



Respuesta a Stanislavski

Jerzy Grotowski



1

Ciertas preguntas no tienen sentido. «¿Stanislavski es importante para el nuevo teatro?» No lo sé. Hay cosas nuevas como las revistas de moda. Y hay cosas nuevas pero tan antiguas como los orígenes de la vida. ¿Por qué preguntas si Stanislavski es importante para el nuevo teatro? Da tu propia RESPUESTA A STANISLAVSKI: una respuesta que se base en el conocimiento práctico de la cuestión y no en la inexperiencia. Ábrete a la vida. O eres creativo o no lo eres. Si eres creativo, de alguna manera lo superarás; si no lo eres, serás fiel, pero estéril.

No se debería pensar según estas categorías: «¿Stanislavski es importante hoy?» Si

es importante para ti, pregunta: «¿Por qué?» No preguntes si es importante para los otros o para el teatro en general. «¿*Rabota aktera nad soboj* (El trabajo del actor sobre sí mismo) es un libro válido aún hoy en día?» Esta pregunta no tiene sentido por el mismo motivo. ¿Qué es el trabajo hoy en día? Significa precisamente que existe un trabajo hoy que es, por lo tanto, inevitablemente diferente al trabajo ayer. Pero, ¿hoy el trabajo es el mismo para todos? Existe tu propio trabajo. Entonces puedes preguntarte si ese libro es importante para ti, en tu trabajo. Pero no me lo preguntes a mí. Nadie puede responder por otra persona.

2

Uno de los primeros malentendidos en relación con esta problemática deriva del hecho que para muchas personas es difícil diferenciar la técnica de la estética. Así pues: considero que el método de Stanislavski ha sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, especialmente en la formación del actor, y al mismo tiempo me siento lejos de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto del encuentro de nuestra tradición con nuestras necesidades. Estas cosas no se pueden trasladar de un lugar a otro sin caer en los clichés, en los estereotipos, en algo que ya está muerto en el momento en el que queremos darle vida. Lo mismo sucede en el caso de Stanislavski como en el nuestro, o el de cualquier otro.

3

Profesionalmente me formé con el sistema de Stanislavski. Creía, en cierto modo, en el profesionalismo. Ya no creo. Hay dos tipos de velo, dos tipos de huida: se puede huir en el diletantismo llamándolo libertad. Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución. Hace tiempo creía en la profesión. En este

campo Stanislavski era para mí el ejemplo. Cuando comencé mi trabajo, mi punto de partida era su técnica. Pero de alguna manera también fue fundamental para mí su actitud de descubrir de nuevo cada fase de la vida.

Stanislavski iba siempre hacia adelante. Planteó las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. En la manera de responder más bien percibo diferencias entre nosotros. Pero le tengo un gran respeto, y pienso en él a menudo cuando veo la confusión que se puede llegar a crear. Los discípulos... Pienso que esto me ha sucedido a mí también.

Los verdaderos discípulos no son jamás discípulos. Meyerhold fue un verdadero discípulo de Stanislavski. No aplicaba el «sistema» escolásticamente. Daba su propia respuesta. Era un rival, y no un alma buena que se dedica únicamente a protestar cuando no está de acuerdo. Tenía convicciones; era él mismo. Y de hecho pagó el precio. Vakhtangov fue un verdadero alumno de Stanislavski. No se opuso a Stanislavski. Sin embargo, cuando aplicó el método en la práctica, lo hizo a un nivel tan personal, tan influenciado por sus relaciones con los actores (pero también por el espíritu de la época, por los cambios que habían ocurrido, por el punto de vista de la nueva generación), que los resultados fueron completamente diferentes de los espectáculos de Stanislavski.

Stanislavski era un viejo sabio. Entre sus discípulos, al que más aceptaba era a Vakhtangov. En el estreno de *Turandot*, cuando muchos pensaron que Stanislavski ya no podría seguir estando de acuerdo con aquél espectáculo tan diferente y tan ajeno a su trabajo, adoptó una posición de plena y total aprobación. Sabía que Vakhtangov había hecho lo mismo que él anteriormente: había dado una respuesta propia a las preguntas que planteaba la vocación, a las preguntas que tenía el coraje de plantearse, evitando al mismo tiempo los estereotipos, incluso los estereotipos del trabajo de Stanislavski.

Por esta razón, siempre que tengo oportunidad repito que no quiero discípulos. Quiero compañeros de armas. Quiero una hermandad de armas. Quiero personas afines, incluso aquellos que están lejos y que tal vez reciben impulsos por mi parte, pero que están estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo el tipo de domador que domestica a los actores en mi nombre o el diletante que se esconde detrás de mi nombre.

4

En el fondo, como otros han hecho hasta ahora, puedo únicamente revelar mi propio mito de Stanislavski –sin que sepamos hasta qué punto esos otros mitos estaban basados en la realidad. Cuando inicié mis estudios de interpretación en la escuela de Arte Dramático, fundé la base entera de mi conocimiento teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor, estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Creía que era la llave que abría todas las puertas de la creatividad. Quería comprenderlo mejor que los otros. Trabajé mucho para llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él. Esto me llevó –según los principios del psicoanálisis– del periodo de imitación al periodo de rebelión, es decir, a intentar encontrar mi propio lugar. Y a poder tener, respecto a los otros, el mismo rol en nuestra profesión que Stanislavski había tenido respecto a mí... Más tarde comprendí que esto era peligroso y falso. Comencé a pensar que tal vez se trataba sólo de una nueva mitología.

Cuando me di cuenta de que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y de que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la palabra «método» cambió de significado para mí.

Existe un desafío al que cada uno debería dar su propia respuesta. Cada uno debería ser fiel a su propia vida. Esto no nos tendría que llevar a excluir a los otros, sino al con-

trario, a incluirlos. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros; y son precisamente los otros –así como el mundo viviente– los que constituyen el ámbito de nuestra vida. Hay en nosotros diferentes tipos de necesidades y diferentes tipos de experiencias. Intentamos interpretar estas experiencias como un mensaje que nos envía el destino, la vida, la historia, la especie humana o la trascendencia (por cierto, todos estos nombres no tienen importancia). En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, y la creación en realidad es simplemente la respuesta. Se empieza con el esfuerzo de no esconder y de no mentir. Entonces el método, en el sentido de sistema, no existe. No puede existir si no es como un desafío o una llamada. Y nadie puede decir nunca de manera precisa cuál será la respuesta de otra persona. Es muy importante estar preparados a que la respuesta de los otros sea diferente de la nuestra. Si la respuesta es la misma, casi seguro que es falso. Es necesario comprender esto, es un punto clave.

Igualmente: el concepto de profesionalismo es limitado. Tal vez, en el trasfondo del teatro haya lugar para un trabajo puro. Pero esto no es lo bastante esencial como para dedicarle toda una vida. Y si uno desea hacerlo, debe hacerlo con todo su ser. Sin embargo, ¿el teatro es tan esencial como para dedicarle toda una vida? Pienso que se debería tratar el teatro como una casa que ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es realmente indispensable. Pero aún no queremos creer que lo que queda del teatro son ruinas. Por lo tanto, de alguna manera aún puede funcionar. Pero hay otros ámbitos de la actividad humana que ya están ocupando el sitio del teatro. No solamente el cine, la televisión y los musicales. Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad. Las personas con cultura saben que se debe ir al teatro. Así pues, por lo general, no van por el teatro, sino por una obligación cultural. En todas partes la cuestión es cómo

captar espectadores, cómo atraerlos de la manera más eficaz, como forzarlos a venir. En algunos lugares existe el sistema de abonos, en otros la pornografía. ¿Cómo asegurarse un lleno total a todo coste? Por lo tanto, pienso que lo más razonable sería hablar del teatro como de una casa en ruinas, casi abandonada.

Al principio de nuestra era, los buscadores de la verdad buscaban lugares abandonados para llevar a cabo su tarea vital. O bien se iban al desierto (no creo que esta sea una solución natural, pese a que pueda ser necesaria en ciertos periodos de la vida: hay que irse para después volver), o bien buscaban casas en ruinas, quizás condenadas a no encontrarlas, quizás enloquecidos por los criterios cotidianos.

Durante mucho tiempo el concepto de profesionalismo se ha ido alejando de mí. En el primer periodo de mi trabajo como director de teatro, comprendí que el diletantismo es un velo detrás del cual se esconde el actor para evitar la sinceridad tangible y concreta. No se hace nada, pero se tiene la convicción de estar haciendo algo. Mi opinión no ha cambiado. Pero la técnica también puede servir de velo. Podemos practicar varios sistemas de medios, de trucos, podemos convertirnos en grandes maestros y hacer malabarismos con ellos para mostrar la técnica, y no revelarnos. Paradójicamente, se tiene que ir más allá, tanto del diletantismo como de la técnica. El diletantismo significa falta de rigor. El rigor es un esfuerzo para escapar de la ilusión. Cuando no somos sinceros, persuadiéndonos de que estamos cumpliendo el acto, hacemos solamente algo inarticulado, magmático. Debemos tomar de la técnica sólo aquello que desbloquea los procesos humanos.

5

Siento por Stanislavski un gran respeto, profundo y multiforme. Este respeto está basado en dos principios. El primero es su autoreforma permanente, su constante

cuestionamiento de las etapas anteriores de su trabajo. No se trataba de una tendencia a permanecer moderno. Era la prolongación coherente de lo que era esencialmente la búsqueda misma de la verdad. En realidad, dudaba de las novedades. Si su búsqueda se detuvo en el método de las acciones físicas no fue porque hubiese encontrado la verdad máxima de la profesión, sino porque la muerte interrumpió su investigación posterior. El segundo motivo por el cual siento un profundo respeto por Stanislavski es su esfuerzo en pensar sobre la base de lo que es práctico y concreto. ¿Cómo *tocar* lo que no es *tangible*? Quiso encontrar vías concretas hacia los procesos secretos, misteriosos. No los medios –contra los cuales luchaba y los llamaba clichés– sino las vías.

6

El método de las acciones físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa, donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo previo no hubiese podido encontrar el método de las acciones físicas. Pero fue solamente en este periodo cuando realizó el descubrimiento que considero una especie de revelación: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. En la fase previa esto aún no estaba claro para él. Buscaba la famosa «memoria emotiva». Creía aún que volver a los recuerdos de diferentes emociones comportaba básicamente la posibilidad de volver a las emociones mismas. Estaba equivocado creyendo que las emociones dependen de la voluntad. En la vida podemos comprobar que las emociones son independientes de la voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos. O bien al contrario: queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. Las emociones son independientes de la voluntad y precisamente por este motivo, en el último periodo de su actividad, Stanislavski prefirió poner el acento en el trabajo sobre lo que depende de nuestra voluntad. Por ejemplo, en la primera fase preguntaba so-

bre las emociones que el actor buscaba en las diferentes escenas. Y sobre el así llamado «yo quiero». Pero pese a lo que podamos llegar a querer «querer», nunca será lo mismo que el hecho de «querer». En la segunda fase, puso el acento sobre lo que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.

Pero, ¿qué es aquello que se hace, qué es una acción? Aquellos que simplemente han rozado la terminología de las acciones físicas piensan que una acción es, por ejemplo, pasear, fumar un cigarrillo, etc. Quiere decir que para ellos las acciones físicas son actividades elementales de la vida cotidiana. Esto es muy ingenuo. Otros, que preferían el periodo anterior de Stanislavski, repiten siempre sus afirmaciones sobre las acciones físicas en relación con las emociones. Por ejemplo, «Ahora él no la ama, entonces quiere estar en contra de ella, se pone en tensión: qué hay que hacer», etc. Esto tampoco son acciones físicas. Y otras personas confundían aún las acciones físicas con la interpretación.

Según Stanislavski, las acciones físicas son elementos del comportamiento, acciones elementales, verdaderamente físicas pero conectadas al hecho de reaccionar a los demás. «Miro; lo miro a los ojos, tratando de dominar. Observo quien está a favor, quien en contra. No miro, porque no logro encontrar los argumentos en mí mismo». Todas las fuerzas elementales del cuerpo, orientadas hacia alguien o hacia uno mismo: escuchar, mirar, utilizar un objeto, encontrar puntos de apoyo –todo esto es acción física. Se mira y se ve, y no: se mira y no se ve, como un mal actor en un espectáculo malo. Es ciego y sordo respecto a los otros, respecto a los *partners*; sólo dispone de trucos para esconderlo. Gracias a la eficacia del método, se le puede hacer pasar de la sinceridad fingida a la sinceridad verdadera a medias. Desde el punto de vista de la concepción del espectáculo, esto es mucho. Si el director es un maestro de la eficacia podrá ayudar al actor en esto. Pero debo decir que, abandonando el culto al profes-

sionalismo, cambié también mi concepto de eficacia.

7

Durante toda su vida en el arte, Stanislavski nos dio el ejemplo que es necesario estar preparados para el trabajo. Fue él quien formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto a procesos creativos sin espectadores. Y también la obligación del entrenamiento para el actor. Estos son grandes méritos.

Sin embargo, en el entrenamiento del actor, en los ejercicios, se puede encontrar una falsa satisfacción que nos permite evitar el acto de sinceridad personal. Nos podemos torturar durante años y años. Se puede creer que los ejercicios tienen un gran valor por sí mismos. Se pueden tratar los ejercicios como una absolución del hecho de que la acción no se lleva a cabo totalmente. En cambio, en otros contextos culturales, el acento a menudo se pone simplemente en la domesticación.

En nuestra época buscamos en los ejercicios un placer un tanto perverso. No quiero decir que los ejercicios tengan que ser desagradables, pero hay una diferencia muy clara entre la búsqueda narcisista de un placer extremadamente subjetivo y solitario, aun logrado en grupo, y otra cosa que no es desagradable porque descansa en la verdadera y temeraria vocación de nuestra naturaleza. De todas formas, en este caso, hablar de lo que es agradable y de lo que es desagradable no tiene ningún sentido. Tal vez la desgracia del hombre contemporáneo radique en el hecho que abandonó la búsqueda de la felicidad para ir a la búsqueda del placer.

Los ejercicios como confort espiritual... Se tiene la sensación maravillosa de no haber perdido el tiempo. Se tiene la profunda convicción de acercarse a nuevos horizontes. Se habla mucho del espíritu, del alma y de la psique. Fariseísmo.

Stanislavski creía que un entrenamiento positivo e indispensable para el actor debe-

ría consistir en diversos tipos de ejercicios diferentes conectados únicamente para un fin común. Pienso que esto es verdadero y exacto desde la perspectiva de su experiencia y de su idea de eficacia. No obstante, desde la perspectiva de ir más allá del profesionalismo, existe el acto que abraza la totalidad del hombre [*człowiek*].

Si nos basamos en la superación del profesionalismo, en la plenitud humana, debo admitir que no podremos evitar una contradicción similar. Porque a menudo nos parece que estamos haciendo alguna cosa mientras en realidad hacemos otra. Un análisis preciso de este tipo de acción se inició con Freud, pero ya en *El idiota*, de Dostoievski, nos encontramos con la historia del hombre que mira la vitrina de una tienda y, en la vitrina, un cuchillo. Está haciendo algo completamente diferente de lo que piensa que está haciendo. Inconscientemente, su naturaleza se está preparando para algo distinto de lo que su conciencia está analizando. Así pues, ser consciente de lo que se está haciendo no es todo, porque no abraza la totalidad. Por definición, lo que es inconsciente no es consciente. Stanislavski, de hecho, comprendió que este dilema existía y buscó, a su manera, como tocar *indirectamente* lo que es inconsciente.

8

Es necesario buscar de qué modo liberar la propia existencia que se dirige hacia otro. Entonces esto funciona también en el campo llamado técnico, de la voz por ejemplo. No es posible decir brevemente cómo sucede. Se podrían crear malentendidos. Es una tarea larga y dura. Dura no tanto en el sentido del esfuerzo necesario sino en el sentido del coraje o de la determinación.

Todos los ejercicios que hemos mantenido estaban dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, bloqueos y estereotipos individuales o profesionales. Eran ejercicios-obstáculo. Para ir más allá de los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir los propios bloqueos.

En el fondo, todos aquellos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir aquello que no se debería hacer. Pero jamás: qué y cómo hacerlo. Y siempre en relación con nuestro propio camino. Si se llegaban a dominar los ejercicios, se cambiaban o bien se abandonaban. Continuar con ellos hubiese supuesto el inicio de la técnica por la técnica, el saber *cómo*. Cuando sentíamos que las fuentes no funcionaban en nosotros, o sobre nosotros, que las resistencias nos bloqueaban, nos encerraban, que «el proceso creativo iba adelante» pero era estéril, entonces volvíamos a los ejercicios. Y encontrábamos las causas. No las soluciones, sino las causas.

Hubo periodos en los cuales los ejercicios diarios eran necesarios. También hubo periodos en los cuales necesitamos concentrarnos exclusivamente en los procesos. Y no porque el estreno estuviera cercano. El estreno llegará cuando llegue. De hecho, no llegará nunca. Nuestra manera de trabajar es que presentamos el mismo espectáculo quinientas veces y todavía seguimos trabajando en él. A menudo, los ensayos tras cientos de presentaciones eran los más fascinantes, los más esenciales. Así que volvíamos a los ejercicios o bien los abandonábamos, siempre en relación a lo que era más esencial en el trabajo.

No existe una concepción de ejercicios según la cual estos sean importantes de por sí. Con frecuencia, los ejercicios son muy importantes. Por ejemplo, cuando, durante el espectáculo, uno siente –en relación con los espectadores– que tiene el poder sobre las almas, o experimenta la sublimidad que lo exime de la precisión, entonces, es necesario volver inmediatamente a los ejercicios para hacer un trabajo sólido, sentir la tierra, donde las cosas pueden que no sean tan sublimes sino básicas. Nuestros ejercicios estaban sometidos a una continua evolución.

A menudo he observado personas que trataban de simplificar ciertos ejercicios afirmando que de esta manera los hacían personales. Mientras que así lo que hacían

es despojarlos de todo sentido, adaptándolos a sus propios miedos y a sus propias mentiras. A la propia pereza. Pero dicen: «Sí, ahora es mi estilo personal de ejercicios.» Un sistema personal de ejercicios, en el verdadero sentido de esta definición, existe cuando descubrimos los ejercicios más difíciles, hasta el punto de abandonar las sustituciones y los velos que nuestra auto-indulgencia nos sugiere. Estos ejercicios son personales porque funcionan como test para las inhibiciones personales. Así que son mucho más difíciles para nosotros que para los demás.

9

Si bien los ejercicios tienen como objetivo un ataque incesante contra las sustituciones, los velos y las evasiones, contienen también la misma oposición que existe en la obra, la oposición entre la precisión y la espontaneidad. Cuando en aquello que hacíamos durante el espectáculo se empezaba a perder la precisión era necesario buscarla en los ejercicios. En los ejercicios, se requería por parte del actor maestría en los detalles hasta llegar al punto en el cual se manifestaba una reacción personal. Si alguien empezaba a esconderse en el automatismo y en el perfeccionismo, buscábamos inmediatamente la manera de mantener los detalles y simultáneamente ir más allá; es decir, transformarlos en reacciones que eran específicas sólo para esa persona. Por lo tanto, se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con aquello que se dirigía hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana; por este motivo, cuando se cruzan, estamos completos. En cierto sentido, la pre-

cisión es el ámbito de la conciencia, mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto. En otro sentido, al contrario, la precisión es el sexo y la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos divididos. Sólo cuando existen juntas –no en cuanto a unión de dos cosas sino como una única cosa– sólo entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es solamente animal, es la naturaleza entera. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre [człowiek]. Entonces, simultáneamente, la herencia social toma forma, el hombre en cuanto *homo sapiens*. Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no es el «yo» quien hace, sino «aquello»; no es el «yo» quien lleva a cabo el acto, sino que es «mi hombre [człowiek]» quien lleva a cabo el acto. Yo mismo y el *genus humanum* juntos. Todo el contexto humano –social y de cualquier otro tipo– inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi educación, en mi formación, en mi potencial.

Cuando se habla de espontaneidad y de precisión, en la misma formulación permanecen aún dos conceptos que dividen... Injustamente.

10

En los ensayos no buscaba esto con las palabras, con la terminología. Entre el actor y yo tenía lugar un drama íntimo. Buscábamos la sinceridad y la revelación, que no requieren el uso de las palabras. De hecho, esto solamente es posible frente al otro. Para mí, fue posible frente al actor en cuanto hombre [człowiek]. Buscaba las condiciones en las cuales esto sería posible para el actor en mi presencia. Pero es posible si estamos individualmente frente a cualquier ser humano. Incluso si están presentes varias personas y si actúan simultáneamente. No se trata nunca de una relación con un grupo. Es una relación cara a cara: contigo, contigo, y contigo. Pero no en presencia

vuestra como grupo. Porque si queremos buscar esta relación respecto a un grupo, caemos en el compromiso.

Y por tal motivo, un actor que quiere conseguir esto en relación con los espectadores cae en los estereotipos. Solía utilizar la palabra «confesión»: una confesión con el cuerpo. Una confesión en la cual no me escondo detrás de los estereotipos comunes, ni detrás de los detalles cotidianos, ni detrás de ningún velo, incluso en el sentido literal. La cotidianidad nos enseña a escondernos, a engañar, a mentir. Todos lo podemos verificar. En cada cultura funciona de manera diferente. Tomemos, por ejemplo, América. Existe un «espíritu de la fraternidad». Todos quieren dar al otro la impresión de ser agradables y fraternales. Pero en la desgracia, ¿con quién puedes contar? ¿Cuántos amigos tienes realmente? Simulas que somos amigos constantemente, tal como hacen los otros delante de ti. Hay instantes en la vida en los que las personas son auténticas. Cuando el amor las invade verdaderamente; cuando ya no se trata solamente de una cuestión de gimnasia sexual. Cuando la alegría las invade verdaderamente; cuando sus reacciones son desconocidas incluso para ellas mismas. Cuando la desgracia las destroza verdaderamente, aunque a veces no las destroza tanto a ellas como a la máscara interhumana. Y entonces comprender que no las ha destrozado a ellas mismas sino a su manera de fingir puede ser el punto crucial.

11

Cuando el actor está en el camino hacia el acto (en el espectáculo, por ejemplo) y no sabe qué tiene que hacer, piensa en eso continuamente porque sabe que está siendo observado. Por este motivo, Stanislavski, justa y pragmáticamente, exigía que el actor tuviese una línea de acciones preparada que lo pudiera liberar de este problema. Según Stanislavski, esta línea debía ser una línea, una partitura de acciones físicas. Personalmente, yo prefiero una par-

titura basada, por una parte, en un flujo de impulsos y, por otra, en el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo en cuanto al espacio. Tu espacio no está simplemente en este lugar, sino entre este lugar y aquel otro. No es un espacio fijado de manera rígida: dispones del espacio «entre» en una escena dada, en un momento dado. Este «entre», de aquí hasta allá, está fijado, como lo están las orillas del río, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual se entra es siempre nuevo. Obviamente se trata de un ejemplo banal, pero en realidad concierne a todos los elementos del comportamiento humano que se encuentran en el personaje. Es necesario definir «de aquí a allá», las orillas del río que crean aquel «entre». Y esta es la partitura. Entonces el actor no estará condenado a pensar continuamente «¿qué debo hacer?» Será más libre, porque no habrá renunciado a la organización.

Con su trabajo sobre las acciones físicas, Stanislavski fue más allá, pero también prolongó su vieja idea de la «memoria emotiva». Preguntaba al actor: «¿Qué harías si te encontraras en las circunstancias dadas?» Estas circunstancias son las circunstancias del personaje: edad, tipo, corporalidad, un determinado tipo de experiencia. Desde la perspectiva de Stanislavski, esto era lógico y muy eficaz.

Cuando yo trabajaba con un actor no pensaba ni en el «qué si», ni en «las circunstancias dadas». Existen pretextos o trampolines que crean el evento performativo. El actor se remite a su propia vida. No busca en el ámbito de la «memoria emotiva» o del «qué si». Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino precisamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Así pues, recurre a experiencias que fueron verdaderamente importantes para él y a experiencias que aún espera que lleguen, que aún no han pasado —a veces el recuerdo de un instante, de aquél único instante, o series de recuerdos en los cuales se encuen-

tra algo inmutable. Por ejemplo, los recuerdos de una situación muy importante con una mujer. La cara de esta mujer cambia (en los diferentes episodios de la vida, en la vida y en aquello que todavía no se ha vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas estas existencias o encarnaciones hay algo inmutable, como diversas películas colocadas una sobre la otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por el cuerpo y por todo el Resto, esto es el cuerpo-vida. Allí está todo escrito. Pero cuando alguien está haciendo, existe aquello que se está haciendo, que es directo –hoy, *hic et nunc*.

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, es un monólogo pero está frente a su padre. El impulso existe siempre *frente a*.

Y por ejemplo: proyecto la existencia que es el objetivo de mi impulso sobre mi *partner*, como si fuera una pantalla. Supongamos que proyecto una mujer o mujeres de mi vida (mujeres que he conocido, o que no he conocido pero tal vez conoceré), sobre la actriz con quien estoy trabajando. No se trata de algo privado entre ella y yo, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia mi *partner*. En la vida, me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En mi acción, respondo tanto a la «imagen» que proyecto como a mi *partner*. Y de nuevo: mi respuesta no será privada, ni será la repetición de aquella respuesta «en la vida». Será algo descono-

cido y directo. Existe una conexión con mi experiencia –o con el potencial–, pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Así que por un lado, *aquí y ahora*, y por el otro, el material puede ser extraído de otros días y lugares, pasados y posibles.

12

No deberíamos escuchar los nombres que se dan a las cosas; nos deberíamos sumergir en la escucha de las cosas mismas. Si escuchamos los nombres, lo esencial desaparece y sólo queda la terminología. En el pasado, utilizaba la palabra «asociación». Las asociaciones son acciones que se aferran a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. No son pues juegos de subtextos o pensamientos. No se trata en absoluto de algo que se pueda formular con palabras, en el sentido que, por ejemplo, diré: «Buenos días, señora» (una frase de mi papel), y piense: «¿Por qué está tan triste hoy?» Este subtexto, ese «pienso», es una tontería. Estéril. Una especie de domesticación del pensamiento, nada más. No se puede *pensar* esto. Hay que indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No simplemente dar nombres.

13

Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama. Ha sido posiblemente el profesional más grande, puro e indiscutible de toda la historia del teatro. El teatro era un fin para él. No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el esce-

nario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación. Stanislavski dijo una vez: «Las palabras son la cumbre de las acciones físicas.» Pero resulta que el lenguaje hablado es tan sólo un pretexto.

14

Creo que dentro de ciertos límites estamos condenados a la inquietud. Sin embargo, podemos soportar unos determinados límites de inquietud. Si intentamos escondernos detrás de fórmulas intelectuales, ideas, eslógenes, o sea, si mentimos a cada instante con el máximo refinamiento, estamos condenados a la infelicidad. Si todo aquello que queremos hacer es siempre solamente tibio, siempre hasta un cierto punto, siempre «como hacen los demás», siempre para ser aceptados, estamos condenados a la infelicidad. Pero si, paradójicamente, vamos en otra dirección, entonces, a un cierto nivel aparece la calma.

Hay momentos en los cuales no existimos a medias, cuando estamos en armonía con nosotros mismos: no intelectualmente, sino completamente. Si esto sucede en el trabajo, entonces más tarde nos volveremos a poner nuestra máscara, sin duda, porque no es posible evitarla completamente. Tal vez caeremos en los compromisos, pero no tocarán nuestro trabajo. Y de hecho, estos compromisos no llegarán demasiado lejos. De manera similar, el miedo disminuirá, porque es una función de nuestra tibieza y de nuestras mentiras. Deriva del hecho que tenemos miedo de afrontar la vida, cara a cara.

Existen peligros mortales, pero podemos afrontarlos. Hay una conexión directa entre la inquietud, ser incompleto y el miedo. Porque podemos responder al peligro únicamente apelando a las fuentes, pero las fuentes de la vida comienzan a funcionar realmente sólo después de haber eliminado los remiendos, las mentiras y la tibieza.

15

A menudo se dice que el actor debería actuar en primera persona: «yo», y no «el personaje». Esta era la tesis de Stanislavski. Decía, «yo, en las circunstancias del personaje». Por otro lado, frecuentemente, muy frecuentemente, cuando el actor piensa «yo», piensa en su autorretrato, en la imagen que quisiera imponer a los otros y a sí mismo. Pero si se le desafía: «Revela tu hombre [*człowiek*]», esta llamada excede sus fuerzas habituales, rompe aquella imagen social, lo exige todo. Y si responde a la llamada con una acción, ya no podrá ni siquiera decir: «yo hago», porque «eso se hace a sí mismo» (no hay que confundir este «eso» y «sí mismo» con el «id» freudiano).

16

Dije al principio que Meyerhold y Vakhtangov fueron los mejores discípulos de Stanislavski. Nos podemos preguntar si la medida de la grandeza de Stanislavski no fue Meyerhold. Su respuesta al maestro es la prueba de la gran fuerza fecundizante de Stanislavski. Hacia el final de su vida, Meyerhold dijo: «Bien, la diferencia entre nuestro teatro [el Teatro Meyerhold] y el Teatro de Arte de Moscú es que el Teatro de Arte de Moscú tuvo su Primer Estudio, mientras que nosotros somos el novecientos noventa y nueve estudio del Teatro de Arte de Moscú.» Lo más envidiable de Stanislavski es la increíble variedad de sus discípulos, muchos de los cuales fueron capaces de encontrar su propio camino –a veces en forma de corte, o a través de un gran salto, o a veces dentro de los límites de una conexión estrecha con él. Porque cualquier otra relación con los maestros es falsa. Innumerables «discípulos» de Stanislavski repiten términos de su vocabulario, hablan del «superobjetivo» y de la «línea de acción». Esto es evidente aquí en América, donde el abuso de su terminología es común. Pero también en otros lugares existieron discípulos terri-

bles de Stanislavski... Stanislavski fue asesinado por ellos tras su muerte. Es una gran lección.

17

Dije una vez (cosa que, por cierto, no es original) que un discípulo verdadero traiciona a su maestro con grandeza. Así que, si buscara discípulos verdaderos, buscaría a aquellos que deberían traicionarme con grandeza.

Una traición baja es escupir encima de aquel que estaba a nuestro lado. Una traición baja es también volver a lo que es falso y desleal hacia nuestra naturaleza, eso que está más de acuerdo con aquello que los otros (nuestro entorno, por ejemplo) esperan de nosotros que con nosotros mismos. Entonces, nos dejamos llevar por todo aquello que nos aleja de la semilla. Pero existe una «alta» traición –en la acción, no en las palabras. Cuando emerge de la fidelidad al propio camino. No se puede prescribir este camino a nadie; no se puede calcular. Puede ser descubierto sólo a través de un esfuerzo enorme.

Me doy cuenta de que las frases expresadas de esta manera son siempre en cierto modo estereotipadas, como vacías, pero al fin y al cabo, detrás de estas formulaciones hay una cierta realidad, una cierta experiencia.

Cuando solía decir que la técnica que sigo es la técnica de crear las propias técnicas personales, había en esto, en realidad, un postulado de la «alta traición».

Si un alumno presiente su propia técnica, entonces se alejará de mí, de mis necesidades, que realizo a mi manera y en mi propio proceso. Él será diferente. Se alejará.

Creo que sólo la técnica de crear tu propia técnica es importante. Cualquier otra técnica o método es estéril.

Sin embargo, ahora todos estos problemas están muy lejos de mí, incluida la cuestión del maestro y el discípulo. Pienso que sólo el pensamiento mismo, la necesidad misma de ser un maestro, constituye –como

sucede a menudo cuando se racionaliza– una debilidad, porque es un intento de sobresalir por el hecho de tener discípulos.

18

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación ha existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente enfrentarse a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

Texto preparado para su publicación por Leszek Kolankiewicz a partir de las notas taquigráficas del encuentro de Grotowski con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, el 22 de febrero de 1969. El texto fue revisado y reelaborado por el autor. Publicado por primera vez en polaco con el título Odpowiedź Stanisławskiemu, «Dialog», 5 de mayo de 1980, pp. 111-119. Traducción al castellano por Anna Caixach de la versión inglesa de Kris Salata, considerada la versión definitiva del texto, publicada en «TDR: The Drama Review», Vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39.

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