposición de los estudiantes, también pueden realizar funciones de asesoramiento a otros profesionales que estén en contacto con los bailarines. Parece muy interesante la idea de poder crear espacios de comunicación entre los profesores, los padres y el psicólogo, así como entre los profesionales médicos y el psicólogo. Los grupos de coreógrafos y directores, entre otros, también se podrían beneficiar de reuniones donde los profesionales expusieran sus dificultades y entre todos trataran de buscar soluciones. El psicólogo puede ayudar a pensar en los problemas inherentes a la profesión y a aprender a observar patrones de comportamiento que les pueda ayudar en la detección de situaciones complejas. Al conocer las dificultades que explican y la personalidad del individuo puede además realizar la fun-

ción de soporte emocional y de moderador.

Es conveniente tener en mente que los resultados obtenidos de estos cinco bailarines nos orientan hacia la necesidad de seguir investigando sobre el tema, a la vez que nos describen una situación que, por la “cultura del silencio” en el mundo de la danza, a menudo pasa inadvertida. Por ello, y ya que la muestra proviene de nuestro entorno más inmediato, parece que la secuencia lógica sea ampliar y replicar otros estudios realizados en el mundo anglosajón para verificar o refutar si sucede lo mismo en nuestro país. Además, la investigación guiará e informará sobre las necesidades reales de nuestros bailarines, de como son, como piensan y como sienten.

Referencias bibliográficas

- BRASSINTON, G. Steiner; ADAM, U. Maya (2003): «Mental skills distinguish elite soloist ballet dancers from corps de ballet dancers, (Abstract)», en *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 7, núm. 2, p. 63.
- BUCKROYD, Julia (2000): *The student dance: Emotional aspects of the teaching and learning of dance*. London: Dance Books.
- CAINE G. Caroline, GARRICK G. James (1996): «Dance», En: Caine D, Caine C, Linder K (eds): *Epidemiology of Sports Injuries*. Champaign, IL: Human Kinetic Publishers, Inc., pp. 124-160.
- COLOMÉ, Delfín (2007): *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones.
- DIAMOND, Toby (2007): «Perfection, obsession and dance». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.): *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Australia: Eugene, OR, IADMS, pp. 10-14.
- ESTANOL, Elena (2004): «Effects of a psychological skills training program on dancers' self-confidence and anxiety». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. San Francisco: Eugene, OR, IADMS, pp. 74-79.
- GREBEN, E. Stanley (2002): «Career transition in professional dancers», *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 6, núm. 1, pp. 14-19.
- HAMILTON, H. Linda ; HAMILTON, G. William; MELTZER, D. James; MARSHALL, Peter; MOLNAR, Marika (1989): «Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers». En *The American Journal of Sports Medicine*, núm. 17, pp. 263-267.
- HAMILTON, H. Linda; HAMILTON, G. William (1991): «Classical ballet: Balancing the costs of artistry and athleticism». En *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 6, núm. 2, pp. 39-44.
- (1994): «Occupational stress in classical ballet: The impact indifferent cultures». *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 9, núm.2, pp. 35-38.
- HAMILTON, H. Linda (1997): *The person behind the mask: A guide to performing arts psychology*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation.
- (1998): *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies*. San Francisco: Jossey- Bass.
- HAMILTON, H. Linda; MOLNAR, Marika (2005): «tress management for dancers». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 15th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Stockholm: Eugene, OR, IADMS, pp. 41-43.
- HAMILTON, H. Linda; ROBSON, Bonnie. (2006a): «Performing arts consultation: Developing expertise in this domain». En *Professional psychology: Research and Practice*, vol.37, núm. 3, pp. 254-259.
- (2006b): «The application of psychological principles to achieve optimal performance». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. West Palm Beach, Florida. Eugene, OR, IADMS, pp. 6-8.
- HECHT, Thomas (2007): *Emotionally intelligent ballet training*. Berlin: VDM Verlag Dr. Müller.
- KÜBLER-ROSS, Elizabeth (1969): *On death and dying*. Nueva York: Macmillan.

- LIEDERBACH Marijeanne; COMPAGNO M. Julietta (2001): «Psychological aspects of fatigue-related injuries in dancers». En *Journal of Dance Medicine & Science* vol. 5, núm. 4, pp. 116-120.
- LINDSAY, Peta.; QUESTED, Eleanor (2007): «Striving for perfection: the relationship between perfectionism, stress and injury». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Australia: Eugene, OR, IADMS, pp. 6-10.
- MAINWARING M. Lynda; KRASNOW Donna; KERR Gretchen (1993): «Psychological correlates of dance injuries». En *Medical Problems of Performing Artist*, vol. 8, núm. 1, pp. 3-6.
- (2001): «And the dance goes on: Psychological impact of injury». En *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 5, núm. 4, pp. 105-115.
- NORDIN, M. Sanna; CUMMING, Jennifer (2006a): «The development of imagery in dance: Part I: Qualitative findings from professional dancers». En *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 10, num.1&2, pp. 21-27.
- (2006b): «The development of imagery in dance: Part II: Quantitative findings from a mixed sample of dancers». En *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 10, num. 1&2, pp. 28-34.
- PARKINSON, K. Mette; HANRAHAN, J. Stephanie; STANIMIROVIC, Rosanna; SHARP, Lucinda (2007): «The effect of perfectionism and physical self-concept on pre-performance anxiety in elite female gymnasts, basketball players, and ballet dancers». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Australia: Eugene, OR, IADMS, pp. 22-27.
- PATTERSON L. Elizabeth; SMITH E. Ronald; EVERETT J. John; PTACEK J.T. (1998): «Psychosocial factors as predictors of ballet injuries: Interactive effects of life stress and social support». En *Journal of Sport Behaviour*, vol. 21, núm.1, pp. 101-112.
- ROBSON, E. Bonnie; BOOK, Angela; WILMERDING, M. Virginia (2002): «Psychological stresses experienced by dance teachers: "How can I be a role model when I never had one?"». En *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 17, núm. 4, pp. 173-177.
- ROBSON, E. Bonnie (2004): «Competition in sport, music and dance». En *Medical Problems of Performing Artists*, vol.19, núm. 4, pp. 160-166.
- SHARP, Lucinda (2007): «Psychological considerations in enhancing dance performance». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 17th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. Canberra, Australia: Eugene, OR, IADMS, pp. 352-355.
- SINGER, Kennedy (2004): «The effect of neurofeedback on performance anxiety in dancers». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 14th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. San Francisco: Eugene, OR, IADMS, pp. 62-67.
- SMITH, E. Ronald; PTACEK, J. T.; PATTERSON, Elizabeth (2000): «Moderator effects of cognitive and somatic trait anxiety on the relation between life stress and physical injuries». En *Anxiety, Stress, and Coping*, vol.13, núm.3, pp. 269-288.
- SORIGNET, Pierre-Emmanuel (2006): «Dancer au-delà de la douleur». En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm.163, pp. 46-61.
- TAYLOR, Jim; TAYLOR, Ceci (1995): *Psychology of dance*. Champaign, IL: Human Kinetics Publishers, Inc.
- TWITCHETT, A. Emily (2006): «How psychological skills and techniques may be of benefit in dance training and performance». En Solomon, R.; Solomon, J. (eds.), *Proceedings of The 16th Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine & Science*. West Palm Beach, Florida: Eugene, OR, IADMS, pp. 269-272.
- WAINWRIGHT, P. Steven; TURNER, S. Bryan (2004): «Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body». En *Qualitative Research*, vol.4, núm. 3, pp. 311-336.

- WILMERDING, M. Virginia.; ROBSON, E. Bonnie; BOOK, Angela (2002): «Cigarette smoking in the adolescent dance population». En *Medical Problems of Performing Artists*, vol.17, núm. 3, pp. 116-120.
- WULFF, Helen (2001): *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. Nueva York: Berg.



Segunda mitad de la temporada 2008/2009

Eduard Molner



Temporada

Hablar de la segunda mitad de la temporada teatral 2008/2009 nos ofrece la oportunidad de tratar la irrupción de Julio Manrique como director de escena, un actor que desde hace años se encuentra entre la élite de la interpretación catalana. La temporada 2006 debutaba en la Sala Beckett como director y, de este modo, se examinaba en una de las salas importantes de Barcelona. En esa ocasión dirigió a Cristina Genebat y Marc Rodríguez en *Els boscos*, de David Mamet, una pieza que navega por los conflictos de una pareja que se esfuerza en soportar una crisis latente, profunda e inevitable.

La experiencia fue positiva y en su siguiente dirección, *La forma de las cosas*, de Neil Labute, insistía en la dramaturgia norteamericana. Esta obra, estrenada en el Lliure, agotó las entradas, y el trabajo de Manrique recibió alabanzas hiperbólicas por parte de algunos críticos que la consideraron producción revelación de la temporada 2007/2008. Aquél era un montaje que sobre todo demostraba la buena mano de Manrique con los actores y su dominio del ritmo, del tiempo escénico.

La pieza de Labute construye una anécdota potente, con una dosificación de la información inteligente, que hay que entender como una estrategia para plantear un dilema moral sobre los límites de la ambición personal. La sorprendente conclusión de la pieza es un verdadero *coup de théâtre* que resuelve el argumento de una manera inesperada.

Explicar historias para entretener. En Labute, como en algunas piezas de Mamet, existe una extrema preocupación por conseguir atrapar al espectador; se palpa el pánico al aburrimiento, o, desde otra perspectiva, se entrevé la desconfianza de esta dramaturgia en la capacidad de aportación

del espectador. Todo ello redonda en beneficio de un teatro muy entretenido, pero de una incidencia real más bien magra sobre los hitos que el mismo dramaturgo se plantea.

Pese a todo, *La forma de las cosas* seguramente fue una buena elección en el momento oportuno: su éxito consolidó a Manrique entre los directores de escena del país, hasta el punto de que el Teatre Lliure lo convirtió en director residente. En la temporada que empezamos ahora, 2009/2010, se enfrenta a una pieza de mucha más envergadura, *American Buffalo*, de David Mamet. Otro Mamet, pues.

Pero antes de hablar de futuribles, podemos tratar el último trabajo del Manrique director de escena en *Product*, de Mark Ravenhill (Haywards Heath, West Sussex, 1966), autor inglés que ya habíamos visto aquí gracias a Josep Maria Mestres (*Unes Polaroids explícites*, Teatre Lliure, 2002) o Thomas Ostermeier (*Shoppen & Ficken*, Teatre Lliure, 2003). En *Product*, estrenada en el mes de marzo en la Sala Beckett, el personaje James (David Selvas) es el productor que explica un proyecto de película a la actriz a quien propone el papel protagonista (Mireia Aixalà). Se trata de una chapuza comercial. Sin embargo, este productor no es un cínico vendedor preocupado por las ganancias y los beneficios, sino un hombre que se cree de veras lo que defiende.

Manrique convirtió el monólogo en una pieza para tres actores: la actriz (ceñida aquí a un trabajo de gesto) y un asistente del productor (Norbert Martínez), que en el transcurso de la obra se convierte en un personaje del guión que se pretende vender, para volver después a su realidad de asistente. Todo reforzaba el humor de un texto magro, pero servido con eficacia. La clave del Julio Manrique director de escena ha sido hasta ahora la complicidad y el compromiso con sus actores; intérpretes que se sienten apoyados en su creatividad, después de haber «sufrido» las inclemencias de directores que los convertían en títeres.

Más adelante, en el mes de abril, llegó la esperada *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, dirigida por Lluís Pasqual y con Rosa Maria Sardà (Poncia) y Núria Espert (Bernarda) en el reparto. Pasqual dejó hacer. Gato viejo, sabía que dar carta blanca a las actrices mencionadas equivaldría a ganar enteros ante el público. Y así fue. Lorca plantea su pieza, escrita en momentos históricamente críticos, como un referente de moral alternativa: Poncia, nos dice, no sitúa su religiosidad —que también la tiene— por encima del ser humano. Su sabiduría proviene de un conocimiento de la naturaleza humana basada en los años vividos, y en una solidaridad propia de las clases subalternas, que entiende la flexibilidad como un recurso de supervivencia. Bernarda Alba, en cambio, es la rigidez personificada. Una mujer que entiende, por el contrario, la inflexibilidad, con respecto a la norma y la tradición, como la fuente de su prestigio social y al fin y al cabo de su poder de clase. Lorca escribió un personaje extremo, de una inhumanidad casi inverosímil; alguien que pudiera resumir en escena siglos y siglos de intolerancia española.

Pues bien, en la propuesta de Pasqual, Poncia resultaba demasiado divertida para constituir realmente una alternativa moral, demasiado tierna para escapar a la imagen de una mujer buena y nada más, demasiado blanda para ser un referente ético. Por otro lado, la Espert destruye la Bernarda de Lorca cuando ocurre la tragedia y se retuerce de dolor en el suelo. Hay aquí una madre que llora a una hija, una madre cualquiera. Pero Bernarda no es una madre cualquiera. La Bernarda de Lorca todavía cree que la mentira de una hija muerta virgen la hará triunfar. Con la Bernarda escrita por Lorca no nos podemos *identificar*.

Del ciclo Radicals Lliure del Teatre Lliure de la temporada 2008/2009 mencionaremos dos montajes, dos importaciones. *Dead cat bounce*, de Chris Kondek, es un montaje pensado para examinar el capitalismo desde sus entrañas. El grupo de actores y actrices, dirigidos por el mismo Kon-

dek en escena, hace participar al público en una sesión de Wall Street, con una conexión en directo vía internet, para comprar acciones con el dinero de la recaudación de la función. Durante la hora y pico de la puesta en escena vemos cómo las acciones adquiridas suben y bajan sin ningún tipo de lógica; también tenemos oportunidad de reflexionar —a partir de los comentarios de Kondek, de los actores y de unas cuantas proyecciones de entrevistas a especialistas— sobre la opacidad de los mercados financieros y la falta de control sobre nuestro dinero.

A pesar de todo, *Dead cat bounce* no acaba de funcionar: falta un cañamazo dramático que mantenga nuestra atención. Incluso lo que se pretende documental, expresamente no ficcional, pide una estructura que tenga en cuenta la recepción, que jerarquice, que evite cacofonías, dispersiones. La idea, buena, el mensaje, potente, quedan lastrados por una estrategia deshilvanada, carente de teatralidad.

La otra producción del ciclo *Radicals* que comentaremos, *La mélancolie des dragons*, es una creación de Philippe Quesne que estructura su dramaturgia en torno a una diegética bien simple: un grupo de *heavys* quedan atrapados por una avería en medio de un paisaje nevado; llaman a una amiga que les confirma la defunción repentina de su pequeño Citroën. Da igual, le enseñarán allí mismo lo que llevan en el remolque que arrastra el traspasado utilitario: un parque de atracciones. La primera, «los *heavys* invisibles», pelucas colgadas con hilos de pescar movidas por un ventilador, también hay máquinas de hacer burbujas, máquinas de hacer humo, o una colina (su Citroën cubierto de plástico blanco) donde puedes subir escuchando a *Carmina Burana* de Carl Orff, para *flipar* desde arriba. Incluso le ofrecen un concierto, *Still loving You*, de Scorpions, con guitarra española y flauta dulce, el clímax de un montaje magnífico, lleno de un lirismo extraño, y pese a todo, próximo.

Todavía hablaremos de alguna importa-

ción más de la temporada 2008/2009, pero ahora nos detendremos en la dramaturgia catalana para tratar la trilogía de Pau Miró, *Búfals*, *Lleons* y *Girafes*, que empezaba en Temporada Alta en octubre de 2008 y acababa en el Teatre Lliure en julio de 2009, tras haber estado en el mes de marzo en el Teatre Nacional de Catalunya. Antes, Pau Miró había escrito y dirigido *Singapur* (2007). Mencionamos esta etapa de trabajo, y no vamos más atrás, porque creemos que tiene una línea de continuidad, una unidad temática bien definida. La preocupación que hay tras los argumentos de las tres obras del tríptico son las relaciones de familia, también la pérdida de seres amados, la ausencia repentina de una persona próxima. Y la pérdida también era el tema que recorría *Singapur*, aunque allí la muerte afectaba a las relaciones de amistad y tenía un componente voluntario; la pieza reflejaba la perplejidad, o incluso la incompreensión, del autor ante el suicidio de una persona que objetivamente no tiene razones para irse, de alguien que, al menos biológicamente, tiene ante sí una larga trayectoria llena de posibilidades.

La pérdida genera vacíos. En *Búfals* (2008) también tenemos el peso abrumador de alguien ausente. El hermano sacrificado por el bien del resto de la familia, que regenta una lavandería. Para hacer el bien a menudo se deja de lado la bondad. Pero la bondad es inmediata, tangible, el bien es una idea abstracta con tantas caras como observadores. La búsqueda del bien acaba dinamitando la familia que se quería proteger. *Búfals* habla de la imposibilidad de manipular los destinos individuales, de intervenir en el futuro para convertirlo en un espacio seguro, pese a intentarlo desde el bastión familiar.

La acción de *Lleons* (2009) se inicia con un chico que llega a una lavandería (hablaremos de esta metáfora recurrente) fuera del horario habitual, con la camisa manchada. Necesita que se la laven. Debe llegar a casa con la ropa limpia. Intenta explicar la mancha roja, que podría ser sangre, o no.

Es una situación dramática con fuertes dosis de intriga, de hechos escondidos que iremos conociendo poco a poco. En cualquier caso lo que importa es que su aparición ha puesto en marcha los mecanismos de protección y supervivencia de la familia que regenta la lavandería, el padre, la madre y la hija. Sin embargo, al mismo tiempo, el peligro puede ser una oportunidad. Él podría llenar el vacío dejado por un hijo perdido. Un vacío que está por todas partes. El chico quiere, literalmente, lavar sus trapos sucios y restablecer sus frágiles equilibrios. La familia, o la lavandería, exigen un alto precio por este servicio.

Lleons trata más sobre la voluntad de enmendar el pasado. Los progenitores exigen, los hijos se mueven para satisfacer sus expectativas: el chico debe volver con la camisa, la camisa del padre, limpia; la hija debe hacerse mayor, emparejarse, dejar la familia que la ha criado, para formar una propia. Sólo así resarcirá la pérdida de aquel hijo, de su hermano muerto. Pero no es fácil dejar las seguridades de la casa donde hemos crecido.

La ciudad que dibuja Pau Miró, desde la lavandería de *Lleons* y antes la de *Búfals*, es el ámbito de lo imprevisto, de la incertidumbre, de la inseguridad, y pese a todo, aquello que, en competencia con los otros, debemos hacer nuestro. La ciudad que se intuye en *Lleons* es un espacio de conflicto y de oportunidad, pero implacable. Es una ciudad que se parece al DF de *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, que nos penetra en casa, pese a los muros que podamos levantar para defender el propio hogar.

La última pieza de la trilogía, *Girafes*, estrenada durante el último Festival Grec en el Espai Lliure, y que después se vio en la siguiente temporada en la Sala Beckett, se centra en una familia *en potencia*. La pareja protagonista no tiene hijos, a pesar de moverse en un entorno social, la Barcelona de los años cincuenta, donde se supone que el matrimonio conduce *rápidamente* a la paternidad. La pareja convive con el

hermano de ella, un chico especial, introvertido, y tiene un realquilado que lleva una doble vida, discreta de día, alocada de noche. Desde fuera un vendedor intenta colocar una lavadora al ama de casa. Otra vez la metáfora del lavado de la ropa, presente en toda la trilogía. La limpieza de la ropa es la renovación privada, íntima, de lo que nos toca la piel, de lo que llevamos encima. Miró ha recreado, sin proponérselo quizás, la Barcelona desaparecida del Raval que noveló Manuel Vázquez Montalbán a partir de su propia experiencia vital: una Barcelona humilde y trabajadora, que se relaciona en las azoteas (*El pianista*, 1985), y que sueña con un cambio de vida que pasa por mejorar las condiciones materiales de la existencia.

Pau Miró, sin embargo, incluye sus propias huellas, como no podía ser de otro modo, con personajes como este hermano de la mujer joven, que vive un mundo interior que no tiene nada que ver con la realidad que lo rodea, que se libera escribiendo, que se comunica exclusivamente con aquellos otros seres que tienen algún componente de soñadores (el realquilado, su propia hermana) pero que rechaza a aquellos que están más empapados de lo gris de aquellos tiempos. Así pues, a pesar de reflejar la penuria del franquismo más crudo, *Girafes* contiene el optimismo, o la voluntad de salir adelante, de toda una generación que agradecía el hecho de haber sobrevivido, tras una guerra y una posguerra devastadoras. Hay bastante más esperanza en los personajes de *Girafes*, que de alguna manera dibuja el perfil de lo que podrían ser los abuelos del autor, que en los personajes de las otras dos piezas, donde se trata sobre hijos o nietos —*Búfals*— y padres —*Lleons*. Eso, claro está, no es demasiado alentador con respecto a nuestro presente, o con respecto a la ciudad o la familia de hoy, pero pese a todo, Pau Miró se resiste al melodrama, su teatro tiene un punto de ingenuidad que lo singulariza.

Ya en época del Festival Grec comentaremos la producción de más envergadura, la

trilogía de Romeo Castellucci inspirada en la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*.

Inferno y *Purgatorio* son escenificaciones; *Paradiso* es una instalación que se situó en La Capella, la sala de exposiciones de la calle Hospital. *Inferno* es un montaje de gran formato en el que se suceden escenas aparentemente no ligadas entre ellas por una lógica dramática causal o temporal. Más bien lo que interesa a Castellucci es generar impresiones en el espectador a partir de una plástica muy potente que pide a la recepción una particular reconstrucción del sentido global de la propuesta. Escenas que golpean por su agresividad, como la inicial donde una multitud de perros adiestrados se lanzan sobre el propio Castellucci, defendido por un traje protector, mordiéndolo y lanzándolo al suelo; o bien la aparición de una enorme urna que contiene un gran grupo de niños absolutamente ajenos a la mirada del público, alegres en su mundo, al margen de su conciencia de participación en un universo espectacular. Hay sin duda en *Inferno* una reflexión sobre el paso del tiempo y su efecto en el ser humano, sobre la aparición de la violencia, sobre el efecto de la socialización, tal vez con resultados deshumanizadores. La utilización que el montaje hacía del entorno natural del escenario del Teatre Grec (la pared rocosa y los jardines que lo encabezan) es una de los

más inteligentes que se ha hecho nunca en los más de treinta años de festival.

Purgatorio, representada en el Teatre Lliure, escenifica la culpa y el castigo. Aquí sí que, a pesar de tratarse de una propuesta donde predomina la plástica, hay una arquitectura dramática que nos permite seguir un hilo argumental. Se nos explica una historia que tiene que ver con un maltrato, un abuso infantil, que marca una trayectoria de vida. El padre que ha ejercido su poder aplastando la inocencia del hijo, vive la consecuencia sin posible absolución. No hay lugar para el arrepentimiento, sobra. Castellucci pone en escena la eternidad de la expiación, su inevitabilidad.

El trabajo del artista con su compañía Societas Raffaello Sanzio es de los más interesantes que se pueden ver en este momento en Europa, pero en el contexto de la programación del Festival Grec 2009, una excepción. Al Grec le queda mucho camino por recorrer para llegar a las cotas de excelencia que lo sitúen de verdad entre los grandes festivales europeos de verano. Cotas que pasan, no sólo por la importación puntual de producciones de primer nivel, como ésta, sino sobre todo por la apuesta para que los creadores del país dispongan de medios que hagan posible la excelencia. De lo contrario Barcelona continuará en la periferia, manera eufemística de decir provincianismo.



Memoria de aprendizaje. Para volver a hablar de Jerzy Grotowski

Enric Majó

Fragments del presente texto han sido publicados en las revistas Entreacte y Serra d'Or, y se leyó íntegro en el Institut del Teatre durante las jornadas sobre Grotowski. Lo aquí publicado ha sido revisado y ampliado por el autor.

1967. Ciclo de Teatro Latino (nuestro Festival de Otoño), *Antígona*, del Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, aterriza en el escenario del Teatre Romea de Barcelona y produce una inusitada conmoción que hace tambalear esquemas y teorías hasta la fecha incuestionables.

El *Arte povera*: nos llega esta calificación aparecida en Turín como un nuevo «ismo» en el mundo de la plástica. El arte hecho con objetos de desecho frente a la «nobleza» del arte tradicional.

En mayo de 1968 en París se levantan los adoquines de las calles con la ilusión de convertirlas en playas.

Primer acto y quizá *Yorik*, publicaciones mensuales de teatro dirigidas por José Monleón y Gonzalo Pérez de Olaguer respectivamente, empezaron a hablar de un polaco que tenía un nuevo concepto del hecho teatral: Jerzy Grotowski.

Las imágenes del Living Theatre, el *Arte povera*, el mayo del 68 parisino y las fotos de *El príncipe constante* de Grotowski vistas con la información y los conocimientos que teníamos en aquel momento podían parecer de un mismo movimiento. Más adelante haré alguna reflexión sobre este punto.

Curso 1968-1969. Ricard Salvat proporciona becas a tres de sus alumnos, Lala Gomà, Maite Lorés y Pere Planella, para viajar a Nancy a conocer nuevas técnicas teatrales.

Curso 1969-1970. Ricard Salvat, director



de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, incluye como profesores a los tres becarios que han regresado de Nancy. Es allí donde tomé contacto físico con lo que podríamos llamar «método Grotowski» a través de Pere Planella; Lala Gomà y Maite Lorés eran las otras profesoras que impartían las clases de este método, pero con ellas tuve menos contacto académico.

Lo que básicamente trabajamos durante aquellos meses fue el desbloqueo físico y oral; el físico mediante ejercicios más o menos gimnásticos que nos llevaban a la liberación de los límites y las resistencias del cuerpo; el oral consistía en investigar nuevas resonancias y entonaciones. Cabe decir que los conocimientos de Planella eran más del primer grupo, por tanto la evolución del trabajo corporal fue más destacable en este campo. En mi caso, que ya había probado la dureza de los ejercicios físicos con la danza clásica, comprendí enseguida la diferencia entre una y otra dureza: la organicidad. En un momento dado, «la gimnasia» desaparecía de los ejercicios y daba paso a una búsqueda individual e interiorizada de la capacidad expresiva del propio cuerpo. Fruto de aquellos meses de clases de ejercicios físicos, Planella planteó una nueva meta: llevar a cabo un espectáculo. La propuesta era el mito de Edipo, la dirección de la escuela lo aceptó y un pequeño núcleo del alumnado fue el escogido para dicho trabajo: Noli Rego, Maria Jesús Leonard, Maite Puig, Morgan, Pep Ballester, David Bremón y yo mismo... Y aquí empezó un proceso iniciático individual más o menos compartido con alguno de los demás elegidos para esa investigación. La juventud del líder, coetánea con la del grupo, hacía que la inmersión fuera compartida y sólo de vez en cuando conducida. En ese proceso de conocimiento y crecimiento personal, se descolgó del grupo Morgan, y emprendió una brillante y trágicamente corta carrera de fotógrafo. Lecturas de textos de Grotowski, el teatro pobre como concepto, el actor santo, etc., las hacíamos individualmente y por voluntad propia (hay que tener

en cuenta que en aquel momento todavía no se habían traducido los textos de Grotowski, sólo algunos fragmentos aparecidos en revistas). Las horas diarias de encuentro del grupo eran esencialmente para trabajar y desarrollar la capacidad orgánica del cuerpo; la oral, más en segundo término, era conducida por Ricard Macias.

«Nuestro» *Èdip* partía del texto de Sófocles *Edipo rey* traducido por Carles Riba. Para los ensayos disponíamos del espacio de la Cúpula (la mítica Cúpula del Coliseum donde finalmente sería representado) durante todo el horario de apertura de la escuela (de 17 a 22 h. más o menos).

Enseguida comprendí la dimensión de la creación a la que nos estábamos entregando con aquel proyecto; también, muy rápidamente, dejé todas las actividades profesionales y lúdicas para concentrarme exclusivamente en nuestro *Èdip*. La dirección de la escuela me permitió ocupar la Cúpula yo solo durante las mañanas para preparar el ensayo con el grupo por la tarde; el cuerpo, la voz, la memorización de textos, es lo que hacía yo solo cada mañana. Allí aprendí una nueva manera de memorizar, solo pero a la sombra de Grotowski-Planella. El texto se memorizaba con una exactitud escrupulosa, verbalizado con precisión, comprendido con exactitud, y cuando empezaba a fluir, lo precipitaba, lo susurraba, lo gritaba, lo deformaba hasta que quedaba absorbido y mecanizado por el cuerpo y el cerebro. (Más adelante hablaré de esta forma de enfrentarme al texto.) Los monólogos fielmente traducidos por Riba eran deformados y transformados en entonaciones más o menos musicales ininteligibles, absolutamente abstractos. De esta forma el argumento de la pieza se transformaba en pretexto. El rechazo de la anécdota nos llevaba a la estilización del recorrido interno y externo, los signos creados por nosotros nos obligaban a una concentración y a una organicidad de las que era imposible sustraerse. Simplicidad y pureza orgánicas. Simple organicidad del movimiento y de la voz; esta interpretación era lo que nos dife-

reñaba de otras propuestas, incluso tan admirables como la *Antígona* del Living Theatre.

La primera muestra tuvo lugar en una de las naves de San Telmo, en el Festival Cero de Donostia, representando a la Escola Adrià Gual y absolutamente convencidos de ser poseedores incuestionables de la verdad grotowskiana más absoluta.

El día siguiente, en la misma nave, dentro del mismo festival, se presentó el espectáculo *Segismundo* del grupo madrileño Bululú. Como se puede deducir, el tema planteado era *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Los actores, auténticos atletas, sometidos y también poseedores de la verdad grotowskiana más absoluta.

Ambos espectáculos, denominados grotowskianos y presentados en el mismo lugar con veinticuatro horas de diferencia, nada tenían que ver el uno con el otro. Nada que ver en ningún sentido. Imposible establecer conexiones. Y todos nos creíamos grotowskianos.

Me permito apuntar aquí una breve nota aparecida en *Primer acto* en julio de 1970 a raíz de un número dedicado a Grotowski: «...digamos que, en todo caso, el *Èdip* de la Escuela Adrià Gual, dirigido por el jovenísimo Pere Planella, es el espectáculo español que parece haberse movido más documentalmente en la órbita de Grotowski».

Después lo presentamos en la Cúpula del Coliseum de Barcelona, en Girona y en Olot, y abríamos un debate con el público asistente al finalizar cada representación. Debate que puso en evidencia el momento histórico-cultural en el que se hallaba el país: una parte se preguntaba cómo la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, introducida de las teorías y técnicas brechtianas, se podía permitir presentar un espectáculo tan alejado de sus fundamentos. ¿Renunciaba la ideología de la Escola a lo que representaba Bertolt Brecht?, ¿abandonaba la ortodoxia por la heterodoxia? ¿Cómo nos atrevíamos a utilizar el texto diáfano del sublime e intocable Carles Riba para convertirlo en un embrollo abstracto? Otra parte del

público, menos dogmática, mostró discretamente su curiosidad. También tuvimos algún reconocimiento por la innovación y la ruptura que representábamos, tanto por parte de un sector de aquel público como de la prensa. Ricard Salvat, como director de la Escola, nos acompañó a todas las representaciones y debates apoyando nuestra juventud e inexperiencia en el diálogo de los foros.

Tras el corto periplo de nuestro *Èdip* supimos que a finales de la primavera Jerzy Grotowski viajaría a Madrid para decidir el espacio donde presentar *Apocalipsys cum figuris* en el siguiente festival de otoño de esa ciudad, invitado por quien era en aquellos momentos director general del Ministerio de Información y Turismo (creo que Mario Antolín). Planella y yo nos lanzamos a la carretera haciendo autostop para aprovechar la oportunidad de conocer personalmente al maestro, y Maite Lorés se nos unió en Madrid. Lo pasearon por la ciudad y alrededores rodeado y protegido por la parafernalia ministerial española y un comisario político de su país. No había manera de acercarse a él. Creo que se encontró con una encerrona que no esperaba: en el Teatro Español le tenían preparada en el escenario una mesa cubierta de terciopelo verde o rojo y un vaso de agua para que diera una conferencia, con una traductora que desconocía al personaje e incluso el teatro y su argot; la platea, casi llena del personal del teatro más rancio de la penúltima etapa franquista. Sorprendido, pero amablemente, habló unos veinte minutos y al dar por terminado el acto abrió en la sala un turno de preguntas... que se alargó más de dos horas. Al final, asombrado por tantas y tan diversas interpretaciones de sus palabras, contradictorias algunas, dogmáticas otras, más grotowskianas que él mismo otras (hubo súbitas conversiones) y desinformadas muchas otras, prohibió que se publicara nada de aquel acto sin su autorización.

Buscando un resquicio por donde acercarnos al maestro, averiguamos la hora y el vuelo que tomaría el día siguiente hacia la

India; Maite, Pere y yo lo encontramos, y fuimos nosotros quienes le despedimos de España en Barajas. Nos gustó pensar que tras aquellas gafas oscuras impenetrables, tan características de él en aquellos años, había una mirada de complicidad y de frustración por la distancia impuesta. Fue el único momento de intimidad, entre él, nosotros y el comisario político que impresionantemente le acompañaba en todo momento. Un apretón de manos de las tres únicas personas que le habían ido a despedir y nada más. Que yo sepa, nunca regresó a la península.

Aquellas representaciones del *Apocalipsis* en Madrid no llegaron a realizarse nunca, pero la ola expansiva grotowskiana ya se había puesto en marcha, pese al propio Grotowski: era el eco que anunciaba lo que yo llamo «tsunami Grotowski», que recorrió los confines del planeta. En Nueva York, Roma, Buenos Aires, San Francisco, Belgrado o México encontré grupos grotowskianos dirigidos por alguien que aseguraba ser el discípulo escogido por el maestro. En este sentido, el de la posesión que se hizo del nombre Grotowski, escribí un artículo para la revista *Entreacte* de la AADPC con motivo de la celebración del año Grotowski, que irónicamente titulé «Jerzy Grotowski, c'est moi». En una parte de ese artículo apuntaba el desconcierto que me provocó aquel espectáculo de Grotowski al que asistí: *Apocalipsis cum figuris*. Se presentaba en el festival de otoño de París de 1973 en la sala inferior de la Sainte Chapelle. Gracias a la intercepción de Núria Espert fui uno de los poquísimos y seleccionados espectadores. Mucho rato antes de la hora anunciada llegué al punto exterior de la entrada; otras personas ya estaban allí antes que yo. La forma reverencial de la espera y la manera de hablar en susurros evidenciaba que todos formábamos parte del universo de iniciados por la mano, cercana o lejana, del maestro Grotowski. Ya en el interior de la Sainte Chapelle, el silencio era total, sentados en el banco de piedra que rodea la capilla, con una manta de campa-

ña militar individual para protegernos de la humedad y el frío, recogidos por la oscuridad de la mínima iluminación y la hora crepuscular (las tinieblas ocultaban los famosos dorados y turquesas de aquellas bóvedas góticas) que retornaba aquel espacio a la Edad Media original para la percepción de la cincuentena de personas que esperábamos expectantes. A la hora precisa empezó *Apocalipsis cum figuris*; se encendió un reflector sesgado a ras de suelo, el único haz de luz intenso que cruzaba la Sainte Chapelle, algunos actores entraron con velas... Sí, aquello era Grotowski en estado puro. Pero... a partir de aquí ni un grito, ni ninguna gestualidad atribuible al maestro... era mucho más simple, nada de lo previsible se producía aunque sí que reconocíamos a los actores tantas veces admirados en las fotografías que habían pasado por mis manos. Era mucho más pobre que el teatro pobre imaginado por mí en las lecturas del *Teatre pobre*, mucho más simple. No había exhibición, ni visceralidad y la organicidad era tan interiorizada que resultaba difícil su percepción. Parecía que el espectro de Stanislowski planeaba por encima de todo, simplificando o quizá anulando todos los conceptos grotowskianos tantas veces estudiados. Desconcertante. Desconcertado salí de aquel acto único; también decepcionado. No era el único desconcertado entre todos los grotowskianos de aquella noche. ¿Cómo era posible que «Mi-Grotowski» no se mostrara en aquel Grotowski? Para después de la representación, amigos comunes habían preparado una cena con Ryszard Cieslak, actor-ícono desde *El príncipe constante* y uno de los actuantes de aquella noche; la cena se acabó mucho más pronto de lo que nadie tenía previsto, tal era el desconcierto y la tensión grotowskianos entre el actor y los cinco espectadores integrantes de esa mesa.

He dicho antes que escribiría algún apunte sobre la manera de memorizar e interiorizar el texto que aprendí preparando los ensayos del *Édip* con Planella, sobre cómo lo he utilizado en alguna ocasión y cómo

he tenido presente a Grotowski cuando me ha sido necesario: expondré tres ejempls.

1. El texto es como una partitura musical.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico me llamó proponiéndome participar en la producción de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, dirigida por Gerardo Malla. Noté que estaban algo preocupados, y enseguida me lo confirmaron: hacía un mes que habían empezado los ensayos y ya habían pasado dos actores para interpretar al protagonista que me proponían a mí, y se retiraban porque no lo conseguían. Con cierto grado de inconsciencia y aventura me desplazé hasta allí. Los primeros días fueron de presentación y tanteo entre la compañía y yo... y lo que era más conflictivo, el texto y yo: los monólogos de aquel personaje caían uno tras otro sin compasión. La mirada de mis compañeros hablaba con más claridad que sus palabras: otro que nos dirá adiós, parecía que comentaran entre ellos. Solicité una reunión con producción, dirección del espectáculo y dirección de la compañía: les planteé una atrevida propuesta: «Necesito una semana para convivir con el texto, solos el texto y yo. Les aseguro que la semana que viene me podré integrar a la compañía y al ritmo de ensayos que marquen ustedes. Si esto no da resultado me habrán dado el mismo tiempo que a los dos actores que me han precedido y han fracasado, ni un día más». Sorprendidos, y por necesidad, aceptaron la propuesta. En el hotel donde me alojaba me facilitaron y vaciaron uno de los espaciosos salones de convenciones solo para mí. Agua, café de vez en cuando, el texto y yo. El texto, como siempre, oponía resistencias sólo vencidas con tenacidad. Después de comprendido, memorizado, verbalizado, susurrado, gritado, cantado, corrido... del derecho, del revés... tras tanto juego y tanto esfuerzo, la partitura del texto quedó cincelada en el interior y las palabras salen dúctiles y obedientes una tras otra. Utilicé una parte de

la técnica grotowskiana para ponerla en la voz de un dramaturgo del siglo xvii y en manos de un director del siglo xx. Lo conseguí y el director pudo hacerme caminar sin dificultad por las veredas que él había escogido.

2. El texto como partitura abierta a interpretaciones contradictorias.

La muerte y la doncella, de Ariel Dorfman, dirigida por Omar Grasso. El argumento de la pieza, a grandes rasgos, es: una mujer que ha sufrido tortura y violación por motivos políticos, pasados unos años cree reconocer por la voz a su verdugo en un invitado que el azar ha llevado a su casa. Ella le secuestra y le exige la confesión de las vejaciones sufridas a cambio de no vengarse y matarlo. Finalmente, el «torturador» lo confiesa en un preciso y meditado monólogo. Después, la vida y la pieza siguen. Mi compromiso era el papel del Torturador. Había dos posibilidades de enfocar el personaje, era realmente el torturador o no lo era: decidimos trabajarlo desde la inocencia. (El autor quiso que esta decisión fuera nuestra.) El texto, y especialmente el monólogo de la confesión para salvar la piel, me lo preparé con la técnica apuntada anteriormente: comprensión, memorización, verbalización, deformación, etc., y así presenté la propuesta al director, hicimos los cambios que él creyó pertinentes y lo estrenamos: un hombre inocente era arrastrado a confesar hechos terribles para salvarse. La obra duró meses en cartel. Pero a medida que llevábamos a cabo las representaciones había alguna pieza que no me encajaba. En uno de los encuentros con el director, le planteé mi conflicto (conflicto que habíamos debatido hasta el infinito en los ensayos). Creía que en el único momento en que el «torturador» era sincero era en el monólogo de la confesión; por tanto, creía que era culpable. Resumiré: no me dio la razón (a menudo pasa que los directores nos nieguen la razón a los actores), pero me planteó la apuesta de hacer la prueba de pasar

de la inocencia a la culpabilidad el día que yo quisiera, yo le doblé la apuesta proponiéndole que asistiera a la siguiente representación y allí, con la sala llena de público, se lo demostraría. ¿Por qué lo podía hacer? ¿Qué base técnica sustentaba el cambio? ¿Por qué era tan osado? Estaba seguro de que al texto aprendido con aquel método le podía dar el contenido que necesitara, aunque fuera contradictorio con lo preparado y acordado anteriormente. Y así fue.

3. La interpretación: cuerpo y voz a disposición de un determinado estilo.

Texto, *A la jungla de les ciutats*, de Bertolt Brecht, director Ricard Salvat. Una de las obras de juventud del autor, más misteriosas y menos dogmáticas. Personaje a interpretar, Shlink. Tras la inmersión y comprensión del texto, el director nos condujo a un mundo expresionista tanto por la plástica del espectáculo como por la interpretación, alejándonos de las convenciones naturalistas y de las entendidas como distanciadas o brechtianas. Aunque las acciones que había que resolver fueran más o menos cotidianas, la dicción, el fraseo y el gesto tenían que moverse en un código expresionista. El conflicto era el camino para llegar a la exteriorización del personaje orgánicamente; que la deformación estilística no convirtiera la interpretación en una simple pantomima más o menos exagerada. Para orientar el camino, Salvat nos propuso revisar el cine expresionista alemán de los años veinte y las oxigenadas *femmes fatales* del Hollywood en blanco y negro (Salvat era riquísimo en citas en todos los campos de la cultura). Al equipo de dirección se sumó la coreógrafa y bailarina Marta Carrasco para coreografiar y complementar técnicamente la propuesta del director al numeroso grupo actoral, heterogéneo en edad, estilos y conocimientos. Los ensayos se realizaban por la tarde, de 16 a 20h en el Teatre del Sol de Terrassa. Diariamente empezábamos dedicando una hora al desbloqueo del cuerpo, conducido por Carras-

co con ejercicios de distintas técnicas de danza contemporánea, después una «italiana» de la escena a trabajar y a continuación, con los estímulos estilísticos del director, nos adentrábamos en la escena en concreto. Al Shlink que yo debía interpretar, a la complejidad psicológica por el bajón moral y vital del personaje, se sumaba una creciente deformidad física; para resolver dicha deformidad, el estilista del equipo propuso una prótesis convencional. Viendo el espesor y la complejidad del personaje, le pedí a Salvat un espacio para trabajar yo solo cada mañana aparte del horario establecido con el resto de la compañía, para preparar los ensayos conjuntos. Salvat me lo proporcionó dentro de la estructura del propio teatro. Empecé por recuperar ejercicios físicos «grotowskianos» a partir de las lumbares como disciplina matinal cotidiana en aquella sala; también la voz debía superar el sentido y las inflexiones naturalistas que se nos piden a los actores en la mayoría de trabajos: el camino eran las entonaciones orales como liberación del «sentido común». Para llegar a la deformidad física imprescindible para Shlink era necesario limpiarse de convenciones y trabas de la mente y del cuerpo: aquellas sesiones fueron la base para conseguir el tejido con el que sostener lo que el director me proponía. Debo reconocer y agradecer desde estas líneas la libertad y el respeto que mostraron hacia mi proceso Marta Carrasco y Ricard Salvat; en todo momento se interesaron por mi evolución y me dieron total libertad para realizar propuestas estrictas a la creación de mi personaje; naturalmente, la decisión última era de Salvat, a la que yo naturalmente me sometía y sometía mi trabajo. Si mi Shlink pudo moverse sin fisuras y con organicidad (la liberación de la prótesis ortopédica propuesta en los inicios sólo fue un símbolo de ello) dentro del estilo expresionista, deformado y revisado por Salvat, fue por la recuperación que pude realizar de ejercicios grotowskianos, aparentemente tan alejados de lo que pide la ortodoxia brechtiana.

Al principio he dicho que Grotowski, su teatro, se podía confundir con otros movimientos, técnicas e «ismos» aparecidos a finales de los sesenta, pero lo que me gustaría dejar claro muy brevemente es la diferencia entre él y sus coetáneos: las calles de París convertidas en playas sólo fueron un espejismo del 68, el *Arte povera* y el Living Theatre dieron vueltas, moviéndose en círculos concéntricos y en el mejor de los casos en espiral, pero siempre sobre sí mismos... Y Grotowski, en cambio, pese a producir en algunos casos desconcierto (como

he apuntado que me pasó a mí en aquella desafortunada representación) nunca dejó de investigar y de evolucionar con la generosidad de reconocer sus orígenes y la maestría stanislavskiana siempre que fue necesario. En este aspecto, la lectura de *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, de Thomas Richards y ver *Action*, de Grotowski y Richards pueden clarificar todavía más su proceso vital y creador.

Barcelona, otoño de 2009





Reseñas

Jaume Mascaró Pons

Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques.

Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, Col. Documenta Teatral, 1, 2009.

El primer libro de una colección que esperamos sea fructífera es la transcripción destinada a ser editada de la lección inaugural que Jaume Mascaró pronunció a los alumnos del nuevo Master Oficial Interuniversitario de Estudios Teatrales –substitución del antiguo Doctorado en Artes Escénicas– en octubre de 2008. En sólo 26 páginas, el autor realiza un repaso necesariamente corto y fragmentado sobre la epistemología del hecho escénico, que abarca, con lucidez y un sutil sentido del humor, desde los postulados más clásicos hasta las últimas tendencias contemporáneas, sin olvidar dos aspectos importantes: su formación filosófica y una voluntad de generar más bien dudas que proponer respuestas porque, tal y como él mismo toma prestado de Lessing, «basta con que las ideas que expone ofrezcan a sus lectores/oyentes materiales de reflexión».

AADD: Lèxic del drama modern i contemporani.

Dirección de Jean-Pierre Sarrazac. Barcelona: Institut del Teatre, Col. Escrits teòrics, 13, 2009. Original en francés del 2005.

Nos ha llegado, y editado en catalán, un nuevo elemento que permite a los estudiosos del hecho teatral abordar la comprensión y el análisis de las nuevas dramaturgias. La bibliografía, en este tema, se amplía cada vez más. Se trata de una recopilación de unos cincuenta términos que, redactados por autores diversos y no siempre de la misma cuerda (ensayistas, profesores, doctorantes y dramaturgos), retoman la línea que inició a Pavis con su famoso diccionario del teatro, que es la de no limitarse a una mera definición, sino presentar el concepto desde la perspectiva de su evolución y, si conviene, desde el punto de vista de diversos analistas o escuelas. En este

sentido, no es tanto un manual de consulta como un estudio sobre las tendencias del teatro contemporáneo, que debería resultar útil, no sólo al mundo académico, sino también a los espectadores más interesados.

Cayetano Astiaso, Dino Ibáñez y José Luís Tamayo

L'art de l'escenotècnia. Com dissenyar espais escènics d'excel·lència.

Relator: Jordi Bordes. Barcelona: Bissap Consulting, SL, Quaderns Gestènic, 5, 2009.

Siguiendo en su línea, la empresa de gestión en artes escénicas Gestènic continúa divulgando a través de sus publicaciones pequeños manuales que pretenden aportar ideas y aclarar puntos de partida en beneficio de un resultado eficiente, aquél que, como señala el título, obtenga resultados óptimos con los recursos adecuados. En este caso, se trata de un diálogo –falso diálogo, en realidad, pero ya sabemos que un falso diálogo es una buena herramienta pedagógica para dar a entender y a conocer el pensamiento, y si no, que se lo digan a Platón o Diderot– que pone énfasis en recordar aquellos conceptos que quizás la práctica ha apartado, sin olvidar que la escenotecnia es a la vez un arte y una técnica. Cosas del oficio.

Pere Riera

Fem teatre. Manual d'arts escèniques.

Barcelona: La Galera SAU Editorial, Col. La clau mestra, 4, 2008.

Que el teatro es un instrumento básico para la educación, ya se sabe desde hace muchísimo tiempo. Pero no hace tanto que esta importancia se ha sistematizado y presentado en forma de material pedagógico, riguroso y bien elaborado. En este sentido, el libro de Pere Riera cumple todas las expectativas, porque no sólo facilita herramientas prácticas, sino que, tal y como las explica, realiza una declaración de principios sobre

el arte teatral y cómo abordarlo desde la práctica en las aulas. ¿Cuántos autores o profesionales responderían con claridad qué es un personaje, si es necesario que el actor llore realmente en escena o explican cómo se debe abordar la lectura de un texto dramático? No está nada mal que se revisen estas preguntas y que maestros y alumnos sepan no sólo lo que les espera si deciden llevar a cabo un taller de teatro sino que aprendan, como quién no quiere la cosa, los fundamentos de este arte ancestral.

Xavier Ferré Trill

Pere Cavallé, ciutadania republicana.

Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus, Col. Assaig 114, 2009.

El historiador Xavier Ferré Trill presenta un estudio sobre la figura de Pere Cavallé, protagonista de la asociación catalanista y republicana Foment Republicà Nacionalista. También fue presidente del Centro de Lectura de Reus, por lo que no es extraño, pues, que esta entidad promueva su publicación y difusión. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es la segunda parte del libro, que no trata tanto la faceta política de Cavallé como su relación con el teatro. Pero quizás esta diferenciación, una vez leído el libro, resulte francamente artificial, porque, como dice la introducción, Cavallé «personifica la desazón y el deleite de los modernistas comprometidos con su entorno, por la cultura, percibida como agitador social y por la pedagogía política; de aquí, quizás, la predilección en la actividad literaria por el teatro por su capacidad inmediata de incidencia educadora, en especial en los sectores populares». El libro reseña las obras teatrales escritas por el autor, además de comentar la relación con Ignasi Iglésias a través de la correspondencia que mantuvieron los dos autores. Y es que Cavallé promovió la consolidación de un renovado teatro nacional catalán, no sólo en su faceta de dramaturgo, sino luchando contra adversidades para poder construir un teatro

en Barcelona y representar de manera continuada las obras destinadas a sacudir la sociedad.

Josep Maria Muñoz Pujol

El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre Independent a Catalunya (1955-1990).

Barcelona: Edicions 62, 2009

Àlex Broch

Muñoz Pujol en *El cant de les sirenes* reconstruye, desde la lógica subjetividad del memorialista, un tiempo de nuestro teatro más reciente que abarca desde la fundación del EADAG hasta la década de los noventa y la destitución de Josep Maria Flotats al frente del TNC, capítulo, éste, que nos es explicado por el propio Flotats en las cuatro conversaciones que el actor y Muñoz Pujol mantuvieron para esta ocasión y que se recogen en el epílogo del libro. Un tiempo histórico que cubre todo el periodo del teatro independiente hasta la institucionalización de los teatros oficiales.

Muñoz Pujol escribe sus memorias de autor dramático y nos da información sobre la composición, razones y avatares de los estrenos de sus obras lo cual también le permite hacer una auto-reflexión sobre el papel y el lugar de su teatro dentro de la dramaturgia catalana contemporánea. De alguna manera es asumir una cierta condición de «off-sider», fruto de las coordenadas históricas de aquellos años. En el Postfacio nos confiesa su sentimiento y una cierta tristeza por como se han desarrollado los hechos. A manera de balance recuerda que: «Al fin y al cabo, yo fui un participante colateral, un compañero ocasional, un afortunado que participó desde cerca y desde fuera en la aventura de la nave de Argos» (p.345). Pero en esta reflexión sobre su lugar como autor dramático, acto de gran sinceridad, también encontramos el interés y la razón del libro, porque como autor que forma parte de un proceso es también un testimonio y el libro cumple la doble función del

género memorialístico: la del autor que reflexiona sobre sí mismo y su teatro y como testimonio que nos describe, desde su experiencia y conocimiento, la cocina de un tiempo histórico y de un proceso que pasa por los nombres más significativos de la etapa y de la época. En este sentido tanto Ricard Salvat como Maria Aurèlia Capmany son de referencia constante y obligada. Con ellos Muñoz Pujol nos ayuda a descubrir y reconstruir aspectos de la dinámica y vida interior -personajes, hechos, anécdotas- que nos explican una parte de la historia del EADAG que fue también y actuó como personaje colectivo, convirtiéndose en una parte importante de la etapa histórica que Josep Maria Muñoz Pujol nos recrea y nos recuerda en *El cant de les sirenes*. Libro sugerente por lo que tiene de memoria personal y crónica histórica.

Víctor Hugo

Shakespeare.

Muro (Illes Balears): Ensiola Editorial, 2008.

Àlex Broch

Desde que Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo* reivindica la personalidad y obra de Shakespeare como un modelo posible a seguir ante y contra la abusiva presencia del clasicismo francés en los escenarios alemanes, la recepción y defensa de la obra de Shakespeare es una constante en la dramaturgia europea de finales del XVIII y primera mitad del XIX.

En los textos teóricos de Hugo –prólogos, ensayos– la reivindicación de Shakespeare se encuentra, también, del todo presente. Su famoso prólogo en *Cromwell*, considerado como el manifiesto del romanticismo francés, y más allá de la teoría de las tres edades del mundo: tiempos primitivos, tiempos antiguos y tiempos modernos, y los géneros que mejor los representan, la oda, la epopeya y el drama, ya comporta, el prólogo, un reconocimiento del genio del autor inglés que Hugo identifica como lo mejor re-

presentado del drama y, por lo tanto, del teatro contemporáneo. Shakespeare, pues, es un modelo posible o, mejor, el modelo a quien se le reconocen y otorgan todos los atributos de la genialidad.

El interés de Hugo por Shakespeare se traduce en un libro que el autor francés le dedica. Los datos biográficos hasta aquellos momentos conocidos han sido del todo superados por los conocimientos posteriores, pero la parte teórica del volumen mantiene el interés por saber y conocer el análisis de la obra y la defensa que Hugo hace de Shakespeare. Es esta parte que Ensiola editorial, con una traducción del Melcior Comes, nos da a conocer en catalán en una edición reciente.

El breve texto tiene dos partes. La primera, «Shakespeare. Su genio», y la segunda, «Shakespeare. Su obra, sus puntos culminantes». Con un uso de la lengua que no siempre es analítico y que, a veces, bordea la exaltación poética o el impulso expresivo del entusiasta y el convencido que no apela a la razón, lo cual no quiere decir que no tenga razón en sus afirmaciones, Hugo nos presenta un texto impresionista que atestigua, claramente, su opinión sobre el inglés. El último apartado, el quinto, de la primera parte es un raudal de afirmaciones que refleja lo que decimos: «Shakespeare es la fertilidad, la fuerza, la exuberancia, el pecho inflado, la copa espumosa, el tonel a punto de reventar, la savia en exceso, el torrente de lava, el remolino de gérmenes, la vasta lluvia de vida, todo a miles, todo a millones, sin reticencias, sin vínculos, sin reserva, la prodigalidad excesiva y tranquila del creador» (p. 41). Es el coloso que desborda cualquier medida. Para Hugo es, lo hemos dicho, el genio: «Pero Shakespeare no respeta nada, sigue, deja sin aliento a quien quiere seguirlo, pasa por encima de las conveniencias, da la vuelta a Aristóteles...» (p. 44).

Una vez realizada la afirmación, en la segunda parte se centra en la defensa de la importancia de los personajes y los tipos en la construcción dramática. Analiza diversos tipos de la dramaturgia universal explicando su caracterización e importancia y como colofón se centra, también en el último apartado en este caso de la segunda parte, en los cuatro personajes que, para él, sobresalen en la obra del autor: «Hamlet, Macbeth, Otelo, Lear, estas cuatro figuras dominan en el alto edificio de Shakespeare» (p.85). Razona el porqué y es en esta relación y debate con los personajes dónde encontramos las mejores originalidades de interpretación. Las opiniones más personales que reinterpretan o enriquecen los textos de Shakespeare. En *Lear*, por ejemplo, focaliza en Cordelia algunos reflexiones que potencian la interpretación del personaje: «Lear es el motivo de Cordelia: La maternidad de la hija hacia el padre; tema profundo; maternidad venerable entre todas... El padre es el pretexto de la hija. Esta admirable creación humana, Lear, sirve de apoyo a esta inefable creación divina, Cordelia... A partir de este momento, empieza el adorable amamantamiento. Cordelia empieza a alimentar a este viejo amado, desesperado, que en el odio se moría de inanición. Cordelia alimenta a Lear de amor, y el coraje vuelve; lo alimenta de respeto, y la sonrisa vuelve; lo alimenta de esperanza, y la confianza vuelve, lo alimenta de sabiduría, y vuelve la razón». Breve en la interpretación de los personajes nos descubre, sin embargo, sus opiniones. Un texto como éste ayuda a entender mejor la defensa y recepción que la obra de Shakespeare tuvo entre los escritores románticos. Y en este caso de la talla y trascendencia de Víctor Hugo, tan importante para el desarrollo del romanticismo francés.

Colaboradores de este número

Anna Caixach

Licenciada en Arte dramático por el Institut del Teatre de Barcelona. Doctorada en Artes escénicas. Ha realizado el trabajo de investigación doctoral *El arte como vehículo. La dimensión sagrada de las artes performativas*, sobre el trabajo post-teatral de Jerzy Grotowski (Institut del Teatre, 2008). Título de Grado Superior de Lenguaje musical, Teoría de la música y Piano. Actriz e investigadora en el ámbito de las artes performativas. Siguiendo los pasos de la investigación de Grotowski, ha trabajado con Thomas Richards, Maud Robart, Jairo Cuesta, Jim Slowiak, Abani Biswas, Zygmunt Molik y Gey Pin Ang. En 2005 inicia su propia investigación práctica en el ámbito del arte como vehículo, investigación vinculada a la escritura de su tesis doctoral y que actualmente está desarrollando a partir del trabajo sobre cantos de la tradición hispánica. Directora y coordinadora del Año Grotowski en Barcelona. Traductora y coeditora del libro de textos de Grotowski, *Teatre i més enllà. Textos fonamentals 1969-1995*, Fragmenta, Barcelona, 2009.

Joan Casas

Nació en 1950 en Hospitalet del Llobregat. Formado en el teatro independiente, terminó licenciándose en Artes Escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona, donde hace años que es profesor de Teoría e Historia del teatro. Paralelamente ha desarrollado una amplia carrera como crítico, traductor, dramaturgo y escritor.

Alicia Costa Izurdiaga

Diplomada en Nutrición Humana y Dietética, licenciada en Ciencia y Tecnología de los Alimentos (UAB) y master oficial en Nutrición y Metabolismo (UB). También es titulada en Danza Contemporánea por el

Institut del Teatre de Barcelona. Posee conocimientos de coaching y titulación de antropometrista (ISSAK). En su última experiencia profesional ha impartido clases teóricas y prácticas en la universidad y actualmente trabaja como nutricionista en consultas de Barcelona.

Inês Castel-Branco

Lisboa, 1977. Es doctora en arquitectura por la UPC con una tesis sobre *El espacio del teatro ritual en los años sesenta. Revolución y ritual en el Living Theatre, Peter Brook y Jerzy Grotowski* (2007). Es master en Arquitectura, Arte y espacio efímero y Arquitectura por la Universidad de Porto. Es editora, codirectora y responsable de la imagen gráfica de Fragmenta Editorial, una editorial independiente sobre el hecho religioso. Obtuvo el Premio Joan Maragall en 2003 con la obra *Camins efímers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art*. Ha participado en las Conferencias Internacionales del Año Grotowski en Barcelona. Ha escrito la introducción y ha sido la responsable del libro *Jerzy Grotowski. Teatre i més enllà. Textos fonamentals 1969-1995*, Fragmenta, Barcelona, 2009.

Joan Carles Fernández Corrons

Ex bailarín, profesor especialista en Cineología de la danza y Fisioterapeuta. Titulado por el Conservatoire National de Musique et Danse de Paris. Titulado superior en danza, especialidad de Pedagogía de la danza, por el Conservatori Superior de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona. Equivalencia del MECD con el Título Superior de Danza en la especialidad de Pedagogía de la danza. Diplomado en Fisioterapia por la UAB. Profesor adscrito al Departamento de Salud de la Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Profesor adscrito al Departamento de Cuerpo del Institut del Teatre de

la Diputació de Barcelona. Profesor adscrito al Departamento de Trabajo físico y educación postural del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

Martí Fons Sastre

Doctor en Teoría e Historia del Arte (especialidad en Artes escénicas) con la tesis *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor*, defendida en la Universitat de les Illes Balears (UIB) en 2008, por la que recibió una beca Predoctoral FPI del Govern de les Illes Balears y el premio Hiperbòlic a la mejor tesis doctoral del 2008. Profesor y Jefe del departamento de Teoría teatral y espacio escénico de la Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Profesor de Teoría y práctica del teatro de la Universitat de les Illes Balears (UIB) y profesor de Teoría de la interpretación en el master de animación en 3D, MAISCA de esta misma universidad. Ha cursado estudios de arte dramático con el *Teatro de La Abadía* (Madrid) y en la *International School of Theatre Antropology* (ISTA), entre otras. Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre el hecho teatral en Madrid, Tenerife, Sevilla, Gran Canarias, Bolonia o Barcelona. Ha publicado varios estudios sobre la creación escénica contemporánea y el proceso creativo del actor.

Jordi Pérez-Bravo

Ex bailarín, coreógrafo, Profesor de danza y Fisioterapeuta. Titulado Superior en danza, especialidad de Pedagogía de la danza por el Conservatori Superior de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona. Titulado por la Escola Superior de Dansa i Coreografia del Institut del Teatre en la especialidad de Danza Clásica. Equivalencia del MECD con el Título Superior de Danza en la especialidad de Pedagogía de la Danza. Diplomado en Fisioterapia por la UAB. Post

graduado en Fisioterapia de la actividad física y deporte por la UIC. Licencia de Juez Internacional de Baile deportivo y competición. IDSF Profesor adscrito al Departamento de Salud de la Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Profesor adscrito y Jefe del Departamento de Trabajo físico y educación postural del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

Carles Puértolas

Licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Barcelona, especialista en Cirugía ortopédica y Traumatología, especialista en patologías de la danza y de la música, pianista y compositor. Profesor de Anatomía aplicada a la danza en la Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona. Profesor de Anatomía aplicada a la danza y de Danza y salud en el Conservatori Superior de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona. Médico adjunto de Cirugía ortopédica y Traumatología en el Hospital General de Catalunya. Médico consultor del Centre d'Ensenyaments Primaris Secundaris i Artístics «Oriol Martorell» del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya. Jefe del Departamento de Salud de la Escola d'Ensenyament Secundari/Conservatori Professional de Dansa del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y Jefe del área de Salud del Departamento de Movimiento del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Enric Majó

Actor y director. Se inició en el teatro profesional en 1965 en la compañía de Adolfo Marsillach. Posteriormente, sobresalió como actor en numerosas obras teatrales, obras televisivas dramatizadas, cine y series televisivas. Cabe señalar sus actuaciones en

montajes históricos como *Yerma*, *Hamlet*, *Terra baixa*, *Salomé*, así como en el personaje de Goya en la serie televisiva. Últimamente, ha intervenido en *Un dia, mirall trencat* de Mercè Rodoreda y en *El jardí dels cinc arbres*, a partir de la obra de Salvador Espriu. En 2009 recibió en Premi Butaca de Trajectòria.

Francesc Massip

Doctor en Historia del arte y en Filología catalana, crítico teatral del periódico *Avui* y profesor de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona y del Institut del Teatre de Barcelona. Es Presidente de la Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval; autor de una docena de libros y de un centenar de artículos en revistas especializadas de todo el mundo en los que analiza la iconografía del espectáculo medieval, del Renacimiento y del Barroco.

Eduard Molner

Barcelona, 1968. Es periodista y programador cultural. Colabora habitualmente en el suplemento *Cultura-s* de *La Vanguardia* y en las revistas *Avenç* y *BCN Metròpolis*. También ha colaborado en otros medios como la revista *Serra d'Or*, el periódico *Avui* o la revista *Altair*. Ha participado en proyectos editoriales de la Enciclopèdia Catalana y del Institut Ramon Llull y ha colaborado en la elaboración de contenidos para el Festival de Jazz de Terrassa o el Festival Temporada Alta de Girona. Ha sido productor de dos ediciones del Festival de Músiques Contemporànies organizado por el Auditori y responsable de contenidos en el departamento de comunicación del Teatre Lliure. Desde el año 2005 es el programador del ciclo de tertulias sobre el libro y la lectura *Vine a fer un cafè amb...* y programa también el ciclo de teatro de pequeño formato *Juliol a la Cuina*.

Kris Salata

Kris Salata es Profesor Adjunto en Interpretación en la Escuela de Teatro, en la Universidad Estatal de Florida. Imparte clases de Dirección Escénica e Interpretación, y centra su investigación en aspectos fenomenológicos, ontológicos, y epistemológicos de la práctica del teatro. Ha publicado capítulos en algunos libros y artículos sobre Jerzy Grotowski (más recientemente ha sido invitado a editar un número especial de TDR dedicado a Grotowski), y el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, con los que mantiene una estrecha relación profesional.

Montse Sanahuja Maymó

Doctora en Psicología (octubre 2008, Universidad Ramón Lull) con mención Europea. Psicoterapeuta. Ha realizado estancias como investigadora en la Universidad de Plymouth (Reino Unido), en la Universidad de Siena (Italia) y en la Universidad de Nueva York (EE.UU). En esta última en concreto, ha estado en el Harkness Center for Dance Injuries, que pertenece al New York University Hospital for Joint Diseases, donde ha realizado el estudio de su tesis doctoral, *Bailarines lesionados: respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento*.

Mercè Saumell

Nacida en Barcelona, és licenciada en Historia del arte y doctora por la Universitat de Barcelona. Actualmente es profesora titular en el Institut del Teatre de Barcelona y Directora de Servicios Culturales del mismo. Especialista en teatro catalán contemporáneo, colabora igualmente en la Universitat de Girona (Máster en Arte y Comunicación, MAACAPD). Ha escrito artículos en numerosas revistas especializadas nacionales (Pausa, El Público, Dansart...) e internacionales (Teatrae, Contemporary Theatre Review, Performance Arts Journal, V1S...). Es autora del libro de divulgación *El teatre*

contemporani (UOC, 2006) y co-editora del libro *Escenarios compartidos: Cine y Teatro en España en el umbral del siglo XXI* (Lit-Verlag, 2009). También ha colaborado en *Kataloniens Rückkehr nach Europa*

1976-2006 (Lit-Verlag, 2007), *La Fura dels Baus, 1979-2004* (Electa, 2004) o *The Paris Jigsaw* (Manchester University Press, 2002).





Abstracts

Alicia Costa Izurdiaga

Diet and energy expenditure of dancers

The definition of nutritional standards and dietary recommendations adapted to professional dancers requires an evaluation of the real caloric intake, eating habits and of course, body composition of dancers. This study evaluated all these points to obtain valuable information for later research.

OBJECTIVE: Determine the caloric intake, eating habits and body composition of professional dancers. **METHOD:** A selection was made of 51 professional dancers and dance students in the final course of different specialties (classic, Spanish and contemporary dance) attending the *Institut del Teatre* (Theatre Institute) in Barcelona. The following measurements were made of each of the participants: Baseline metabolism (energy consumption at rest), maximum oxygen consumption (stress testing) and records of the heart rate while rehearsing a dance. In addition, records were made of their dietetic intake, their answers to activity questionnaires, and their complete anthropometric measurements. **RESULTS:** In a class of classic dance, the classic, contemporary and Spanish dancers consumed a mean of 424 Kcal/hour (5.2 MET), 363 kcal/ hour (4.5 MET) and 323 kcal/hour (4 MET) respectively. On the other hand, actually performing the dance on stage required an average consumption of 668 kcal/hour. The mean consumption of a dancer is between 1700 and 2000 kcal/ day, with an average difference of 579 kcal compared to the theoretical calculation of their needs. In general, the eating habits of dancers are similar to those of this age group in the general population. There was low consumption of fruit, meat and fish, combined with high consumption of pastries and even alcoholic drinks. Classic dancers present a meso-ectomorph somatotype, contemporary dancers are ecto-mesomorph and Spanish dancers endo-mesomorph. **CONCLUSION:** Each dance speciality requires specific energetic requirements. Dietary rec-

ommendations should consider the number and intensity of daily classes, current individual adaptation, and especially rehearsal and performance periods. The differences observed between caloric intake and body composition show the need to personalise food intake as much as possible.

Jerzy Grotowski

Closing speech to students

The origin of this text is Grotowski's response to participants in a seminar organised by Odin Teatret, Holstebro (Denmark), in 1968. An extensive discourse for artists who claimed to work *in the spirit* of Grotowski and where the Polish director reflects on the significance of the profession of actor and director. Grotowski praises sincerity, truth and depth in an actors work, heavily attacking hypocrisy, stereotypes and easy solutions. The whole speech is about what he considers to be the professional ethics of an actor, beyond dilettantism and technique for technique's sake.

Jerzy Grotowski

Reply to Stanislavski

Text, revised and extended by the author, based on the conference at the meeting with actors and directors at the Brooklyn Academy of Music in New York in 1969. One of Grotowski's key texts for its clarity and the precise treatment of the fundamental questions of an actor's work. It makes a deep analysis of the complex relationship between spontaneity and precision, advancing what would be the basis of his later research once he had gone beyond the limits of theatre. A text that highlights the possibilities of theatre as human research and a real meeting between human beings, beyond dilettantism and professionalism. A call to seek one's own path in theatre; one's own response to the teacher.

Jerzy Grotowski

On the genesis of *Apocalypse*

The theatrical period of Grotowski came to an end with *Apocalypse cum figuris*. This text, based on meetings held after the premiere of the play in 1969, reveals the doubts and struggles Grotowski went through during the process of creating *Apocalypse*. Seeking the impossible, Grotowski demands his actors give complete sincerity, which only appears by itself when all other possibilities have been finally rejected. A deep reflection on the creative process of actors and his own role as somebody who is no longer a director but the person that provides company in the process of the actor. Not wishing to repeat the stereotypes of his own work, Grotowski and the group of actors embark on a voyage through the unknown, lands filled with risks, abandonment and resignation. A text which reveals the thoughts of a crucial moment in the career of the Polish investigator and marks a before and an after.

Inês Castel-Branco

The actor saint

Grotowski's *via negativa* leads him to a *poor theatre*, totally centred on the actor. The actor has to renounce the techniques he has learned and be willing to eliminate the obstacles put in his way with an attitude that is completely empty, expectant, available. In Grotowski's words, the actor must be a *saint*, make an *expiatory sacrifice*, a *total act*, offering himself completely to others. The tools of religious anthropology allow us to investigate the nature of the sacrifice and the central role of the Grotowskian actor. We also see how this *via negativa* applied to the actor demands a similar attitude from the director. The process then becomes a *double or shared birth*. Taken to the ultimate consequences. In the late sixties Grotowski gave up performances, the public, and stage design to dedicate himself

to research into more authentic ritual origins, a true encounter between “I and thou”.

Kris Salata

**Toward the non-(re)representative actor.
From Grotowski to Richards**

Placing *Apocalypsis cum figuris* as a decisive point in Grotowski’s attempt to go beyond theatrical representation, Salata considers the trajectory Grotowski’s work as the transition from acting to *doing*. Emphasizing the centrality of Buber’s “I and Thou” concept, Salata analyses the implications of Grotowski’s research into immediate perception from the point of view of theoreticians such as Heidegger, Deleuze and Levinas.

Anna Caixach

**The organic technique of the actor.
A path towards the invisible**

In the process of creating *Apocalypsis cum figuris* a very significant change takes place in Grotowski’s way of working. The interior process of the actors preceded the structural composition of the work. Artistic technique would give way to human experience, transcending the limits of theatre. Theatre would become a vehicle. Organic orientation of the actor’s work would be the path to discovering a second dimension, verticality. And it is at the intersection of two planes, instinct and conscience, where the creative process emerges. A point of convergence of two processes, human and artistic, interior flow and rigor. Man is a bridge between these two worlds, between two levels: he must know how to heed the voices of nature and those of the heart, uniting the breath of life and awareness of life in a primordial bond. Grotowski rediscovered this original state of the spirit and the body in what could be considered *the primordial act of the performance*.

*Joan Carles Fernández, Jordi Pérez-Bravo
and Carles Puértolas*

**Use of respiratory mechanics to improve
mobility of the trunk and spinal column**

This article explains the approach given to the use of respiratory mechanics as a means of improving the mobility of the spinal column and maintaining ideal alignment of the back and body.

The study is based on the capacity to increase and decrease different diameters of the chest –a capacity referred to as chest expansibility –and how the muscles involved in respiration can be used, especially considering that almost all these muscles combine this action with another motor action on the different bone and joint structures where they are inserted. Its agonist, synergist or antagonist role in chest expansion will depend, in many cases, on the position of the trunk and the anchor points for muscular use.

This then allows us to deduce the influence that posture, alignment and body mobility have on respiratory efficiency and vice versa.

Montse Sanahuja Maymó

**Some psychological aspects
of professional dancers**

This article summarises the psychological aspects to be taken into consideration in professional dancers. At the same time, it presents some results from a pilot study carried out in Barcelona with five injured dancers. An attempt was made to determine which factors they thought had influenced their injury, their perceptions, and the effects of the situation. In addition, they were also asked about the symptoms or difficulties they had during the six months prior to the accident and psychological attention in the world of dance.

OPACITAT: Estat físic que han d'aconseguir els actors. Només els cossos opacs reflecteixen la llum.

JAUME MELENDRES

La direcció dels actors. Diccionari mínim





ESTUDIS ESCÈNICS  **Butlleta de subscripció**

NOM	NIF
COGNOMS/INSTITUCIÓ	
ADREÇA	
POBLACIÓ/CP	
PROVÍNCIA/PAÍS	
PROFESSIÓ	
TELÈFON	E-MAIL

Desitjo subscriure'm a un any natural (2 números l'any) als quaderns de l'Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (preu de 24€, incloses les despeses d'enviament)

Data: Signatura:

Domiciliació bancària

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANC/CAIXA D'ESTALVIS
COMpte CORRENT/ESTALVIS (20 dígits)
AGÈNCIA
ADREÇA/POBLACIÓ/CP

Data: Signatura:

Un cop omplerta la butlleta amb totes les dades, envieu-la a

ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 20

NOMBRE	NIF
APELLIDOS/INSTITUCIÓN	
DIRECCIÓN	
POBLACIÓN/CP	
PROVINCIA/PAÍS	
PROFESIÓN	
TELÉFONO	E-MAIL

Deseo suscribirme durante un año natural (2 números por año) a los cuadernos del Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (precio de 24 €, con los gastos de envío incluidos)

Fecha: Firma:

Domiciliación bancaria

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANCO/CAJA DE AHORROS
Nº DE CUENTA CORRIENTE/AHORROS (20 dígitos)
AGENCIA
DIRECCIÓN/POBLACIÓN/CP

Fecha: Firma:

Una vez relleno el boletín de suscripción, enviarlo a:

ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 20

