

## 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 es 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 refero 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 encarcamiento, 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 nuestra 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 crérmelo. 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 enseguida 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 (2008), «Farewell Speech to the Pupils», the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.

