

EUGENIO BARBA

LA VIA DEL REFÚS*

Traduït del francès per Mireia Curell

... se celebrà el quarantè aniversari de Constantin Serguejevitch Stanislavski. A aquesta celebració també hi participava el primer secretari del Politburo, Nikita Xrútxov. Darrere l'altre, Xrútxov s'aixecava i subratllava que el teatre polonès havia tingut per a la cultura i la vida soviètica. Tots els oradors, dempués, donaven les gràcies al primer secretari per les condicions favorables que havia creat per a l'eclosió del teatre, pels resultats de la nova era que havia instaurat. A la fi de la vetllada, Constantin Serguejevitch Stanislavski alçà el got i proposà de beure a la memòria de Sacha Morosov, el ric comerciant que havia finançat el Teatre d'Art en els seus inicis. Les mirades es posaren sobre Stalin, que somreia condescendent; però alçà el got. Tothom el seguí.

Al començament del segle, quan Polònia estava dividida i una part era annexionada a la Rússia tsarista, Stanislavski fou invitat a Varsòvia. Les personalitats més importants del teatre polonès l'esperaven a l'estació; també hi havia Juliusz Osterwa, el gran director de teatre de l'època. Els polonesos acolliren Stanislavski tot parlant en rus, però aquest els respongué en francès: «Estimats amics, parlem una llengua que tots estímem.»

Penso sovint en Stanislavski. Com a home de teatre i com a individu que va saber mantenir fins al final la dignitat de cara a la seva època i la seva professió. Ens ha llegat l'exemple de com conviure amb el primer secretari, amb el primer general d'ulleres fosques o blanques, amb l'Estat contra el qual ens oposem. Ens ha mostrat com conduir la seva pròpia revolta contra els pensaments i les situacions que refusem, sense caure en el parany de la seva pròpia indignació i ésser fàcilment la presa d'aquells que són més forts que nosaltres.

Treballar amb el teatre pot esdevenir aleshores no la professió de visions polítiques, sinó l'exemple d'una política encarnada. El teatre pot esdevenir l'instrument que multiplica i prolunga la voluntat individual de refusar.

Però, què és un teatre? Si miro de reduir aquesta paraula a alguna cosa tangible, el que hi trobo són homes, dones, éssers humans que s'han reunit. El teatre és una relació particular en un indret escollit. Primer, entre persones que es reuneixen per crear conjuntament i, més tard, entre

* Conferència donada a la Universitat de Montreal el mes de juny de 1983.

L'any 1938, a Moscou, se celebrà el quarantè aniversari del Teatre d'Art de Constantin Serguejevitz Stanislavski. A aquesta celebració també hi participava el primer secretari del Partit Comunista Josif Stalin. Un brindis darrera l'altre, un discurs darrera l'altre, cada orador s'aixecava i subratllava la importància que Josif Stalin havia tingut per a la cultura a la Unió Soviètica. Tots els oradors, dempeus, donaven les gràcies al primer secretari per les condicions favorables que havia creat per a l'eclosió del teatre, pels resultats de la nova era que havia instaurat. A la fi de la vetllada, Constantin Serguejevitz Stanislavski alçà el got i proposà de beure a la memòria de Sacha Morosov, el ric comerciant que havia finançat el Teatre d'Art en els seus inicis. Les mirades es posaren sobre Stalin, que somreia condescendent, però alçà el got. Tothom el seguí.

Al començament del segle, quan Polònia estava dividida i una part era annexionada a la Rússia tsarista, Stanislavski fou invitat a Varsòvia. Les personalitats més importants del teatre polonès l'esperaven a l'estació; també hi havia Juliusz Osterwa, el gran director de teatre de l'època. Els polonesos acolliren Stanislavski tot parlant en rus, però aquest els respongué en francès: «Estimats amics, parlem una llengua que tots estimem.»

Penso sovint en Stanislavski. Com a home de teatre i com a individu que va saber mantenir fins al final la dignitat de cara a la seva època i la seva professió. Ens ha llegat l'exemple de com conviure amb el primer secretari, amb el primer general d'ulleres fosques o blanques, amb l'Estat contra el qual ens oposem. Ens ha mostrat com conduir la seva pròpia revolta contra els pensaments i les situacions que refusem, sense caure en el parany de la seva pròpia indignació i ésser fàcilment la presa d'aquells que són més forts que nosaltres.

Treballar amb el teatre pot esdevenir aleshores no la professió de visions polítiques, sinó l'exemple d'una política encarnada. El teatre pot esdevenir l'instrument que multiplica i prolonga la voluntat individual de refusar.

Però, què és un teatre? Si miro de reduir aquesta paraula a alguna cosa tangible, el que hi trobo són homes, dones, éssers humans que s'han reunit. El teatre és una relació particular en un indret escollit. Primer, entre persones que es reuneixen per crear conjuntament i, més tard, entre la creació d'aquest conjunt i els seus espectadors. Per què i com els camins individuals s'han reunit? Quines són les

causes inconfessades que els fan progressar conjuntament? Quines són les condicions materials —escollides o imposades des de l'exterior— que determinen el seu treball quotidià? ¿Les regles que respectem, les normes que considerem vitals, les visions i els somnis, els procediments que utilitzem dins l'obra per donar-los vida, la justícia, la justícia simple i clara que es manifesta en l'activitat quotidiana?

Heus ací les fonts secretes que alimenten els resultats i que els fan situar en un *context* en lloc d'un altre, en un carrer o en una església, en una escola perifèrica o en un teatre municipal. I dins aquest context privilegiat, en aquesta relació escollida, a l'hora de la veritat totes les teories desapareixen, totes les intencions i tots els propòsits s'esvaeixen. Només resta l'actor. En aquesta hora de la veritat, quan es confronta amb els espectadors, només si la seva presència és amb ell, total, embruixant-nos o fent-nos replegar sobre nosaltres mateixos en una reflexió lúcida, només si ens agafa i ens transporta en una dimensió d'experiències diferents d'aquella de la quotidianitat, només aleshores *el teatre existeix perquè l'actor existeix*, no la teoria, ni la tècnica, ni l'estètica, ni la ideologia.

Però, per arribar a aquesta situació de superació, cal transitar per un pont obligat: una tècnica, és a dir, una utilització particular del cos.

ÉSSER I SEMBLAR

¿Com podem *existir, irradiar* aquest *bios escènic* que fa vibrar la presència de l'actor i fa més densa la relació amb l'espectador?

Un altre cop encara, em confronto amb Stanislavski i li faig preguntes. Però els morts ens retornen les nostres pròpies paraules, i així Stanislavski em parla perquè tot el que ha fet, tot el que ha creat, ho ha fet i creat per a mi, perquè sóc el seu fill, perquè tots som els seus fills. Els homes de teatre occidentals no descendeixen dels micos: descendeixen de Stanislavski.

Em pregunto: com era, aquest pare? Com ha esdevingut el que ha esdevingut i com ha marcat així la meua història? No m'accontento amb teories i fets coneguts. Vull penetrar fins al nucli profund, fins a allò que l'inquietava, allò que li era únic. Les seves ferides amagades, les seves obsessions

personals. El seu motor secret. Però quines eren les obsessions de Stanislavski, aquest ric propietari d'una fàbrica de robes que feia teatre amateur i que a trenta-cinc anys decideix consagrar-se totalment a la professió fundant el Teatre d'Art? Per què pren una decisió d'aquesta mena a aquesta edat? Quines necessitats íntimes, quins desigs imperiosos l'empenyen a aquest capgirament existencial, fent que fins i tot es canviï el cognom?

Stanislavski cerca la *veritat* sobre l'escenari com a sinceritat total, com a vitalitat autèntica. L'actor no ha de «semblar» el personatge que representa. L'actor ha d'«ésser» allò que representa. Heus ací la paraula clau: *ésser*, esdevenir unitat, individu, *in-dividus*, no dividit. Dins el teatre odiava el «teatre», els signes mecànics d'un sentiment absent. Amb les seves pròpies paraules: «El teatre és el meu enemic.» De la mateixa manera que l'actor era el seu enemic, l'Home que mostrava exteriorment allò que no sentia interiorment. Volia assolir el sentiment creador, l'estat en el qual l'actor està animat per una perfecta concentració de tota la seva natura moral i física.

Els seus resultats, la manera com hi va arribar, constitueixen la seva pròpia recerca. A mi, a tots nosaltres ens ha llegat la pregunta: com assolir aquesta concentració perfecta de tota la nostra natura moral, espiritual i física? Una vegada més: com *ésser*, esdevenir in-dividu per i en el teatre?

Al començament del segle, Stanislavski ja és famós, fa escola. Però està insatisfet, deixa el seu teatre, els seus col·laboradors, els honors i la seguretat per retirar-se a un poblet finlandès i capficar-se en la seva obsessió: com arribar cada nit a l'estat creador, com no mentir davant l'espectador, com donar el màxim, el millor de si mateix. A la fi d'un llarg i trist hivern a Finlàndia, torna a Moscou amb l'embrió del «sistema», del famós si «màgic».

Si miro a través de les paraules exsangües que constitueixen la superfície opaca i anònima de les teories, si escuto les profunditats del «sistema», dels seus exercicis i de les seves indicacions, albiro un home capficat en la seva inquietud, mirant de caçar-la, de donar-li la seva pròpia resposta, i de traduir aquesta resposta en acció.

Si estic influït per Stanislavski, si en sóc fill, no és perquè les seves teories —és a dir, les seves respostes— m'hagin marcat. Més aviat és perquè n'he heretat certes obsessions: com preservar la dignitat en la vida i en el teatre quan ens

oposem no sols als seus dimonis, als seus punts més obscurs, sinó també a les forces demoníaqes i obscures, ben tangibles, que són a l'exterior. I com *ésser*, assolir la unitat de tot el que som, en cada acció que acomplim, en cada mot que pronunciem —fins i tot si això només succeeix sobre l'escenari.

TÈCNIQUES DEL COS I ACULTURACIÓ

No és envers un espai físic, envers una nació com a entitat geogràfica o com a receptacle de tradicions que em sento lligat. Sinó envers un país particular: el país de la velocitat. Una condició que no s'identifica mai amb el paisatge que estic travessant ni amb les persones que m'envolten. Aquesta velocitat no té res a veure amb l'espai, els espais físics. Puc quedar-me mesos i mesos a Holstebro, aquest poblet del Jutland, i tanmateix viure i viatjar en la velocitat, en una altra dimensió, ésser ben lluny i alhora ésser al cor mateix d'aquest país.

Si visc en aquest país de la velocitat, si aquest país existeix realment, si no és simplement una frase suggestiva, on es, doncs? Puc tocar-lo? És molt a prop de mi, m'envolta, i és el centre: és el meu cos. El meu cos és el meu país. L'únic indret on *sóc* sempre. Em desplaço on em desplaço, a Montreal o a Tokyo, a Holstebro, Bogotà, Nova York, sempre sóc a casa meua, sempre al meu país. No sóc mai a l'estranger, mai en exili si no m'he separat del meu cos.

Dic el cos i entenc aquesta part de l'ànima que poden percebre els nostres cinc sentits, de l'alè vital, del *pneuma*, del *ruach*, del jo total, del misteri de potencialitats de la vida que encarno. El cos no és un instrument, una cosa que cal ensinistrar, que cal forçar per obligar-la a expressar. Aquest cos-país expressa *malgrat ell* i aquesta vida ha d'ésser protegida contra la violència que sense voler hem interioritzat vivint en aquesta civilització on la ruptura, el canvi brusca i sobtat, la revolució fascinen. I no pas la creixença orgànica, lenta i laboriosa.

(...)

Algú ve i em diu: «He vist com els teus actors treballen, he vist com estan construïts els teus espectacles. Hi ha alguna cosa viva allà que m'empeny a dir: vull treballar en aquesta direcció. Guia'm.»

Em té confiança, està disposat a seguir-me. Digui el que digui. Perquè sap que, potser, assolirà aquesta qualitat de presència, de «vida». Vol ésser actor per tal de retrobar el seu país, no posseir una tècnica, sinó posseir-se. Però aquesta transició no és una pràctica administrativa, és un procés que compromet totalment, fins a les arrels més profundes d'un mateix. Perquè hem de canviar de cultura, de natura física.

Naixent en una societat particular, en una època donada, en un mitjà específic, cadascun de nosaltres ha estat aculturat. Es tracta no sols d'una aculturació mental, sinó també d'una aculturació corporal. Al llarg de la nostra infantesa i de la nostra adolescència, un procés d'innervació —una manera especial del nostre sistema nerviós d'actuar sobre els nostres òrgans— es cristallitza en esquemes de comportament, en condicionaments. Així és com es determina una manera de comportar-se, de reaccionar, d'utilitzar la seva dinàmica física de manera que sigui possible, tot seguit, distingir un xinès d'un japonès, un francès d'un alemany. Podem parlar de diferents cultures del cos, de diferents tècniques del cos.

Aquest terme ja havia estat posat en relleu per l'etnòleg francès Marcel Mauss. Per a ell significava les maneres com els homes, d'una societat i una altra, saben fer servir llur cos. Havia esbossat una classificació d'aquesta utilització del cos segons els sexes i les edats: com s'ajupen un infant o un home adult, el cop de puny de l'home i el de la dona. Havia analitzat les tècniques de la naixença i de l'obstetrícia (si es pareix dret, ajupit, ajagut), la manera com l'infant és portat a coll (portat per la mare durant alguns mesos o durant dos/tres anys, sobre l'esquena o de costat, agafant-se o no), el son i el repòs (distinció entre la humanitat asseguda i la humanitat ajupida). Hi ha pobles d'Àfrica que descansen drets posant-se sobre xanques, de vegades recolzats sobre un bastó. I també: tècniques de cursa, de dansa, de les cures del cos, com rentar-se, fregar-se, tossir, escopir, menjar (amb els dits, absència o utilització del ganivet), beure (d'una font o d'un jaç d'aigua). Fins a les tècniques del cos particulars de «comunicació amb Déu».

Aquesta utilització del cos, aquesta tècnica quotidiana, és absorbida sense pensar, sense escollir-la. Constitueix la nostra cultura corporal. Si volem perdre aquesta aculturació i cercar la cultura individual i única del nostre propi «país», cal que ens desempalleguem dels condicionaments,

dels reflexos dins els quals estem involucrats. Aquesta transició ens permet de descobrir les nostres possibilitats.

NATURAL/ARTIFICIAL

La tècnica quotidiana, resultat d'una aculturació, consisteix en un gran complex d'estereotips, de models de comportament automàtics. Allò que anomenem espontaneïtat són els reflexos condicionats, les reaccions que acomplim inconscientment de manera automàtica. Com més executem certes accions sense la més mínima dificultat, més còmodes ens trobem, i podem dirigir més l'atenció cap a una altra cosa. Si ballem bé el tango —sense haver-nos de concentrar en les passes que hem de fer—, aquesta dansa sorgeix com una reacció automàtica. I causarà la sensació d'ésser lliure, espontània, fàcil de repetir. Fins i tot podem discutir, tot ballant, d'ardues qüestions teològiques, fumar-nos un cigaret sense deixar caure la cendra i mirar de cua d'ull una altra parella.

Heus ací el parany: allò que anomenem espontaneïtat no són més que reflexos condicionats, automatismes que ens envesquen i dels quals no ens podem desfer. Si volem alliberar-nos d'aquests automatismes, si volem desculturitzar-nos, hem de desempallegar-nos de l'espontaneïtat, del «natural». Hem d'inventar un mètode, posar en pràctica un procés que trenqui els automatismes. Tenir com a objectiu una cosa que s'oposi al natural: alguna cosa artificial.

Totes les tradicions teatrals, tant a Occident com a Orient, han desenvolupat procediments que «desculturitzen» l'actor, és a dir, que li fan perdre sobre l'escenari el comportament «natural». La tècnica quotidiana ha estat substituïda per tècniques extraquotidianes. L'actor Nô, quan entra al treball del grup familiar des de la seva infantesa, aprèn a caminar fent lliscar els peus per terra, sense aixecar-los mai, sense respectar més el «natural» del caminar quotidià. No és una qüestió de formació professional, sinó de *deformació*, de renúncia de la manera funcional i habitual de caminar. Per un procediment artificial ens separem de la tècnica quotidiana, de l'aculturació, i passem a una tècnica extraquotidiana.

És exactament el mateix procediment que segueix l'adolescent que a Europa emprèn la carrera de ballarí clàssic.

Comença la seva formació professional amb una deformació: les posicions de base, les postures i la manera de caminar, que són diametralment oposades a la manera de caminar i a les postures quotidianes.

Totes les tradicions teatrals que han posat a punt regles de comportament dinàmic de l'actor —allò que anomenem codificació— han tingut com a objectiu la superació del natural, de l'espontaneïtat, per tant, dels automatismes. Han construït un altre comportament, han elaborat d'altres condicionaments, una altra especialització física, una altra cultura corporal. Totes aquestes tradicions han partit del mateix principi —una deformació del natural— i han desembocat en resultats diferents. Allò que anomenem estils.

És interessant considerar dues formes que pertanyen a la mateixa civilització: el Nô i el Kabuki. Tots dos s'allunyen dràsticament de la manera de comportar-se dels japonesos en llur socialitat quotidiana. Però el Nô i el Kabuki no tenen res en comú entre ells en relació als «estils», els resultats finals de la tècnica. La tècnica del Nô resideix en una tensió que vol ésser refús de tota explosió de vitalitat, una tensió que és continença de forces emocionals. La tècnica del Kabuki es manifesta a través de tensions que subratllen el desbordament, l'exageració d'accions i reaccions. Aquestes dues tècniques semblen pertànyer a dos planetes diferents. En efecte, les capes socials de les quals han sorgit eren dos planetes diferents en el si de la mateixa nació. Hi ha més afinitat estilística entre certs personatges del Topeng balinès i el Nô. En els dos casos, es tracta de reis, de guerrers, de ministres que són presentats d'acord amb llur «comportament» social.

Però, darrera aquestes consideracions d'història comparada del teatre, s'amaga una dada d'antropologia teatral. Els procediments per a assolir aquest *bios escènic* que caracteritza la presència de l'actor Nô o Kabuki, del Topeng o del ballet clàssic s'inspiren en la mateixa visió: morir en el seu propi cos, en la cultura que l'ha emmotllat, i renéixer amb un cos nou, un «cos dilatat» en les seves possibilitats d'irradiar vida i de contagiar-ne als espectadors.

Aquesta visió de ressonància transcendental comporta materialitat i «fiscalitat». Morim en el nostre cos aprenent a utilitzar-lo d'una manera diferent. Tornant a aprendre, doncs, a mantenir-nos drets seguint un altre eix d'equilibri, a caminar, a desplaçar-nos seguint regles que neguen aquelles del comportament quotidià. Abandonem el «natural», la

tècnica quotidiana que havíem absorbit des de la infantesa, i n'adquirim una altra d'extraquotidiana: la tècnica del ballet clàssic o del Khon tailandès, del mim de Decroux o del Kathakali indi. Però aquesta transició descobreix l'actor i fa perceptible a l'espectador un *bios escènic*, una nova expressivitat abans i tot que es consideri com a tal.

Però tanmateix es tracta d'una altra aculturació, d'una especialització en una tècnica particular, d'una colonització que ens ha estat imposada des de l'exterior. No és la cultura del meu propi cos, meu, únic, del meu propi «país». ¿És possible, com a individu i com a home de teatre, d'alimentar un procés continu que, tot fent-nos desempallegar de condicionaments i automatismes, de manierismes anquilosats, encarcarats en la nostra biografia, ens faci arribar a una cultura del cos, a una tècnica personal capaç en el teatre, i no solament allà, de despertar, de guiar i de fer percebre a aquells que ens observen el flux de les nostres energies en vida?

LES PEDRES QUE CANTEN

Hi ha una seguretat que és el resultat de la inèrcia, de l'entropia, i hi ha una seguretat que és el resultat del dinamisme de forces que s'oposen, de tensions que es confronten. Hi ha la seguretat d'un munt de pedres que s'apilen sobre el terra. I hi ha la seguretat d'un munt de pedres organitzat, per força d'oposicions, i que s'aixequen cap amunt i esdevenen així arquitectura.

L'arquitectura ens ajuda a visualitzar aquesta qualitat de les oposicions, de les tensions que són la mateixa pulsació, el cor de tot allò que és viu. Els components de base de les catedrals són pedres amb una pesadesa que fa que caiguin cap a terra. De sobte aquestes pedres semblen sense pes, aèries, com si tinguessin una espinada dorsal que les empeny cap amunt, amb una intensitat, una veu que canta, s'eleva, vola. Això és el secret de l'arquitectura, però també ho és de la «vida» de l'actor: la transformació del pes i de la inèrcia, a través del joc de les oposicions, en energia que vola. L'arquitectura, com el teatre, és saber fer descobrir aquesta qualitat de tensions i afaçonar-la en accions.

Sören Kierkegaard remarcava a propòsit de l'actriu danesa Louise Heiberch que tota tensió pot actuar d'una ma-

nera doble: pot mostrar l'esforç, i, al contrari, pot amagar-lo i fins i tot traduir-lo en lleugeresa. Aquesta lleugeresa té els seus fonaments invisibles en l'esforç d'una tensió, però aquesta no és percebuda, ni tan sols suposada per l'observador. Només és manifesta la lleugeresa. La pesadesa es fa més feixuga, però pot amagar que es fa feixuga i revelar-se contràriament, projectant-se cap amunt.

Aquesta observació de Kierkegaard copsa el secret de la vida de l'actor, aquesta mutació de pes en energia, aquest sorgiment de dinamismes, aquesta alternança de tensions que no són gens encarcarades, ni cegues, ni inertes, que no sufoquen allò que és viu, sinó que ho fan més ferm, més fort.

Qualsevol metodologia del joc teatral mira de crear una arquitectura nova de tensions en el cos de l'actor.

Això pot obtenir-se seguint els procediments que parteixen del que és corporal per tal de condicionar el que és mental. És el cas de les tradicions orientals, del ballet clàssic europeu, del mim de Decroux, de l'entrenament posat a punt a l'Odin Teatret. És un procediment que du a la creació no pas d'un personatge fictici, sinó d'un *cos en vida*.

O aleshores aquesta arquitectura de tensions pot ésser assolida per un procés mental que condiciona el físic: el fet de pensar d'ésser una Ofèlia rossa, pàl·lida, etèria, o una Ofèlia bruna, vigorosa, sacsejada com un gran arbre per passions ardents, aquesta manera de pensar diferent decideix sobre la vida del cos de l'actor, sobre les qualitats de les tensions que florejaren, sobre l'arquitectura dinàmica que serà construïda.

En el primer cas, un entrenament rigorós dicta un nou comportament físic i una manera específica d'ésser present en i a través del cos. Comencem per canviar les postures habituals que mantenen la nostra seguretat, aquest estat de llimbs energètic envers el qual s'orienten les nostres forces i les nostres energies. L'objectiu d'aquest entrenament és una alteració dràstica de l'equilibri de la nostra tècnica quotidiana, de la manera d'estar drets, de dirigir la mirada, de desplaçar-nos en l'espai. Exactament com nounats, aprenem a utilitzar *ex-novo* funcions elementals del nostre cos.

Heus ací l'origen del llarg aprenentatge de posicions de base de totes les tradicions codificades: de l'actor Kathakali que només es recolza sobre els costats exteriors dels peus; o de l'actor balinès que redueix la seva base aixecant els dits del peu i la part anterior del peu; del ballarí de

ballet clàssic que camina sobre les puntes; o de l'actor Nô que avança arrossegant els peus, sense aixecar-los mai de terra.

Aquest entrenament transforma l'actor en un nus dinàmic pre-expressiu, un receptacle de tensions a punt d'ésser alliberades, i per a l'espectador això esdevé acció expressiva. Aquest entrenament fa sorgir l'arquitectura de tensions diferents d'aquelles de la tècnica quotidiana, tensions que transformen el pes i la inèrcia en lleugeresa i força. Això esdevé encara més evident en la immobilitat. L'actor oriental i el mim Decroux fan que aquesta immobilitat sigui dinàmica, oposant-se a la immobilitat, que és estàtica, inerta.

Exactament com l'actor —a nivell de la història que explica i dels significats— no es pot limitar a presentar-se només a si mateix, a ésser literal, autoreferencial en relació al que fa, de la mateixa manera la seva presència física no pot consistir en el seu pes i en la seva «espontaneïtat», sinó que ha de crear una ressonància d'una lleugeresa aèria, o d'un pes massís, és a dir, una ressonància de dinamisme, de forces en conflicte, en oposició. Perquè tensió i drama són sinònims.

LA VIA DEL REFÚS

És a través d'aquest enreixat de tensions que es manifesten en l'actor aquesta qualitat d'energia, aquesta lluminositat, aquesta transparència que sembla restituir la unitat d'allò que és espiritual i allò que és corporal, d'allò que és masculí i allò que és femení, del repòs i del moviment. I a les arrels d'aquesta experiència incopscable es troba un procediment molt poc místic, ben commensurable: una alteració de la postura, un canvi de l'equilibri. No és una qüestió de talent, d'originalitat, de voler expressar. En el ballet clàssic, com en totes les formes tradicionals orientals, són els infants els qui comencen, i no són pas escollits pel seu talent. Aprenen mecànicament un altre ús del cos, una tècnica extraquotidiana que es basa en el canvi del baricentre, que permet d'aquesta manera que es torni perceptible el joc de les oposicions i de les tensions que és el cos-en-vida.

Heus ací, doncs, una visió teatral on l'actor, per tal de manifestar sobre l'escenari la «vida» del seu cos, ha de morir en la vida espontània que posseïa. Ha de trobar un

altre centre de gravetat que el faci transitar del natural a l'artificial. Aquesta deformació, tanmateix, fa abandonar el territori de l'aculturació col·lectiva i penetrar en el territori d'una altra cultura: l'específica del Khon o del jazz ballet, del Bharata Natyam, del *flamenco* o del mim.

Aquesta cultura consisteix en una especialització. És la conseqüència d'una absorció, aquest cop volguda i conscient, de certs esquemes dinàmics, de certs models de comportament corporal. Quan s'ha estat entrenat com a ballarí clàssic, qualsevol moviment, fins i tot en altres contextos, serà immediatament reconegut per l'observador. Succeeix el mateix amb un actor Nô o un mim de l'escola de Decroux. O amb els actors que han seguit l'entrenament de l'Odin Teatret.

Aquesta especialització ha ajudat a abandonar el territori dels automatismes, del «natural» i de l'espontaneïtat per introduir-nos en una altra cultura del cos. Però, al mateix temps, aquesta corre el risc d'esdevenir un límit, una veritable presó de nous automatismes que, finalment, ofusquin la manifestació de la nostra vida, exactament com la vella cultura que s'havia abandonat. Es diu d'un actor: «no té tècnica». I amb això entenem que utilitza els automatismes de la quotidianitat. Quan es diu: «té massa tècnica», entenem amb això que la seva «vida» està sufocada pels automatismes, per les maneres particulars d'utilitzar el cos seguint una tècnica específica.

El bios escènic de l'actor floreja en la transició d'una cultura a una altra, d'un «país» a un altre. El perill és aturar-se en un d'aquests territoris. Stanislavski s'havia oposat als clixés, els manierismes, les utilitzacions, el «bombament» que caracteritzava el joc de l'actor del seu temps. Per a ell, la transició el portava del territori teatral (en el sentit deleteri de la paraula, el «teatre» que odiava) artificial i buit cap al natural, cap a la veritat. Havia triat el camí del refús.

La recerca del nostre bios, del nostre propi «país», del nostre cos-en-vida, segueix el camí del refús. És la recerca de, com estar sempre en *transició*, no aturar-se mai en allò que hem acumulat, no capitalitzar les habilitats i els pensaments, no ensorrar-se en un territori corporal especialitzat. No és la recerca d'una tècnica que formi l'actor o el deformi per tal de re-formar-lo. És la recerca d'una tècnica personal que és el refús de tota tècnica capaç de modelar les nostres

energies sense deixar-se congelar en aquest modelatge. És la recerca de la pròpia temperatura.

Hi ha una seguretat que és el resultat de la inèrcia i hi ha una seguretat que és el resultat del dinamisme de forces en tensió. És la diferència entre el glaç i l'aigua. La composició química és idèntica. En el glaç, tanmateix, les molècules estan aturades, mentre que en l'aigua estan en moviment.

La temperatura interior, el motor personal, decideix si una tècnica congela o si conserva el seu dinamisme. És aquesta temperatura interior, aquest motor personal, el que hem de cercar darrera les accions o les opcions de la gent del teatre. Per a Stanislavski el motor era la seva obsessió de no «ésser» creador, d'ésser un mal actor. ¿Com assolir cada nit, davant els espectadors, el màxim de les seves possibilitats? El «sistema» és el resultat d'aquesta temperatura interior, d'aquesta necessitat.

Personalment penso que el meu motor és el fet d'ésser un emigrant, d'haver-ho escollit, de no sentir vincles nacionals; i l'únic territori en el qual enfonso les meves arrels és el país de la velocitat, aquesta dimensió tangible i inescrutable que sóc jo com a presència física, com a unitat de cos-ànima-esperit, perceptible als altres a través de llurs cinc sentits. El teatre és per a mi el pont efímer que en les situacions particulars m'enllaça amb l'altre, jo i l'actor, jo i l'espectador. És el trenat d'una solitud amb una altra a través d'una activitat que m'obliga a una concentració total de tota la meva natura física i mental. El teatre és la fortalesa sobre la muntanya, visible i inexpugnable, que em permet de seguir la via del refús.

(...)

Abans he mencionat el jove que ve i em diu: «He vist els teus espectacles i he vist els teus actors. Vull continuar en aquesta direcció. Deixa'm treballar amb tu.» Primer haurà d'inventar-se una autodisciplina: pot deixar-ho córrer quan ho desitgi, ningú no el reté. Per tornar-se autònom de mi i del model que l'havia inspirat, estarà obligat a recórrer la primera etapa de la via del refús.

És un treball paradoxal, a contrapèl, és la cursa dels contraris. El natural i l'espontaneïtat són els entrebancs que ha d'anihilar no pas amb discursos i amb intencions, sinó amb les accions quotidianes —el famós entrenament—, de manera que llur repetició continuada l'obligui a donar-los un sentit personal.

L'entrenament consisteix en una sèrie de situacions o

d'accions sovint fixades per endavant. Però és la temperatura el que determina si un exercici deixa d'ésser simple gimnàstica, una acció muscular automàtica. També en l'entrenament tot germen de vida i de creixença resideix en una tensió. D'una banda, un factor objectiu: una autodisciplina, certs exercicis o procediments que ens ajudin a escapar-nos dels automatismes de la nostra aculturació. De l'altra, un factor subjectiu: la temperatura interior, el motor personal, la necessitat única de l'actor.

Aquesta tensió cristallitza la qualitat del treball, les relacions amb els col·legues, amb l'espai —físic i social—, si l'acceptem tal com és en una seguretat inerta o si mirem de descobrir-ne les potencialitats, les múltiples relacions que pot ajudar-nos a crear amb els altres actors, amb els espectadors, amb els altres teatres, amb d'altres situacions que van més enllà de la vida professional i que anomenem política. L'equilibri d'aquesta tensió entre factor subjectiu i factor objectiu decideix la durada del treball en un grup, en una situació determinada. Aquest equilibri és una de les fonts secretes, a les quals em referia en un principi, que alimenten els resultats i els fan situar en un context en lloc d'un altre, i que defineixen a nivell individual i a nivell social l'actor i el grup amb el qual aquest treballa.

LA PRIMERA ACCIÓ

Katsuko Azuma és una de les meves col·laboradores a l'ISTA, la International School of Theatre Anthropology. És mestra de *buyo*, dansa clàssica japonesa. Un cop la setmana, a Tokyo, va a casa del seu mestre —del qual ella ha heretat el nom artístic— per dansar-hi i escoltar-ne els comentaris. Quan hi arriba, la primera cosa que fa és netejar el terra, que ja és exemplarment net.

Miro Katsuko, aquesta mestra de quaranta-cinc anys i internacionalment reconeguda, que té una escola amb els seus alumnes. La miro acomplir la primera acció del primer dia del seu aprenentatge. És l'etern retorn, la confrontació amb l'origen d'aquest llarg camí que condueix lluny, fins a ésser un mateix el mestre que no oblida la primera acció i sobre la qual sap inclinar-se sense falsa modèstia o vanitat ferida com a expressió d'una lleialtat envers uns valors determinats. Perquè el mestre és aquell que es manté coherent i

lleial envers uns valors determinats dels quals se sap el dipositori, que els vol conservar en vida i transmetre. Miro Katsuko i penso: l'actor ha d'afirmar amb l'hemisferi dret del cervell que ell ho és TOT i sentir amb l'hemisferi esquerre que no és RES. I fer vibrar aquesta tensió en cada acció —física o vocal— sobre l'escenari.

No hem d'oblidar l'origen, nosaltres mateixos com a adolescents. Potser així es comprendrà millor el que entenc quan parlo de motor personal, de temperatura interior. Mekerhold afirmava que només contractava un actor si aconseguia reconèixer en l'adult que era davant d'ell l'adolescent que havia estat. Perquè perdre l'adolescent significa perdre els somnis i la revolta. Els adults han perdut els somnis i la revolta. Per això col·laboren, cientment o no, amb els generals d'ulleres fosques o blanques, amb els primers secretaris.

Allò que compta és el motor. De vegades tenim molta bona voluntat, però no tenim un motor fort. I el motor és sempre a l'interior de nosaltres, mai a l'exterior. No és una idea, una persona. Si tenim sort, trobarem algú que hagi començat abans que nosaltres i que ens ajudarà a descobrir, animar el nostre propi motor. De vegades he trobat actors de cultures fins i tot molt llunyanes de les quals m'he sentit molt pròxim. La manera com es comporten, com parlen de llur ofici, allò que no diuen em fa intuir que han passat per una experiència equivalent a la meva: que els orígens, llur primer dia, havien estat marcats per una *relació*.

Hi ha un *període* d'aprenentatge i hi ha una *relació* d'aprenentatge. La primera es refereix a una escola teatral on diversos professors —amb un horari que segueix el ritme del rellotge— ensenyen una multiplicitat de matèries. I hi ha una *relació* d'aprenentatge on una sola persona es para davant la nostra vida per transformar-nos en individu, per fer-nos trobar el nostre «país». És una *relació* que s'alimenta d'amor. Però amor no vol pas dir harmonia edulcorada. Amor també vol dir aversió sobtada, resistència, abandonament i desig d'alliberar-se, sensació de sufocar i voluntat de donar-se, totalment, sense defenses. Amor és tot el que no és tebi. Amor és tensió.

Hem d'aprendre del mestre una cosa altra que allò que ell ens vol ensenyar. Però *la via del refús* passa per la seva veu. S'ha de saber dialogar amb el mestre, perquè la seva veu es barreja amb la dels morts que ens responen amb les *nostres* pròpies paraules.

RESUMEN

En 1938, en Moscú, se celebró el cuadragésimo aniversario del Teatro de Arte de Stanislavski. Hoy, podemos ver en la actitud de Stanislavski el ejemplo de cómo debe actuarse delante del primer secretario, delante de los militares de la ideología que sea. Pero, ¿qué es un teatro? En definitiva lo único que queda es el actor, sólo él es capaz de conducirnos hacia una experiencia diferente. Para llegar a esta situación es necesario transitar por un puente obligado, a través de una técnica, es decir, de una particular utilización del cuerpo. Podemos hablar, pues, de bioescena. Stanislavski es famoso a principios de siglo, pero se siente insatisfecho porque todavía no posee el secreto del acto creador y se retira a un pueblecito de Finlandia; cuando vuelve a Moscú tiene ya el embrión de su «sistema». Si yo soy heredero de Stanislavski no es tanto por sus respuestas como por sus obsesiones. No me siento ligado a un lugar físico, a una entidad geográfica con unas tradiciones, sino al país de la velocidad. Lo primero que debe imponerse al actor es una autodisciplina. Katsuko Azuma es una de las colaboradoras del ISTA (International School of Theatre Antropology) y es maestra de danza clásica japonesa; contemplo a Katsuko y pienso: el actor debe afirmar con el hemisferio derecho del cerebro que él lo es todo, y sentir con el hemisferio izquierdo que no es nada. Lo que cuenta es el motor; puede tener muy buena voluntad, pero no avanzará si no tiene un buen motor. Debe aprenderse del maestro otra cosa, diferente de lo que él nos quiere enseñar.

RÉSUMÉ

En 1938, à Moscou, se fêtait le 40ème anniversaire du Théâtre d'Art de Stanislavski. Aujourd'hui on peut voir dans l'attitude de Stanislavski l'exemple de comment agir devant le premier secrétaire, devant des militaires n'importe leur idéologie. Mais qu'est-ce qu'un théâtre? Finalement, il ne reste que l'acteur, il est le seul capable de nous amener vers une expérience différente. Pour arriver à cette situation il faut passer sur un pont obligé, une technique, c'est-à-dire, un emploi particulier du corps. On peut parler donc de *bio-scène*. Au début du siècle, Stanislavski est célèbre mais il n'est pas

satisfait parce qu'il ne possède pas encore le secret de l'acteur créateur et se retire à un petit village en Finlande. Lorsqu'il rentre à Moscou il a déjà l'embryon de son «système». Si je suis héritier de Stanislavski ce n'est pas tellement pour ses réponses que pour ses obsessions. Je ne me sens pas attaché à un lieu physique, à une entité géographique, mais au pays de la vitesse. Ce qu'on doit imposer tout d'abord à l'acteur est une auto-discipline. Katsuko Azuma est une des collaboratrices à l'ISTA (International School of Theatre Antropology) et maître de danse classique japonaise. Je regarde Katsuko et je pense: l'acteur doit affirmer avec l'hémisphère droit de son cerveau qu'il est tout, et sentir avec l'hémisphère gauche qu'il n'est rien. L'important c'est le moteur; l'acteur peut avoir une très bonne volonté mais il ne fera pas de progrès s'il n'a pas un bon moteur. L'acteur doit apprendre de son maître autre chose de ce qu'il veut lui enseigner.

SUMMARY

In 1938, in Moscow, the 40th anniversary of Stanislavski's Theatre of Art was celebrated. Today, we can see in Stanislavski's attitude the example of how to behave before a prime secretary or army men regardless of their ideology. But, what's a theatre? Finally, only the actor remains, he is the only one capable of taking us to a different experience. In order to arrive to this situation it is necessary to pass through an unavoidable bridge, through a technique, that is, through a particular use of the body. We can then talk of bio-scene. At the beginning of the century, Stanislavski is famous but he is not satisfied because he does not have the secret of the creative act yet. He then moves to a tiny village in Finland. Back to Moscow, he already has the embryo of his «system». If I am a heir of Stanislavski's it is not so much for his answers as for his obsessions. I do not feel linked to a physical place, to a geographic entity with its own traditions, but to the country of speed. The first thing that must be imposed to the actor is self-discipline. Katsuki Azuma is one of the collaborators in the ISTA (International School of Theatre Antropology), and she is a teacher of Japanese classical dance; I look at Katsuko and think: the actor must assert with his right cerebral hemisphere that he is everything, and with the left one feel that he is nothing at all. The most im-

portant thing is the motor; the actor may have a good disposition but he will not make any progress without a good motor. He must learn something different from what the teacher wants him to learn.

Dramaturgia del món inanimat de l'escena