

EL DIRECTOR COMO ESPECTADOR DE PROFESION

(1985)

Jerzy Grotowski

se puede decir que el actor actúa y, al mismo tiempo observa su cuerpo en acción, observa realmente su cuerpo y sus manos. Sucede como si encontrase de por sí: "esto funciona, esto no; esto es necesario repetirlo". Grandísimos acto-

res de este género en Italia serían aquellos que siguen la tradición de la Commedia dell'arte, actores capaces de hacer espectáculos individuales y al mismo tiempo involucrar a los espectadores, jugar con ellos, tenerlos en su

Quisiera hablarles sobre el trabajo del espectador de profesión; pero no para jugar con el título de esta reunión. Han pasado cerca de diecisiete años desde mi primera llegada a Escandinavia; cuando me preguntaron en la frontera mi oficio y respondí que era espectador de profesión, cosa que el funcionario anotó. Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión. Es un oficio muy preciso. ¿Por qué por ejemplo ciertos grandes actores son pésimos directores, en el sentido del trabajo con otros actores, no de la puesta en escena espectacular? Esto sucede porque la relación del actor con el espectador es muy particular. El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador. Existen ciertas formas muy sofisticadas del arte del actor donde se es al mismo tiempo actor y espectador. Así sucede por ejemplo en muchas formas del teatro oriental clásico. Un actor que haya llegado a una gran maestría en las formas de su arte (que ya posea por este motivo la entera precisión de todos los minúsculos elementos del arte) puede comenzar a cambiar los acentos del ritmo; inicia a desplazar estos acentos, a cambiar el orden de pequeños detalles, a hacerse sorpresas. Este entonces es un gran maestro del teatro oriental. En ese caso



poder. Solamente ellos, o al menos algunos que yo he observado, tienen esa capacidad, esa particularidad de hacer y al mismo tiempo de observar lo que hacen. Es como un doble juego, que frecuentemente es muy fascinante y requiere de una grandísima maestría.

Pero si vemos el teatro como normalmente es, el teatro convencional, el teatro de vanguardia, el teatro de grupo, aquí hay una gran diferencia entre el trabajo del actor y el del director. No quiero decir, evidentemente, que quienquiera que ejercite la profesión de director es capaz de ser de verdad un espectador de profesión. Pero el problema es éste. ¿Por qué he querido tocar este aspecto del todo artesanal del oficio? Como sabemos si se está en un campo de fútbol, no es necesario jugar rugby. Y nosotros estamos hoy en el mundo en una situación en la cual la gente tiene un tal sentimiento de la fragilidad de las cosas, que hacen esfuerzos desesperados por aceptar la realidad convencional. No se trata de estar de acuerdo con ellos en el hacer un trabajo convencional, sino de hablarles con un lenguaje que puedan comprender.

Entonces, desde mi punto de vista, digamos esto de alguien que hubiera vivido en la Grecia antigua y se encuentra hoy en la Grecia actual, no puede hablar a la gente en griego clásico; quiero decirles las mismas cosas, pero utilizando el griego moderno, aunque me digo que esta lengua es un griego igualmente arruinado como el italiano es un latín disgregado.

Quiero citarles ahora una vieja historia contada por Charles Duits. Este presentaba una especie de gran instructor, casi un gurú occidental, diciendo que sabía enseñar a la gente cómo levitar. Pero en efecto su verdadero objetivo era enseñarles a atravesar la calle durante la hora de punta. Era la "belle époque", un periodo lejanísimo, digamos todavía antes de los años Sesenta. En aquella época, para enseñarle a la gente a atravesar la calle durante la hora de punta, era necesario enseñarles la levitación. Si no, no hubieran querido trabajar con usted: "¿Pero qué enseña? A atravesar la calle, es ridículo. . ." En los nuevos tiempos, si quieren enseñar a alguien a levitar, deben trabajar con

él enseñándole cómo atravesar la calle durante la hora de punta.

Hoy hay una tal ruptura de cada confianza, un tal sentido de inseguridad, que se quieren aprender sólo las cosas que se pueden decir concretas y precisas. Ahora si yo digo a alguien: quiero enseñarte cómo caminar con la pierna izquierda de manera perfecta y eficiente, él se esforzará, trabajará conmigo, podrá hasta obtener una cierta trascendencia. Pero sólo porque piensa en trabajar sobre el movimiento de la pierna izquierda.

Por tanto, en este mundo nuevo es necesario hablar con un lenguaje técnico. Es el nuevo lenguaje. Por ese motivo he decidido hablarles de los detalles técnicos del oficio de observador. Estoy consciente que entre ustedes hay sobrevivientes de la "belle époque" de los años Sesenta o poco después: se mueven en su país como si fuesen dinosaurios, como seres de otros tiempos. De cualquier modo, pienso que aún para ustedes es muy importante saber que su conocimiento de dinosaurio, que en muchos casos es un conocimiento muy precioso, se puede transmitir sólo en un lenguaje técnico. No pueden hacerlo en un lenguaje filosófico, ideológico, social, y —osaría decir— ni siquiera en el lenguaje de las relaciones interhumanas. Pero en manera técnica pueden hacerlo. Esto significa que deben hacer esfuerzos para volverse dinosaurios extremadamente competentes en el sentido del oficio. En definitiva, el director que inicia su trabajo es casi siempre un gran diletante. Si es un actor, aún un actor notable, está amenazado por el peligro de aplicar su técnica específica de representación a los otros actores. Esto no es peligroso al interno de las formas teatrales clásicas, por ejemplo aquellas orientales, porque ahí no hay creación del personaje; se recibe el personaje como herencia. Pero en el teatro occidental como existe hoy; esto es muy peligroso.

El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación; si sabe: "yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador", en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta un técnico, porque en esto hay una técnica

precisa y compleja. Sólo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela; se aprende sólo con el trabajo.

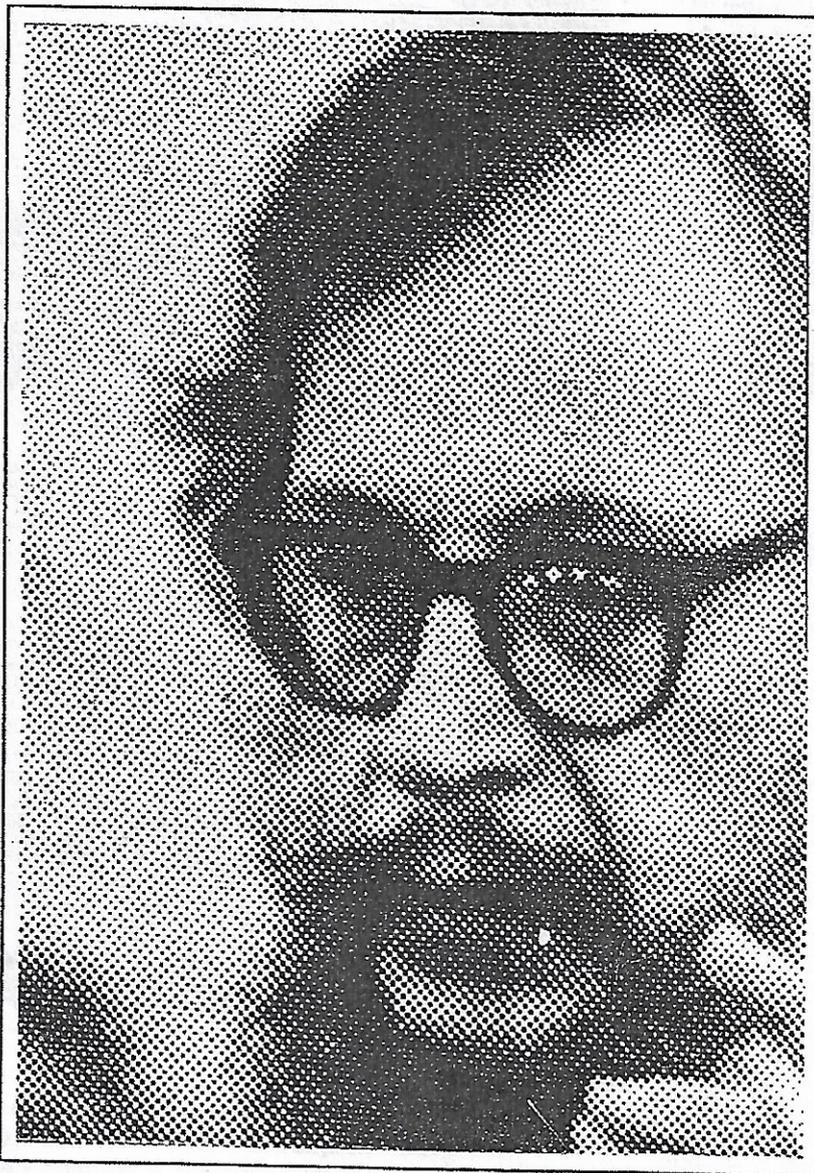
Hay directores, por ejemplo, que toman un texto escrito, una pieza y construyen su concepción sobre cómo realizarla. Esto quiere decir que ellos construyen en su intelecto la imagen que debe ser realizada. En este caso, se trata siempre del teatro de un filólogo, en suma de algo que en el mejor de los casos, llega a ser una especie de tratado sobre el asunto que sea, por ejemplo *Hamlet* como tragedia. Aquí hay un profundo malentendido porque, dado que hay miles de libros a propósito de *Hamlet* que dicen cuál es el verdadero *Hamlet*, no hay una sola concepción que pueda representar el *Hamlet* objetivo. En primer lugar entonces no se puede separar a *Hamlet* del actor que lo representará. ¿Pero cómo puede el director conocer realmente el potencial del actor? Puede saber cuáles han sido los sucesos de aquel actor en otros espectáculos. Entonces este tipo de director empuja al actor a repetir aquello que ha hecho en sus sucesos precedentes. En el cuadro de una estructura inventada de manera especulativa que el director considera como su concepción, éste piensa que tiene algo que imponer a los otros actores y a los espectadores. El sabe mejor que cualquier otro qué cosa es *Hamlet*; no qué cosa es el *Hamlet* de aquel actor o el de él mismo, sino *Hamlet* en sí. Hará transmitir estas ideas reveladoras a los espectadores, y si los espectadores comprenden estas ideas las aplicarán en la vida, y esto cambiará la sociedad. . .

Pero el director puede acercarse al texto, aún al texto escrito, con la actitud de quien quiere ver cosas apasionantes, que verdaderamente no quiere aburrirse ni durante los ensayos ni durante el espectáculo, que quiere ver verdaderamente algo excepcional, extraordinario. Ya cuando lee el texto, hay en él una especie de película interior sobre ciertas potencialidades, como el sueño de un espectáculo fascinante. Este sueño no es muy rico en detalles: alguna cosa se refiere a los actores que pueden jugar eventualmente ciertos roles; otra cosa al espacio donde se desarrollará el espectáculo; otra cosa a él mismo, al

contexto de su vida, a su necesidad de pagar sus cuentas. Y al mismo tiempo piensa en los espectadores que son como él, (pueden decir que no debería pensar en espectadores como él, que es una cosa muy egoísta. Sean egoístas. Para crear sean egoístas, hagan las cosas para sus espectadores, para la gente con la cual tienen relaciones profundas y *contra los otros!* . . .). Y también tiene la visión de cómo meter en una trampa a los espectadores que no ama.

Acerca de este propósito, me acuerdo de Swinarski, un gran director polaco, mientras preparaba un breve texto de Wyspianski. Era un periodo muy interesante. Todos pensaban que nosotros éramos adversarios, a causa de la competencia entre nosotros en Polonia y en el contexto internacional, mientras que éramos excelentes amigos. Teníamos, muchas veces al año, momentos estables para encontrarnos, y aquí hacíamos nuestro intercambio de informaciones. Yo le decía: "Conrad, se me han acercado estas y aquellas personas que me han dicho que tú eres un sucio puerco, lo que es justificable; pero desdichadamente con estas otras personas están preparando una acción en contra tuya, y he sido invitado a participar en esta acción." Y yo recibía de él regalos análogos. Nos encontrábamos en un apartamento que no era oficialmente suyo, y que él había rentado a gente que trabajaba en el exterior. En este departamento, aislado de todos para no ser molestado, trabajaba para preparar los bosquejos para sus montajes, y nosotros

discutíamos juntos detalles de nuestro trabajo. Entonces, en este breve texto de Wyspianski, había un momento en que una muchacha debía hacerse la señal de la cruz. Swinarski había hecho un diseño; pero me mostró también directamente el gesto: se levantó, se hizo la señal de la cruz pero metiendo con tal



motivo las manos sobre su sexo en vez que sobre el pecho y me dice "quiero hacerle esto a ellos". Yo estaba maravillado; ¿en quién habría pensado? En los espectadores que no amaba, y que tal vez son los espectadores demasiado santurrónes (demasiado, no un poco. Un poco santurrón va muy bien).

Pienso que fue Jan Kott el que habló de los *Addii* de Mickiewicz realizado en el Teatr Laboratorium, diciendo que yo aplicaba a los espectadores la *psicomauquia**, o sea la acción extremadamente sospechosa de atraerlos y de atacarlos, no en el sentido de tocarlos físicamente, sino atacando con una cierta discreción

los estereotipos que ellos amaban. Recuerden aquel fragmento de *Apocalypsis cum figuris* en el que el Inocente, que es fuertemente asociado con la figura de Cristo, tiene una escena de amor con María Magdalena. Hay entonces un momento de contacto, un modo de tocarse en una acción que si se recuerda que el Inocente se parece a Cristo, para ciertas personas resultó verdaderamente escandalosa. No es escandalosa para mí, justo porque tengo una gran estima por Cristo.

¿Cómo fue realizada aquella escena?

Sobre aquel juego de amor había sido impuesta una forma secundaria: María Magdalena era un arco y de tal arco el Inocente tiraba flechas.

Estas flechas alusivas partían hacia Staszek, que era Juan, y estaba corriendo sobre el lugar. Corría como un ciervo, pero al mismo tiempo el rumor de sus pasos era el ritmo de un acto amoroso, de la vía hacia el

culmen de un acto amoroso. Y justo en el momento del culmen, la flecha partía.

Aquí tenemos muchos elementos: una acción casi naturalista de amor en-

*Psico-maquia" como en la palabra "tauro-maquia".

tre el Inocente y Magdalena, pero dentro el cuadro de una forma de arco y de flecha, con otro elemento que puede atraer la atención de los espectadores, o sea un ciervo que corre. Pero este ciervo que corre hace el rumor (el ritmo) del culmen de un acto de amor. . .

Antes de todo esto, lo que hice como espectador fue dispersar la atención de los otros espectadores. Me dije: "sería bello ver todo esto sin verlo. Y para ellos, los espectadores que llegan, es aún más importante, porque pueden ser sujeto a muchos malentendidos: pensar por ejemplo, que se trata de una cosa blasfema en un sentido completamente banal —no de aquella gran blasfemia que podría constituir el valor, sino de una pequeña blasfemia mezquina". Luego me dije: "es necesario que la acción fluctúe". Veo aquel momento de contacto y cuando me pregunto qué cosa hacen ya veo el arco. Ni siquiera estoy seguro de haber visto aquello que sucedía una fracción de segundo antes. Esto se repite, comienza a inquietarme, pero ahora ya veo al ciervo que corre. Como en el texto de Racine donde hay un acto erótico traspuesto en la historia de una caza al ciervo. ¡Pero no! Porque está aquel ritmo que me lanza de nuevo en una alusión casi naturalista. Pero cuando soy capturado por esta alusión, encuentro de nuevo el arco o la detención del ciervo, que es una forma muy esculpida y provoca así de improviso algo como un efecto estético:

Cuando veo esta escena, no puedo saber finalmente si ahí ha habido algún juego erótico o no. En el fondo de mí mismo, yo sé y cada uno sabe que se trata de una escena de amor entre el Inocente y la Mujer. Pero no es seguro que esta acción haya tenido lugar. Cambia todo el tiempo, fluctúa. Es algo semiconsciente que registra la escena.

Este es un caso especial y bastante raro, muy difícil de realizar, pero que de cualquier modo toca uno de los problemas esenciales del oficio del espectador, o sea del director que observa: el de tener la capacidad de guiar la atención; la propia y también la de los espectadores que llegarán. En el caso que he apenas descrito, se trataba en realidad de dispersar la atención de los espectadores. Aunque más frecuente-



mente el problema es de guiar, de concentrar la atención del espectador. Esto es difícil de comprender para muchos directores, sobre todo para aquellos que comienzan a ejercer el oficio.

Tal vez para comprender este problema sea necesario ver los documentales de un mismo espectáculo, uno hecho con una cámara inmóvil, el otro realizado de manera mucho más sofisticada con una cámara que tome los pormenores. Otra posibilidad sería asistir a un espectáculo teatral y ver des-

pués un buen documental sobre el mismo espectáculo, de verdad complejo y detallado. Cuando realizan un documental, el primer problema en el que se encuentran es aquel de la selección de los detalles. Pueden presentar la escena en campo largo, pero después deben tomar con la cámara una parte de la escena, uno o dos personajes o incluso un detalle simplísimo, una mano y una parte del cuerpo de un actor, que está en relación en la acción con una parte del cuerpo de otro actor, etc. Esto

significa que el espectador del documental dispone ya de un itinerario de la atención.

Cuidado: un itinerario de la atención. Mira aquí este campo largo, este detalle, este personaje, este fragmento del actor, este fragmento de uno y de otro actor, de nuevo este campo largo. . . Si no es así, el documental resulta completamente confuso. Esto por muchas razones, porque la pantalla es más plana y más pequeña que la realidad y porque la acción de las personas vivas es completamente diversa de aquella en imágenes. Cuando hacen un documental de un espectáculo, construyen por fuerza de cosas un itinerario de la atención del espectador. Pues tienen la misma obligación también cuando hacen un espectáculo, absolutamente la misma obligación. Aparte de los casos precisos, como aquella escena entre María Magdalena y el Inocente, donde había ciertamente un elemento de itinerario, pero destinado a *dispersar* la atención, deben ser muy conscientes a dónde quieren *dirigir* la atención del espectador durante la acción. Esto es un dominio del todo análogo al del prestidigitador que, para esconder la operación clave, guía todo el tiempo la atención del público.

Tomemos un ejemplo muy simple. En primer plano se encuentra una persona que dice una especie de introducción, da informaciones, pero no está ya verdaderamente en el espectáculo. Aunque es necesario que estas informaciones sean transmitidas a los espectadores. Y en segundo plano tenemos ya las acciones que comienzan. Entonces el director se dice: "sí, es una bella asociación—el actor/informador presenta aquí, y allá los otros actúan". Pero en realidad se equivoca. Cuando el espectador ve realmente la acción en segundo plano, no escucha más, no comprende más la información, al contrario, si está concentrado sobre el informador, no ve lo que sucede en segundo plano. Las soluciones posibles a este punto son muchas. Entre otras, ésta:

Lo que debe fijar la atención del espectador es la persona que da las informaciones. Y detrás hay una acción. Esta debe ser percibida, debe existir, pero no debe fijar la atención. Si para alcan-

zar este objetivo disminuyen la luz, es un fracaso total, porque todos querrán ver lo que sucede en la oscuridad. Entonces la acción debe ser extremadamente simple y repetitiva, sin sorpresas. Antes de que comience el actor que da las informaciones, o más bien cuando se haya presentado, porque el hecho de presentarse atrae como sea la atención, los otros actores en segundo plano comienzan esta acción más o menos repetitiva, sin sorpresas. Ella puede tener una composición formal y rítmica bastante desarrollada, pero monótona y simple. Por lo tanto, después de la primera frase, el informador se encuentra casi en suspenso, como si buscara recordar la continuación; y entonces los espectadores perciben que algo comienza allá en el fondo. Lo ven y en un segundo reconocen lo que sucede. Y así, cuando el informador recomienza, la atención de los espectadores retorna sobre él, y si se separa de él lo hará sólo por breves periodos, con el fin de controlar si en segundo plano hay siempre la misma acción repetitiva.

La otra solución es aquella de la alternancia. Esto significa que cuando la atención deba ser llevada sobre el informador, los actores en segundo plano deben estar empeñados en una acción tan sutil que sugiera que esperan en vez de que hacen algo. Después el informador se detiene y la acción recomienza en segundo plano. En un momento sucesivo, en segundo plano, la acción no se detiene propiamente, pero es como si el movimiento llegase a un reposo. En este punto de nuevo recomienza el informador. . .

Así funciona bien. Es una pena que sea banal. ¿Por qué es banal? Si el director mira lo que ha hecho durante los ensayos, si es verdaderamente un director que ama ser testigo de cosas fascinantes, se dice: "sí, es claro, pero no hay revelación en esto". ¿Por qué no hay revelación? Porque no hay misterio, no hay secreto. El problema no es el de inventar algo misterioso; porque si se lo inventa, se trata simplemente de cosas estúpidamente extravagantes; pero hay todo un "iter mundus" entre ver lo que hay y no verlo. Así, por ejemplo, en vez de yuxtaponer simplemente las secuencias, éstas se podrían yuxtaponer par-

cialmente. Esto quiere decir que el informador tiene aún la iniciativa pero ya en segundo plano emerge alguna cosa. La acción en segundo plano se está desarrollando todavía, pero ya el informador recomienza a hablar y etc. La atención del espectador está dividida, ve sin ver y escucha sin escuchar. Esto es completamente diverso de la primera y la segunda versión.

Naturalmente no estoy diciendo que ésta sea la única solución, hay miles. Les digo solamente que el itinerario de la atención del espectador pertenece a nuestro oficio. Si uno es director y trabaja con los actores, debe tener una cámara invisible que filma siempre, dirige siempre la atención del espectador hacia algo. En ciertos casos, como el prestidigitador, para desviar la atención del espectador, y en otros casos al contrario para concentrarla.

En otro caso el director dirige la atención del espectador para hacerla saltar. En un punto hay una acción muy precisa de dos actores. En otro, en cierto momento, se enciende una luz. La atención salta allá, hacia la luz. Inmediatamente ésta regresa aquí, pero el espacio está vacío, o bien acontece una cosa completamente diversa, o bien es la misma acción pero treinta años más tarde. . .

Este es uno de los modos del montaje que por desgracia es completamente desconocido en el trabajo del director: el montaje a través del itinerario de la atención. Pero también el montaje de secuencias a la manera del cine, como lo planteó Eisenstein, en realidad se puede ver en teatro sólo si el director es competente. El principio es éste. Han elaborado acciones precisas con los actores, y en cierto momento ustedes cortan un pedazo de la primera acción y la meten en conexión con el fragmento de otra acción. Así obtienen un montaje de secuencias, con todas las leyes que actúan según Eisenstein.

Eso es importante sobre todo cuando se quiere pasar de la improvisación al espectáculo. Inmediatamente se encuentra el primer obstáculo: saber fijar la improvisación. Este es un tema muy vasto para poderlo presentar aquí. De todos modos es necesario saber tomar nota del cuerpo durante la improvisa-

ción. Cuando digo cuerpo, hablo también de la voz, la entonación, el canto, todas las acciones que el actor cumple. Entonces también el alma y el espíritu, todo. Pero dado que el alma es suya, si yo trabajo con ustedes, para mí ella es como humo, no puedo esculpirlos por dentro. Nunca podré saber verdaderamente qué cosa sea, su alma; en cuanto a su espíritu, sólo puedo suponer, en ciertos casos individuales, que exista! Así debo concentrarme sobre las cosas que se pueden fijar físicamente, pero con gran exactitud, sin perder alguna de las motivaciones que tiene el actor. Y por lo tanto sin perder el alma ni tampoco el espíritu, si están en su puesto.

Por consiguiente en primer lugar es necesario fijar la improvisación. Pero si se trabaja con la improvisación para hacer un espectáculo, esto dura frecuentemente años. Y el material fijado puede durar veinte o cuarenta horas. Y así deben pasar por el montaje: cortar, cortar, cortar. Y frecuentemente, de manera absolutamente consciente, efectúan conexiones paradójicas como en el montaje cinematográfico "noble". Y aquí se presenta de nuevo un problema, porque no se trata de una película, que pueden simplemente cortar cuanto quieran sobre la moviola. Están obligados a cortar fragmentos de la actuación de los actores, pero de manera tal que éstos no pierdan las motivaciones, el flujo interior de tales secuencias.

Hay muchas subtécnicas para hacerlo. Por ejemplo, tienen un fragmento que pertenece a una secuencia de improvisación que tiene de por sí un inicio y un final. Pero ustedes necesitan sólo un pequeño pedazo de algún lugar en medio de ésta. Entonces, recomendando muchas veces la secuencia que precede al fragmento que quieren cortar, la transforman con los actores en una preparación.

En concreto: en la secuencia que no es necesaria, el actor hace un discurso lleno de sentimiento a su hijo por todas las tonterías que éste ha cometido. Durante esta secuencia él se levanta, se mueve, golpea el puño sobre la mesa, sacude las manos, etc. Entonces ustedes le dicen que haga las mismas cosas casi sin moverse, buscando sólo a comenzar dentro del cuerpo los pequeños impul-

sos hacia estos movimientos. Así, por ejemplo, en lugar de golpear el puño sobre la mesa, les hace ver solamente un pequeño impulso de la espalda. El actor comienza estos pequeños impulsos, pero casi sin moverse. Si en esta secuencia decía algo, el actor al inicio cumple estos pequeños impulsos dejando fluir el texto. Después comienza a decir estas frases en la mente, sin pronunciar las palabras, en su cabeza, y cuando llega a aquel fragmento que necesita realizar, lo hace en plena acción. Tal preparación, en verdad casi estática, diría caracterizada por una retención de los impulsos, o de impulsos contenidos, no lo pondrá del todo en una posición difícil para comenzar. Al contrario, será como una catapulta que lo lanza. La paradoja es que, una vez terminado aquel fragmento, deberá terminar, siempre con impulsos contenidos, el resto de la secuencia que no será utilizado. Porque si la primera vez se lo detiene al final del fragmento necesario para el montaje, lo hará bien. Pero la segunda vez ya sabrá que no existe lo que sigue, y todo el fragmento cambiará de perspectiva. Si yo sé que después de haberme movido en una cierta manera corro, me muevo en relación al hecho de que debo correr después. Pero si sé que después no debo correr más, la perspectiva cambia y altera también el primer movimiento. Pero esta es solamente una de las subtécnicas útiles para quitar un pedazo de improvisación.

Para meter después este fragmento en conexión con otro sin perder el impulso vital, es necesaria una técnica especial, que es ya rara en el teatro, aunque ésta sea un montaje de un nivel muy elemental: el montaje de las secuencias. Pero hay otro montaje que es verdaderamente sofisticado. Es aquel que pasa únicamente por el itinerario de la atención. Volvamos al ejemplo que les he dado precedentemente. Recuerdo haber realizado de modo bastante similar el final de *Sakuntala* al Teatr Laboratorium en Opolé. La acción representa a una pareja de enamorados. Estos serán mostrados, cuando toda la historia ha obtenido su bella solución, como personas ya viejas; ya no existe la fascinación de la juventud, ya no hay aquella energía, como cuando Eros los transportaba.

Todo está muy viejo. Es la misma acción, la pareja de enamorados; están en la misma posición y dicen el mismo fragmento de texto, pero ya con una voz de ancianos. Nosotros podemos realizar esto muy simplemente según el montaje número uno. O sea la acción de la pareja se detiene, en una cierta posición, y ellos comienzan la acción de los viejos cambiando el cuerpo, el semblante, la voz, pero conservando la posición inicial. Para mí este montaje número uno jamás podría andar bien, sería banal.

Supongamos que ellos están en cambio en la mitad de su acción, y que una luz aparezca del otro lado: Debe haber una razón natural para esto, y absolutamente no cualquier cosa que tenga un efecto absurdo. Digamos por ejemplo que alguien enciende una lámpara de petróleo: basta esto. Hay aquel fuego que tiene una fuerza de atracción. Se mira la luz pero escuchando aún el diálogo que continúa. Si, se reconoce que es simplemente una lámpara. Se mira de nuevo al otro lado, pero ahora hay dos viejos terminando la misma frase que ya había sido dicha a mitad cuando había aparecido la luz. Es como en los relatos populares. Una joven salió de casa y se perdió en el bosque, encontró una bruja, ha sido devuelta a casa. Entra y no hay nadie que la reconozca. Hay otra gente, ella los interroga, pronuncia el nombre de su padre y de su madre, pero ninguno sabe nada. Entonces habla de su hermano, de su hermana, y al escuchar esos nombres alguien dice: «¡Ah, sí! Vivían aquí hace cincuenta años». Ven, es así; en el breve momento en que el espectador distrajo su atención, pasaron cuarenta años en la acción. Este es el montaje número dos. Hacer el montaje por itinerario de la atención es maestría de la escena.

Los directores no son todos instructores de actores. Se puede ser grandísimos directores, perfectamente conocedores de la puesta en escena, sin saber, por ejemplo, enseñar a un actor la técnica de la voz —porque por ejemplo no se está para nada interesado en esto. Era el caso, por ejemplo, de Swinarski. El sabía obrar estupendamente con los actores a nivel psicológico y sobre aquel del imaginario; sabía entrela-

fija la improvisación.

zar un complot con cada uno de los actores durante los ensayos. Sin embargo jamás buscó proponer cierto tipo de entrenamiento, de ejercicios, de desarrollo vocal; no era su oficio. Pero como espectador de profesión, era genial. Y es de este aspecto que estoy hablando, no de las metodologías de formación de actores.

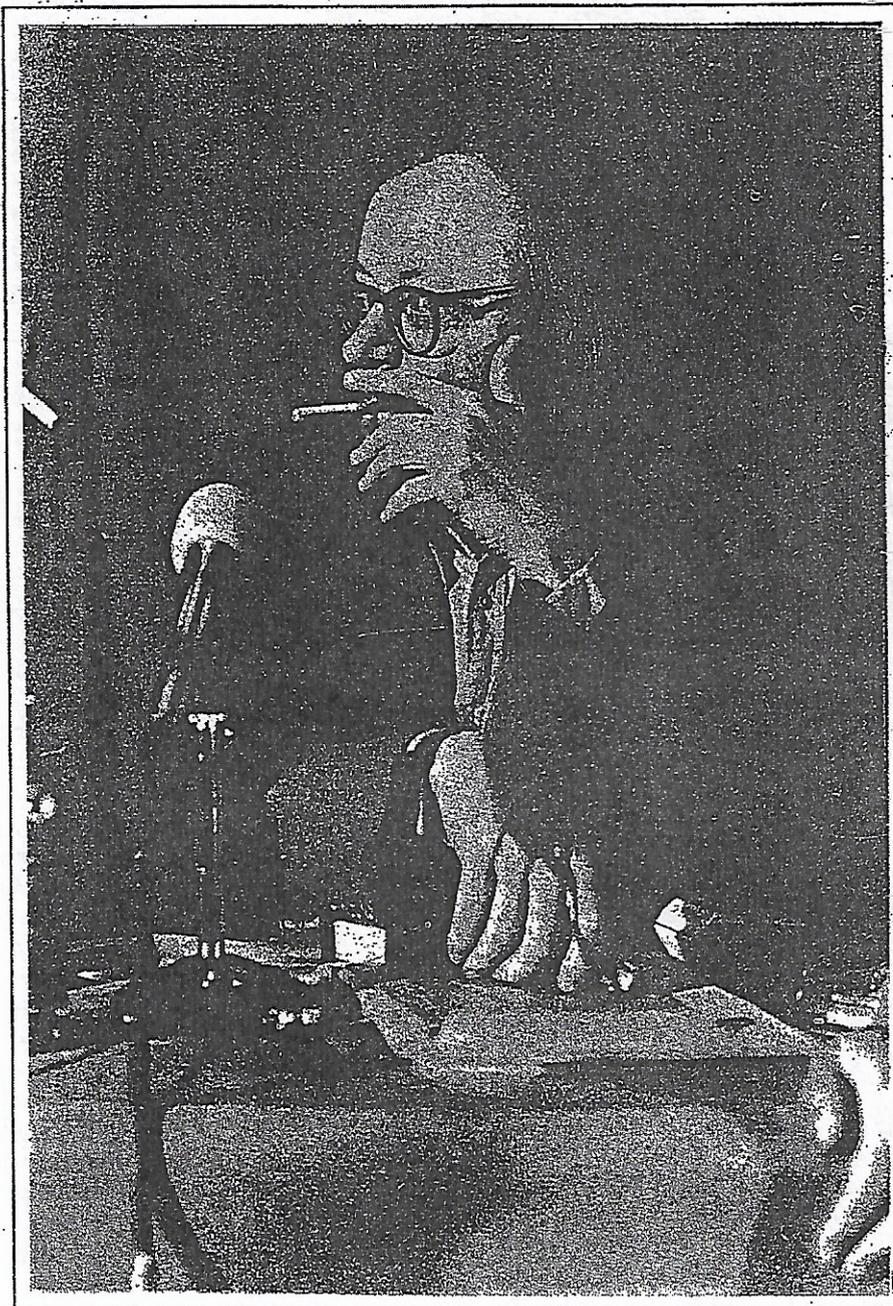
El director tiene una primera visión del espectáculo cuando lee el texto, dado que quiere ser un espectador fas-

cinado. Pero esto es también un asunto entre él y sus hermanos espectadores, y sus enemigos espectadores. (Como Swinarski que hizo muchas cosas para sus amigos espectadores y también —por ejemplo con aquella su terrible “señal de la cruz”— para sus enemigos espectadores, y para mí, como me lo dijo.)

Entonces el director debe sacar de esta visión aún confusa, que no es la concepción sino el sueño de un espectácu-

lo, ciertos primeros planos de trabajo. Necesariamente debe traducir esto en términos precisos: ¿cuáles actores? ¿cuáles espacios? Debe tener un proyecto. Es inevitable. Si es muy estúpido, después se atenderá a su proyecto. El proyecto es necesario para hacer arrancar el trabajo; pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles.

A este propósito abro un paréntesis. En el teatro tradicional el espacio de los actores está bien equipado, pero jamás la escena. Sobre la escena pueden existir máquinas, pero sólo porque sirven al público. Pero por lo demás los actores trabajan en condiciones lamentables, y hasta sin los objetos que deben utilizar. Sólo al final, en el ensayo general, reciben los objetos: esto es completamente idiota. Si reciben los objetos a partir del primer proyecto del director, todo será diverso. Tomemos un ejemplo: una mesa —ahora pienso a la mesa del *Doctor Fausto* de Marlowe que montamos cuando todavía estábamos en Opole. Todos los espectadores estaban colocados detrás de dos largas mesas. Era la última cena de Fausto, donde él presenta los sucesos de su vida como los platos de un banquete, antes de caer entre las manos de aquel señor que ahora gobierna la tierra. Entonces está la mesa. Yo miro la mesa, observo al monje encapuchado que le pide a Fausto su confesión. No hay un confesionario, pero al final siento, a causa de mi educación y contexto, que una verdadera confesión se hace en un confesionario, si no, es un poco fallida. No tenemos un confesionario, pero podemos colocar de aquel modo la mesa, ponerla vertical. El monje está de un lado y Fausto habla del otro. Entonces la mesa se vuelve un confesionario, como en otro momento se vuelve una nave, un sendero en el bosque, o también otras cosas. Esto no se puede inventar antes. Se ven los objetos y estos comienzan a presentarse. Recuerdan tal vez a Iben Rasmussen en *Cenizas de Brecht*, en acción con las tijeras, que se convierten en una señal de alarma.



La misma cosa vale para el vestuario. Si se cambian un poco éstos se vuelven completamente otra cosa. De esta manera, esta transformación de los objetos o de las funciones de los objetos es un elemento muy importante del trabajo. Son las cosas que aparecen y que modifican el proyecto inicial. Evidentemente sin embargo aquello que más altera el proyecto inicial es lo que emerge de los actores. Pero las dos cosas van juntas.

El espectador profesional mira; pero cómo puede intervenir? Hay una confesión y ningún confesionario, y con las cosas que hay, se cambia. Hay una indumentaria privada que resulta una túnica de monje, sólo porque se cambia un poco alguna cosa. Porque yo, como espectador profesional, veo algo, y encuentro plano lo que sucede, no me encanta, en el sentido mágico del término. ¿Qué puedo cambiar? ¿O probar? ¿Cómo puedo empujar al actor? Entonces el proyecto inicial comienza a evolucionar, a evolucionar... y finalmente la cosa va muy lejos con respecto a aquel proyecto, y comienza a perderse.

Entonces se mira. Si se tiene la impresión de que ya está terminado, que ya está en un estado en el que es necesario invitar a la concurrencia rápidamente, o sea a los otros espectadores, en ese caso no es necesario hacerse problemas porque el material es móvil, como la pasta del pan que comienza a subir. Porque a este punto es necesario comenzar el montaje. Y para montar, es necesario pensar de manera muy disciplinada. Hacer el primer montaje, hacer la selección de los cortes, de lo cual depende si el proyecto que nacerá será coherente, o si se perderá del todo. Y para poder aplicar entonces el segundo montaje, aquel del itinerario de la atención, es necesario estar ya completamente listo con el primero, y es necesario saber que va completamente bien —pero no hasta el fondo. Ahora es necesario hacer la cosa verdadera. Finalmente tenemos el material, no estamos más en la oscuridad, ahora el problema es hacer la cosa verdadera. Ahora, el mínimo pequeño impulso que se sigue se vuelve importante. Si una persona tiene un impulso, y otra tiene otro, ¿có-

mo funciona el itinerario de la atención? Estamos frente a la obligación del dominio perfecto.

¿Y si no se está aún listos para la llegada de la concurrencia? Entonces el director debe mirar de nuevo el material que le pasa delante y decirse: es como una alusión a una cosa posible que aún no ha llegado. Es como si toda esta acción fuese una pantalla que es necesario quitar para ver la verdadera acción. Y entonces comienza de nuevo a meterse sobre esta vía del sueño despierto y consciente, y con todo este material aún otra vez, inicia un proyecto. ¿Cómo podría ser? Tal vez... tal vez...

Para hablar de los diversos elementos del oficio habría necesidad de una enorme cantidad de tiempo; pero para terminar quiero decirles ahora una cosa que ustedes pueden no creer del todo, pero que sin embargo es absolutamente verdadera. En todos los periodos de mi trabajo en el Teatro del Espectáculo, en el Teatro de la Participación y en el Teatro de las Fuentes, en todo mi trabajo, las cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.

Tal vez esto sea más fácil de explicar con un ejemplo traído del Teatro del Espectáculo. Se trabaja como director con algún actor. Se busca una vez, dos veces cierto fragmento: funciona, no funciona... Entonces nos decimos que es necesario comenzar otra vez, y otra vez, y otra vez. Lo que es necesario es la paciencia. Es importantísimo el modo en el cual el director mira y escucha. Muy frecuentemente el director ama disturbar al actor cortándolo a la mitad de su acción. Antes de que el actor pueda cumplir algo hasta el fondo, se le ha cortado ya. ¿Por qué el director corta? Porque el actor no hace aquello que él se imagina. Pero así puede solamente matar las posibilidades del actor.

Recuerdo el periodo de trabajo sobre *Samuel Zborowski*, una pieza que ha evolucionado a través de muchas encarnaciones hasta *Apocalypsis cum figuris*. Fue un trabajo muy preciso y muy largo que duró tres años. Yo me quedé más de cinco meses sentado mirando a mis colegas sin pronunciar una palabra. Pero ellos sentían muy bien cómo los mi-

raba. Comprendían que los miraba porque esperaba de cada uno de ellos su máximo y no quería ver las cosas que ya sabían hacer. Y entonces no valía la pena decir: no estamos aún. Era mejor no decir nada y estar para mirar. Hasta el momento en que *La Cosa* llega. Evidentemente entonces había llegado. Estaba con nosotros un joven investigador del CNRS de París que estaba escribiendo una tesis a propósito de *El príncipe constante*, del cual había visto solamente el espectáculo y que en aquel momento asistía a los ensayos del nuevo trabajo. Casi en el momento en que después de cinco meses mi silencio habría terminado, aquel joven investigador, un tipo muy simpático e inteligente, debía regresar a Francia. Entonces me lleva aparte y me dice: "Excúseme ¿podría decirme cómo hace usted en definitiva su dirección?" Lo miré y le respondí: "Mirando". Y él me replicó: "Pero usted no hace nada". Entonces yo le respondí: "Sí, pero espero a que el espectáculo se haga". El partió, y después de algún tiempo regresó a Polonia a visitarnos y asistir *Apocalypsis cum figuris*. Me preguntó después: "Pero usted ¿cuándo hizo este espectáculo?". "Usted estaba presente durante los ensayos". Y él me repitió: "Pero usted no hizo nada". "Se lo he dicho ya, aguardo a que el espectáculo se haga".

Durante los ensayos yo espero, no corto, no explico nunca cómo quisiera ver la acción. Las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder. Deben impulsar. El problema no es explicar de manera teórica o descriptiva, porque cada uno de nosotros se ve de modo diverso a como es visto desde el exterior (de la misma manera que nosotros no reconocemos nuestra voz registrada en una grabadora). Así es necesaria otra capacidad de lanzar observaciones: las observaciones que empujan. Por ejemplo miro una nueva secuencia que los actores ensayan, y descubro que ellos hacen algo que no tiene ninguna relación con el proyecto de espectáculo. Así miro y me digo que es formidable! Hay sin embargo una pequeña voz en alguna parte dentro de mí que dice: "Pero mira, no te puede servir. No tiene ninguna relación con aquello que hacen. Sí, sí, es extraordinario, pero está

completamente fuera de aquello que hacen". Entonces yo le digo a aquella pequeña voz: "¡Cállate! Quiero ver esta cosa hasta el final".

Es de aquí que las cosas emergen de verdad; en esto es que nuestro trabajo se desenvuelve siempre *hic et nunc*, a cada momento de los ensayos. Y ahí

está el valor. Si hoy, viernes, a tal hora, el milagro de los actores emerge, si *eso* emerge, entonces yo soy el espectador y miro, estoy fascinado. El problema no es absolutamente si servirá para algo o no. Hoy *eso* existe y esto es lo importante. ¿Qué cosa sucederá después? Tal vez será olvidado. Será olvidado pero las

huellas quedarán en nosotros. ¿No hemos trabajado así en verdad, en el sentido del arte y la vida? Tal vez esto cambiará toda la perspectiva del espectáculo, aunque tal vez en sentido indirecto: Así es como ha sucedido con *Apocalypsis cum figuris*, cuando un día, mientras todavía trabajábamos sobre

Samuel Zborowski, Antek comenzó a hacer algo que estaba completamente fuera del contexto. Y yo he querido solamente, con toda la fascinación que sentía por lo que estaba sucediendo, resolver la cuestión: ¿pero qué cosa está haciendo?... ¡Cierto es el pope! El cura ortodoxo, ¡y para más, ruso! Así me llegó el "Gran Inquisidor" como un padre ruso, mientras aún no existían ni el Inocente, ni Cristo. Entonces Antek, empujado por mí, puso en pie un "complot", y comenzó a manipular a sus colegas para que uno de ellos fuese puesto en la situación del Salvador. Entonces cambió todo.

En otros casos se descubre que *eso* encuentra lugar en el espectáculo, que también se tenía previsto. Pero poco importa si encuentra lugar o no, porque aquello ha sido el momento de tocar el verdadero secreto del juego. Se ha presentado la más alta noción de creatividad de nuestro oficio. Y esto no queda jamás sin resultado, aún si no es mi problema saber exactamente cómo. Así es el *hic et nunc* en nuestro campo. Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquel día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones.

(Revista italiana de cultura teatral, 1985. Traducción: Farahilda Sevilla con la colaboración de Fernando Montes. Texto corregido por el autor.) © 1985 Jerzy Grotowski.



Acompañado de Eugenio Barba.