

Memoria de aprendizaje. Para volver a hablar de Jerzy Grotowski

Enric Majó

Fragments del presente texto han sido publicados en las revistas Entreacte y Serra d'Or, y se leyó íntegro en el Institut del Teatre durante las jornadas sobre Grotowski. Lo aquí publicado ha sido revisado y ampliado por el autor.

1967. Ciclo de Teatro Latino (nuestro Festival de Otoño), *Antígona*, del Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, aterriza en el escenario del Teatre Romea de Barcelona y produce una inusitada conmoción que hace tambalear esquemas y teorías hasta la fecha incuestionables.

El *Arte povera*: nos llega esta calificación aparecida en Turín como un nuevo «ismo» en el mundo de la plástica. El arte hecho con objetos de desecho frente a la «nobleza» del arte tradicional.

En mayo de 1968 en París se levantan los adoquines de las calles con la ilusión de convertirlas en playas.

Primer acto y quizá *Yorik*, publicaciones mensuales de teatro dirigidas por José Monleón y Gonzalo Pérez de Olaguer respectivamente, empezaron a hablar de un polaco que tenía un nuevo concepto del hecho teatral: Jerzy Grotowski.

Las imágenes del Living Theatre, el *Arte povera*, el mayo del 68 parisino y las fotos de *El príncipe constante* de Grotowski vistas con la información y los conocimientos que teníamos en aquel momento podían parecer de un mismo movimiento. Más adelante haré alguna reflexión sobre este punto.

Curso 1968-1969. Ricard Salvat proporciona becas a tres de sus alumnos, Lala Gomà, Maite Lorés y Pere Planella, para viajar a Nancy a conocer nuevas técnicas teatrales.

Curso 1969-1970. Ricard Salvat, director



de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, incluye como profesores a los tres becarios que han regresado de Nancy. Es allí donde tomé contacto físico con lo que podríamos llamar «método Grotowski» a través de Pere Planella; Lala Gomà y Maite Lorés eran las otras profesoras que impartían las clases de este método, pero con ellas tuve menos contacto académico.

Lo que básicamente trabajamos durante aquellos meses fue el desbloqueo físico y oral; el físico mediante ejercicios más o menos gimnásticos que nos llevaban a la liberación de los límites y las resistencias del cuerpo; el oral consistía en investigar nuevas resonancias y entonaciones. Cabe decir que los conocimientos de Planella eran más del primer grupo, por tanto la evolución del trabajo corporal fue más destacable en este campo. En mi caso, que ya había probado la dureza de los ejercicios físicos con la danza clásica, comprendí enseguida la diferencia entre una y otra dureza: la organicidad. En un momento dado, «la gimnasia» desaparecía de los ejercicios y daba paso a una búsqueda individual e interiorizada de la capacidad expresiva del propio cuerpo. Fruto de aquellos meses de clases de ejercicios físicos, Planella planteó una nueva meta: llevar a cabo un espectáculo. La propuesta era el mito de Edipo, la dirección de la escuela lo aceptó y un pequeño núcleo del alumnado fue el escogido para dicho trabajo: Noli Rego, Maria Jesús Leonard, Maite Puig, Morgan, Pep Ballester, David Bremón y yo mismo... Y aquí empezó un proceso iniciático individual más o menos compartido con alguno de los demás elegidos para esa investigación. La juventud del líder, coetánea con la del grupo, hacía que la inmersión fuera compartida y sólo de vez en cuando conducida. En ese proceso de conocimiento y crecimiento personal, se descolgó del grupo Morgan, y emprendió una brillante y trágicamente corta carrera de fotógrafo. Lecturas de textos de Grotowski, el teatro pobre como concepto, el actor santo, etc., las hacíamos individualmente y por voluntad propia (hay que tener

en cuenta que en aquel momento todavía no se habían traducido los textos de Grotowski, sólo algunos fragmentos aparecidos en revistas). Las horas diarias de encuentro del grupo eran esencialmente para trabajar y desarrollar la capacidad orgánica del cuerpo; la oral, más en segundo término, era conducida por Ricard Macias.

«Nuestro» *Èdip* partía del texto de Sófocles *Edipo rey* traducido por Carles Riba. Para los ensayos disponíamos del espacio de la Cúpula (la mítica Cúpula del Coliseum donde finalmente sería representado) durante todo el horario de apertura de la escuela (de 17 a 22 h. más o menos).

Enseguida comprendí la dimensión de la creación a la que nos estábamos entregando con aquel proyecto; también, muy rápidamente, dejé todas las actividades profesionales y lúdicas para concentrarme exclusivamente en nuestro *Èdip*. La dirección de la escuela me permitió ocupar la Cúpula yo solo durante las mañanas para preparar el ensayo con el grupo por la tarde; el cuerpo, la voz, la memorización de textos, es lo que hacía yo solo cada mañana. Allí aprendí una nueva manera de memorizar, solo pero a la sombra de Grotowski-Planella. El texto se memorizaba con una exactitud escrupulosa, verbalizado con precisión, comprendido con exactitud, y cuando empezaba a fluir, lo precipitaba, lo susurraba, lo gritaba, lo deformaba hasta que quedaba absorbido y mecanizado por el cuerpo y el cerebro. (Más adelante hablaré de esta forma de enfrentarme al texto.) Los monólogos fielmente traducidos por Riba eran deformados y transformados en entonaciones más o menos musicales ininteligibles, absolutamente abstractos. De esta forma el argumento de la pieza se transformaba en pretexto. El rechazo de la anécdota nos llevaba a la estilización del recorrido interno y externo, los signos creados por nosotros nos obligaban a una concentración y a una organicidad de las que era imposible sustraerse. Simplicidad y pureza orgánicas. Simple organicidad del movimiento y de la voz; esta interpretación era lo que nos dife-

renciaba de otras propuestas, incluso tan admirables como la *Antígona* del Living Theatre.

La primera muestra tuvo lugar en una de las naves de San Telmo, en el Festival Cero de Donostia, representando a la Escola Adrià Gual y absolutamente convencidos de ser poseedores incuestionables de la verdad grotowskiana más absoluta.

El día siguiente, en la misma nave, dentro del mismo festival, se presentó el espectáculo *Segismundo* del grupo madrileño Bululú. Como se puede deducir, el tema planteado era *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Los actores, auténticos atletas, sometidos y también poseedores de la verdad grotowskiana más absoluta.

Ambos espectáculos, denominados grotowskianos y presentados en el mismo lugar con veinticuatro horas de diferencia, nada tenían que ver el uno con el otro. Nada que ver en ningún sentido. Imposible establecer conexiones. Y todos nos creíamos grotowskianos.

Me permito apuntar aquí una breve nota aparecida en *Primer acto* en julio de 1970 a raíz de un número dedicado a Grotowski: «...digamos que, en todo caso, el *Èdip* de la Escuela Adrià Gual, dirigido por el jovenísimo Pere Planella, es el espectáculo español que parece haberse movido más documentalmente en la órbita de Grotowski».

Después lo presentamos en la Cúpula del Coliseum de Barcelona, en Girona y en Olot, y abríamos un debate con el público asistente al finalizar cada representación. Debate que puso en evidencia el momento histórico-cultural en el que se hallaba el país: una parte se preguntaba cómo la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, introducida de las teorías y técnicas brechtianas, se podía permitir presentar un espectáculo tan alejado de sus fundamentos. ¿Renunciaba la ideología de la Escola a lo que representaba Bertolt Brecht?, ¿abandonaba la ortodoxia por la heterodoxia? ¿Cómo nos atrevíamos a utilizar el texto diáfano del sublime e intocable Carles Riba para convertirlo en un embrollo abstracto? Otra parte del

público, menos dogmática, mostró discretamente su curiosidad. También tuvimos algún reconocimiento por la innovación y la ruptura que representábamos, tanto por parte de un sector de aquel público como de la prensa. Ricard Salvat, como director de la Escola, nos acompañó a todas las representaciones y debates apoyando nuestra juventud e inexperiencia en el diálogo de los foros.

Tras el corto periplo de nuestro *Èdip* supimos que a finales de la primavera Jerzy Grotowski viajaría a Madrid para decidir el espacio donde presentar *Apocalipsys cum figuris* en el siguiente festival de otoño de esa ciudad, invitado por quien era en aquellos momentos director general del Ministerio de Información y Turismo (creo que Mario Antolín). Planella y yo nos lanzamos a la carretera haciendo autostop para aprovechar la oportunidad de conocer personalmente al maestro, y Maite Lorés se nos unió en Madrid. Lo pasearon por la ciudad y alrededores rodeado y protegido por la parafernalia ministerial española y un comisario político de su país. No había manera de acercarse a él. Creo que se encontró con una encerrona que no esperaba: en el Teatro Español le tenían preparada en el escenario una mesa cubierta de terciopelo verde o rojo y un vaso de agua para que diera una conferencia, con una traductora que desconocía al personaje e incluso el teatro y su argot; la platea, casi llena del personal del teatro más rancio de la penúltima etapa franquista. Sorprendido, pero amablemente, habló unos veinte minutos y al dar por terminado el acto abrió en la sala un turno de preguntas... que se alargó más de dos horas. Al final, asombrado por tantas y tan diversas interpretaciones de sus palabras, contradictorias algunas, dogmáticas otras, más grotowskianas que él mismo otras (hubo súbitas conversiones) y desinformadas muchas otras, prohibió que se publicara nada de aquel acto sin su autorización.

Buscando un resquicio por donde acercarnos al maestro, averiguamos la hora y el vuelo que tomaría el día siguiente hacia la

India; Maite, Pere y yo lo encontramos, y fuimos nosotros quienes le despedimos de España en Barajas. Nos gustó pensar que tras aquellas gafas oscuras impenetrables, tan características de él en aquellos años, había una mirada de complicidad y de frustración por la distancia impuesta. Fue el único momento de intimidad, entre él, nosotros y el comisario político que impresionablemente le acompañaba en todo momento. Un apretón de manos de las tres únicas personas que le habían ido a despedir y nada más. Que yo sepa, nunca regresó a la península.

Aquellas representaciones del *Apocalipsis* en Madrid no llegaron a realizarse nunca, pero la ola expansiva grotowskiana ya se había puesto en marcha, pese al propio Grotowski: era el eco que anunciaba lo que yo llamo «tsunami Grotowski», que recorrió los confines del planeta. En Nueva York, Roma, Buenos Aires, San Francisco, Belgrado o México encontré grupos grotowskianos dirigidos por alguien que aseguraba ser el discípulo escogido por el maestro. En este sentido, el de la posesión que se hizo del nombre Grotowski, escribí un artículo para la revista *Entreacte* de la AADPC con motivo de la celebración del año Grotowski, que irónicamente titulé «Jerzy Grotowski, c'est moi». En una parte de ese artículo apuntaba el desconcierto que me provocó aquel espectáculo de Grotowski al que asistí: *Apocalipsis cum figuris*. Se presentaba en el festival de otoño de París de 1973 en la sala inferior de la Sainte Chapelle. Gracias a la intercepción de Núria Espert fui uno de los poquísimos y seleccionados espectadores. Mucho rato antes de la hora anunciada llegué al punto exterior de la entrada; otras personas ya estaban allí antes que yo. La forma reverencial de la espera y la manera de hablar en susurros evidenciaba que todos formábamos parte del universo de iniciados por la mano, cercana o lejana, del maestro Grotowski. Ya en el interior de la Sainte Chapelle, el silencio era total, sentados en el banco de piedra que rodea la capilla, con una manta de campa-

ña militar individual para protegernos de la humedad y el frío, recogidos por la oscuridad de la mínima iluminación y la hora crepuscular (las tinieblas ocultaban los famosos dorados y turquesas de aquellas bóvedas góticas) que retornaba aquel espacio a la Edad Media original para la percepción de la cincuentena de personas que esperábamos expectantes. A la hora precisa empezó *Apocalipsis cum figuris*; se encendió un reflector sesgado a ras de suelo, el único haz de luz intenso que cruzaba la Sainte Chapelle, algunos actores entraron con velas... Sí, aquello era Grotowski en estado puro. Pero... a partir de aquí ni un grito, ni ninguna gestualidad atribuible al maestro... era mucho más simple, nada de lo previsible se producía aunque sí que reconocíamos a los actores tantas veces admirados en las fotografías que habían pasado por mis manos. Era mucho más pobre que el teatro pobre imaginado por mí en las lecturas del *Teatre pobre*, mucho más simple. No había exhibición, ni visceralidad y la organicidad era tan interiorizada que resultaba difícil su percepción. Parecía que el espectro de Stanislowski planeaba por encima de todo, simplificando o quizá anulando todos los conceptos grotowskianos tantas veces estudiados. Desconcertante. Desconcertado salí de aquel acto único; también decepcionado. No era el único desconcertado entre todos los grotowskianos de aquella noche. ¿Cómo era posible que «Mi-Grotowski» no se mostrara en aquel Grotowski? Para después de la representación, amigos comunes habían preparado una cena con Ryszard Cieslak, actor-ícono desde *El príncipe constante* y uno de los actuantes de aquella noche; la cena se acabó mucho más pronto de lo que nadie tenía previsto, tal era el desconcierto y la tensión grotowskianos entre el actor y los cinco espectadores integrantes de esa mesa.

He dicho antes que escribiría algún apunte sobre la manera de memorizar e interiorizar el texto que aprendí preparando los ensayos del *Édip* con Planella, sobre cómo lo he utilizado en alguna ocasión y cómo

he tenido presente a Grotowski cuando me ha sido necesario: expondré tres ejempls.

1. El texto es como una partitura musical.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico me llamó proponiéndome participar en la producción de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, dirigida por Gerardo Malla. Noté que estaban algo preocupados, y enseguida me lo confirmaron: hacía un mes que habían empezado los ensayos y ya habían pasado dos actores para interpretar al protagonista que me proponían a mí, y se retiraban porque no lo conseguían. Con cierto grado de inconsciencia y aventura me desplazé hasta allí. Los primeros días fueron de presentación y tanteo entre la compañía y yo... y lo que era más conflictivo, el texto y yo: los monólogos de aquel personaje caían uno tras otro sin compasión. La mirada de mis compañeros hablaba con más claridad que sus palabras: otro que nos dirá adiós, parecía que comentaran entre ellos. Solicité una reunión con producción, dirección del espectáculo y dirección de la compañía: les planteé una atrevida propuesta: «Necesito una semana para convivir con el texto, solos el texto y yo. Les aseguro que la semana que viene me podré integrar a la compañía y al ritmo de ensayos que marquen ustedes. Si esto no da resultado me habrán dado el mismo tiempo que a los dos actores que me han precedido y han fracasado, ni un día más». Sorprendidos, y por necesidad, aceptaron la propuesta. En el hotel donde me alojaba me facilitaron y vaciaron uno de los espaciosos salones de convenciones solo para mí. Agua, café de vez en cuando, el texto y yo. El texto, como siempre, oponía resistencias sólo vencidas con tenacidad. Después de comprendido, memorizado, verbalizado, susurrado, gritado, cantado, corrido... del derecho, del revés... tras tanto juego y tanto esfuerzo, la partitura del texto quedó cincelada en el interior y las palabras salen dúctiles y obedientes una tras otra. Utilicé una parte de

la técnica grotowskiana para ponerla en la voz de un dramaturgo del siglo xvii y en manos de un director del siglo xx. Lo conseguí y el director pudo hacerme caminar sin dificultad por las veredas que él había escogido.

2. El texto como partitura abierta a interpretaciones contradictorias.

La muerte y la doncella, de Ariel Dorfman, dirigida por Omar Grasso. El argumento de la pieza, a grandes rasgos, es: una mujer que ha sufrido tortura y violación por motivos políticos, pasados unos años cree reconocer por la voz a su verdugo en un invitado que el azar ha llevado a su casa. Ella le secuestra y le exige la confesión de las vejaciones sufridas a cambio de no vengarse y matarlo. Finalmente, el «torturador» lo confiesa en un preciso y meditado monólogo. Después, la vida y la pieza siguen. Mi compromiso era el papel del Torturador. Había dos posibilidades de enfocar el personaje, era realmente el torturador o no lo era: decidimos trabajarlo desde la inocencia. (El autor quiso que esta decisión fuera nuestra.) El texto, y especialmente el monólogo de la confesión para salvar la piel, me lo preparé con la técnica apuntada anteriormente: comprensión, memorización, verbalización, deformación, etc., y así presenté la propuesta al director, hicimos los cambios que él creyó pertinentes y lo estrenamos: un hombre inocente era arrastrado a confesar hechos terribles para salvarse. La obra duró meses en cartel. Pero a medida que llevábamos a cabo las representaciones había alguna pieza que no me encajaba. En uno de los encuentros con el director, le planteé mi conflicto (conflicto que habíamos debatido hasta el infinito en los ensayos). Creía que en el único momento en que el «torturador» era sincero era en el monólogo de la confesión; por tanto, creía que era culpable. Resumiré: no me dio la razón (a menudo pasa que los directores nos niegan la razón a los actores), pero me planteó la apuesta de hacer la prueba de pasar

de la inocencia a la culpabilidad el día que yo quisiera, yo le doblé la apuesta proponiéndole que asistiera a la siguiente representación y allí, con la sala llena de público, se lo demostraría. ¿Por qué lo podía hacer? ¿Qué base técnica sustentaba el cambio? ¿Por qué era tan osado? Estaba seguro de que al texto aprendido con aquel método le podía dar el contenido que necesitara, aunque fuera contradictorio con lo preparado y acordado anteriormente. Y así fue.

3. La interpretación: cuerpo y voz a disposición de un determinado estilo.

Texto, *A la jungla de les ciutats*, de Bertolt Brecht, director Ricard Salvat. Una de las obras de juventud del autor, más misteriosas y menos dogmáticas. Personaje a interpretar, Shlink. Tras la inmersión y comprensión del texto, el director nos condujo a un mundo expresionista tanto por la plástica del espectáculo como por la interpretación, alejándonos de las convenciones naturalistas y de las entendidas como distanciadas o brechtianas. Aunque las acciones que había que resolver fueran más o menos cotidianas, la dicción, el fraseo y el gesto tenían que moverse en un código expresionista. El conflicto era el camino para llegar a la exteriorización del personaje orgánicamente; que la deformación estilística no convirtiera la interpretación en una simple pantomima más o menos exagerada. Para orientar el camino, Salvat nos propuso revisar el cine expresionista alemán de los años veinte y las oxigenadas *femmes fatales* del Hollywood en blanco y negro (Salvat era riquísimo en citas en todos los campos de la cultura). Al equipo de dirección se sumó la coreógrafa y bailarina Marta Carrasco para coreografiar y complementar técnicamente la propuesta del director al numeroso grupo actoral, heterogéneo en edad, estilos y conocimientos. Los ensayos se realizaban por la tarde, de 16 a 20h en el Teatre del Sol de Terrassa. Diariamente empezábamos dedicando una hora al desbloqueo del cuerpo, conducido por Carras-

co con ejercicios de distintas técnicas de danza contemporánea, después una «italiana» de la escena a trabajar y a continuación, con los estímulos estilísticos del director, nos adentrábamos en la escena en concreto. Al Shlink que yo debía interpretar, a la complejidad psicológica por el bajón moral y vital del personaje, se sumaba una creciente deformidad física; para resolver dicha deformidad, el estilista del equipo propuso una prótesis convencional. Viendo el espesor y la complejidad del personaje, le pedí a Salvat un espacio para trabajar yo solo cada mañana aparte del horario establecido con el resto de la compañía, para preparar los ensayos conjuntos. Salvat me lo proporcionó dentro de la estructura del propio teatro. Empecé por recuperar ejercicios físicos «grotowskianos» a partir de las lumbares como disciplina matinal cotidiana en aquella sala; también la voz debía superar el sentido y las inflexiones naturalistas que se nos piden a los actores en la mayoría de trabajos: el camino eran las entonaciones orales como liberación del «sentido común». Para llegar a la deformidad física imprescindible para Shlink era necesario limpiarse de convenciones y trabas de la mente y del cuerpo: aquellas sesiones fueron la base para conseguir el tejido con el que sostener lo que el director me proponía. Debo reconocer y agradecer desde estas líneas la libertad y el respeto que mostraron hacia mi proceso Marta Carrasco y Ricard Salvat; en todo momento se interesaron por mi evolución y me dieron total libertad para realizar propuestas estrictas a la creación de mi personaje; naturalmente, la decisión última era de Salvat, a la que yo naturalmente me sometía y sometía mi trabajo. Si mi Shlink pudo moverse sin fisuras y con organicidad (la liberación de la prótesis ortopédica propuesta en los inicios sólo fue un símbolo de ello) dentro del estilo expresionista, deformado y revisado por Salvat, fue por la recuperación que pude realizar de ejercicios grotowskianos, aparentemente tan alejados de lo que pide la ortodoxia brechtiana.

Al principio he dicho que Grotowski, su teatro, se podía confundir con otros movimientos, técnicas e «ismos» aparecidos a finales de los sesenta, pero lo que me gustaría dejar claro muy brevemente es la diferencia entre él y sus coetáneos: las calles de París convertidas en playas sólo fueron un espejismo del 68, el *Arte povera* y el Living Theatre dieron vueltas, moviéndose en círculos concéntricos y en el mejor de los casos en espiral, pero siempre sobre sí mismos... Y Grotowski, en cambio, pese a producir en algunos casos desconcierto (como

he apuntado que me pasó a mí en aquella desafortunada representación) nunca dejó de investigar y de evolucionar con la generosidad de reconocer sus orígenes y la maestría stanislavskiana siempre que fue necesario. En este aspecto, la lectura de *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, de Thomas Richards y ver *Action*, de Grotowski y Richards pueden clarificar todavía más su proceso vital y creador.

Barcelona, otoño de 2009

