

La puerta abierta•

Charlotte Riddell

LA ASTUCIA DEL ABURRIMIENTO

Mientras daba las conferencias en las que se basó mi libro "El espacio vacío", me encontré un día en una Universidad inglesa sentado sobre una plataforma frente a un gran agujero negro en cuyo fondo distinguía vagamente a alguna gente sentada en la oscuridad. A medida que iba hablando sentía que todo lo que decía carecía de sentido. Poco a poco empecé a deprimirme porque no encontraba un modo natural de llegar a ellos. Los veía sentados como alumnos atentos que esperaban una palabra de sabiduría con la cual llenar sus cuadernos de escolares, mientras yo sentía que me habían asignado el rol de tutor, investido de la autoridad que otorga el hecho de estar sentado un metro por encima de los que escuchan. Por suerte, tuve el coraje de detenerme y sugerir que buscáramos otro espacio. Los organizadores salieron, buscaron por toda la Universidad, y finalmente encontraron una pequeña habitación, que era demasiado angosta y muy incómoda, pero en la cual sentimos que era posible tener una relación natural y más intensa. Empecé a hablar en estas nuevas condiciones e inmediatamente sentí que se establecía un contacto nuevo entre los estudiantes y yo. A partir de ese momento, pude hablar con ellos libremente y la audiencia sintió la misma liberación. Las preguntas y las respuestas fluían más espontáneamente. La fuerte lección respecto del espacio que recibí ese día se transformó en la base de los experimentos que emprendí años más tarde en París en el Centro Internacional de Investigación Teatral.

Para que algo de calidad tenga lugar es necesario crear un espacio vacío. Un espacio vacío posibilita que un nuevo fenómeno advenga a la vida. Porque todo lo que tenga que ver con contenidos, significados, expresión, lenguaje y música, puede existir sólo si la experiencia es fresca y nueva. Sin embargo, ninguna experiencia fresca y nueva es posible si no hay un espacio puro y virgen listo para recibirla.

Un director sudafricano notablemente dinámico, que creó un movimiento de Teatro Negro en los pueblos sudafricanos, me dijo, "Todos nosotros leímos 'El espacio vacío' y nos ha sido de gran ayuda". Me sentí muy complacido y al mismo tiempo me produjo una gran sorpresa, porque la mayor parte del libro fue escrito con anterioridad a nuestras experiencias en Africa y las referencias a que aludo son de teatros de Londres, París y Nueva York...¿En qué sentido podía ese texto haberles sido de alguna utilidad? ¿Cómo podían sentir que el libro también estaba dirigido a ellos? ¿Cómo podía el libro relacionarse con la tarea de introducir el teatro en las condiciones de vida reinantes en Soweto? Le formulé esta pregunta y él me contestó, "¡La primera oración!"

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y ponerle el nombre de Escenario Desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa. Es todo lo que necesito para que un acto teatral se establezca".

Estaban convencidos de que hacer teatro en las condiciones en que ellos lo hacían era inevitablemente desastroso porque en los pueblos de Sudáfrica no existe un solo "edificio teatral". Sentían que no podían ir muy lejos si no tenían teatros de mil butacas, con telones y bambalinas, luces y proyectores de colores, como en los teatros de París, Londres y Nueva York. De pronto, dieron con un libro cuya primera oración afirmaba que poseían todo lo que hace falta para hacer teatro.

A comienzos de los años setenta empezamos a hacer experimentos fuera de lo que se consideraban "teatros". Los primeros tres años representamos centenares de veces en calles, cafés, hospitales, en las antiguas ruinas de Persépolis, en pueblos de Africa, en garages americanos, en barracas, entre bancos de cemento en parques urbanos... Aprendimos mucho, y la experiencia más importante para los actores fue representar frente a un público que podían ver, y que era opuesta a la que estaban habituados, es decir, la de estar frente a un público invisible. Muchos de ellos habían trabajado en grandes teatros convencionales, y les resultaba profundamente impactante encontrarse en Africa en contacto directo con el público, bajo una única fuente de iluminación que era el sol, que unía a espectadores y actores bajo una misma luz imparcial. Bruce Myers, uno de nuestros actores, dijo una vez: "Me pasé diez años de mi vida trabajando en el teatro profesional sin ver nunca a la gente para la cual estaba haciendo ese trabajo. De repente, puedo verlos. Hace apenas un año me hubiera dado el pánico como de estar desnudo frente a ellos. Me estaban sacando mi defensa más importante. Yo hubiera pensado que era una pesadilla ver sus caras." De pronto, se dio cuenta de que, muy por el contrario, ver a los espectadores daba un nuevo significado a su trabajo.

Otro aspecto del espacio vacío es que el vacío es compartido. Es el mismo espacio para todos los presentes.

En la época en que escribí "El espacio vacío", la gente que estaba en la búsqueda de un "teatro popular" creía que todo lo que era "para el pueblo" cobraba automática vitalidad, en oposición a otra cosa que no tenía vitalidad y a la que se le daba el nombre de "teatro de élite". Al mismo tiempo, la "élite" sentía que era participante privilegiada de una aventura intelectual seria, fuertemente opuesta al "teatro comercial", desvitalizado y pomposo. Por otro lado estaba la gente que trabajaba sobre "textos de los grandes clásicos" que estaba convencida de que "la gran cultura" inyecta en las venas de la sociedad una sustancia de calidad muy superior a la adrenalina de baja categoría de una comedia vulgar. Sin embargo, mi experiencia a través de los años me enseñó que esto es totalmente falso y que un buen espacio es aquél en el cual convergen muchas energías diversas. Entonces todas esas categorías desaparecen.

Por suerte, cuando empecé a trabajar en teatro desconocía totalmente toda clasificación. La gran ventaja que daba Inglaterra en esa época era que no había escuelas, ni maestros, ni ejemplos. El

teatro alemán era completamente desconocido, Stanislavsky virtualmente ignorado, Brecht era sólo un nombre, y Artaud ni siquiera eso. No había teorías. De manera que la gente que hacía teatro pasaba con naturalidad de un género a otro. Los grandes actores podían representar a Shakespeare, y de allí pasar a una farsa o a una comedia musical. El público y los críticos compartían la misma simpleza, sin sentir que ellos, o "el teatro de arte", estaban siendo traicionados.

A comienzos de los años cincuenta presentamos "Hamlet" en Moscú con Paul Scofield, que hacía diez años que representaba grandes roles protagónicos y era conocido en Inglaterra como uno de los actores más brillantes y dotados de su generación. Era la vieja Rusia Stalinista, completamente aislada. En realidad, creo que fuimos la primera compañía inglesa que se presentó allí. Fue todo un evento y Scofield fue tratado como una estrella pop.

Cuando volvimos a Inglaterra seguimos trabajando juntos con Paul durante un tiempo, haciendo una obra de Elliot y luego una de Graham Greene. Un día, terminada nuestra temporada, le ofrecieron el rol de un empresario en una comedia musical, el primero de los musicales de la era pre- rock. Scofield estaba muy entusiasmado: "¡Es maravilloso. En vez de hacer otra obra de Shakespeare, puedo bailar y cantar. Su título es "Expresso Bongo!". Yo lo alenté a que aceptara, él estaba muy contento, y la obra fue un éxito.

De pronto, durante la temporada llegó de Moscú una delegación oficial rusa compuesta por cerca de veinte actores, actrices, directores y productores. Como nos habían recibido tan bien allá, fui a darles la bienvenida al aeropuerto. La primer pregunta que me hicieron era acerca de Scofield: "¿Qué está haciendo? ¿Podemos verlo?". "Por supuesto" contesté. Les conseguí entradas y fueron a ver el espectáculo.

Los rusos, particularmente en aquella época, habían aprendido que uno puede salir de cualquier incomodidad de índole teatral usando una palabra: "interesante". De modo que vieron la obra, se encontraron con Scofield, y exclamaron sin ninguna convicción que les había resultado "de lo más interesante". Un año más tarde recibimos una copia de un libro escrito durante el viaje por el jefe de la delegación, un experto en Shakespeare de la Universidad de Moscú. En el libro encontré una mala foto de Scofield, con el sombrero de paño inclinado sobre la frente que usaba en "Expresso Bongo", y debajo, la siguiente leyenda: "A todos nos produjo una gran tristeza asistir a la trágica situación del actor en un país capitalista. ¡Qué humillante que uno de los actores más grandes de nuestra época se vea forzado a actuar en algo titulado "Expresso Bongo" para poder darle de comer a su mujer y a sus dos hijos!"

Cuento esta historia para compartir una idea fundamental: el teatro no tiene categorías. El teatro se trata de la vida. Este es el único punto de partida y no hay ninguna otra cosa que sea verdaderamente fundamental. El teatro es la vida.

Al mismo tiempo, no se puede decir que no haya diferencias entre la vida y el teatro. En 1968, había gente que, cansada de tanto "teatro muerto", y por razones muy válidas, insistía en que "la vida es

un teatro", y por lo tanto no había ninguna necesidad del arte, del artificio, de las estructuras... "El teatro se hace en todas partes, el teatro nos rodea", decían. "Cada uno de nosotros es un actor, podemos hacer cualquier cosa frente a cualquiera. Todo es el teatro".

¿Qué es lo erróneo de este postulado? Hay un ejercicio muy simple que lo puede aclarar. Pídanle a un voluntario que cruce caminando el espacio de un lado a otro. Cualquiera puede hacerlo. Nadie puede fallar, ni el idiota más torpe. Sólo tiene que caminar. No tiene que hacer ningún esfuerzo, y a cambio no hay por qué darle ninguna recompensa. Ahora, pidámosle que trate de imaginar que tiene un recipiente precioso entre las manos y que camine con el cuidado necesario como para no derramar una gota de su contenido. También en este caso cualquiera puede realizar el acto imaginario que esto requiere y puede moverse de un modo más o menos convincente. Sin embargo, nuestro voluntario ha hecho un esfuerzo especial, de modo que quizás se merezca que le demos las gracias y una moneda de diez centavos como recompensa por el intento. A continuación, pidámosle que se imagine que, mientras camina, el recipiente se le cae de las manos y se estrella en el piso derramando todo su contenido. Ahora sí que nuestro voluntario se ve en problemas. Trata de actuar y su cuerpo queda invadido por una actuación absolutamente artificial, de la peor calidad y carente de profesionalismo. La expresión de su rostro también se transforma en "actuada" y todo se torna terriblemente irreal. Llevar a cabo esta acción aparentemente simple de un modo que parezca natural requiere de todas las habilidades de un artista con un alto profesionalismo. Porque hay una idea a la que hay que prestarle cuerpo, sangre y realidad emocional. Dicha realidad debe superar toda imitación. De modo que una vida inventada es también una vida paralela que no puede distinguirse en ningún nivel de la realidad material. Ahora podemos entender las razones por las cuales un verdadero actor vale el enorme costo diario que las compañías cinematográficas le pagan por producir una impresión verosímil de vida cotidiana.

Uno va al teatro a encontrar vida. Pero si no hay diferencia entre la vida de afuera y la vida dentro del teatro, el teatro entonces no tiene sentido. No tiene sentido hacerlo. Pero si aceptamos que la vida en el teatro es más visible, más vívida que la de afuera, podemos ver que se trata de lo mismo, y al mismo tiempo de algo diferente.

Agreguemos algo más específico. La vida en el teatro es más legible y más intensa porque es más concentrada. El acto de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea una concentración.

En la vida hablamos con una cantidad de palabras repetidas, y, sin embargo, este modo natural de expresarnos siempre requiere de un monto de tiempo importante en relación con el contenido real de lo que queremos decir. Pero ése es el modo de empezar, con la comunicación de todos los días. Es lo que sucede en el teatro cuando uno desarrolla una escena a través de la improvisación: la charla se hace demasiado larga.

La compresión consiste en quitar todo lo que no sea estrictamente necesario y en intensificar lo que existe; por ejemplo, poner un adjetivo fuerte en lugar de uno débil, conservando siempre la

impresión de espontaneidad. Si se mantiene esta impresión, se llega al punto en que en la vida le lleva tres horas a dos personas decir algo que en el escenario debería llevarles tres minutos. Esto se ve muy claramente en los estilos despojados de Beckett, Pinter o Chejov.

En Chejov, el texto da la impresión de haber sido grabado en una cinta, de que sus oraciones han sido tomadas de la vida cotidiana. Pero no hay una sola frase en Chejov que no haya sido pulida, cincelada, modificada, con gran habilidad y maestría, para dar la impresión de que el actor en realidad está hablando como en "la vida de todos los días".

Sin embargo, si uno trata de hablar y comportarse como en la vida de todos los días, no puede representar a Chejov. El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor: tener noción de que, aunque parezca inocente, no hay palabra que lo sea. Que todas contienen en sí mismas y en el silencio que las precede y las continúa, una silenciosa complejidad de energías entre cada una de sus letras.

Si uno logra descubrirlo, y además busca el arte necesario para esconderlo, consigue decir esas palabras simples dando la impresión de que están vivas. Esencialmente se trata de la vida, pero de la vida en una forma más concentrada y más comprimida en tiempo y en espacio.

Shakespeare va aún más lejos. Era habitual pensar que el verso era una forma de embellecimiento a través de la poesía. Entonces surgió, como reacción inevitable, la idea de que el verso no es más que una forma enriquecida del lenguaje de todos los días. Por supuesto, hay que hacer que el verso suene "natural", pero esto no significa abordarlo de modo coloquial ni común. Para encontrar el modo, uno debe entender muy claramente la razón de la existencia del verso y la función absolutamente necesaria que él cumple. En efecto, Shakespeare como hombre práctico, se vio forzado a utilizar el verso para sugerir simultáneamente los más ocultos movimientos psicológicos, psíquicos y espirituales de sus personajes, sin perder sus realidades terrenales. La comprensión no puede ir mucho más allá.

El problema reside en tratar de comprender si, momento a momento, en la escritura o en la representación, existe un destello o una pequeña llama que ilumina y da intensidad a ese momento destilado y comprimido. La compresión y la condensación no alcanzan. Uno siempre puede reducir una obra que es demasiado larga o demasiado hablada o incluso sacar algo que sea muy tedioso. Esta chispa, esta llama, es lo que importa. Y la chispa raramente está allí. Esto muestra hasta qué punto la forma teatral es temiblemente frágil y exigente. Porque esta pequeña chispa de vida debe estar presente en todos y en cada segundo.

Este problema artístico existe sólo en el teatro y en el cine. Un libro puede tener sus caídas, pero en el teatro, de un segundo al siguiente, uno puede perder al público si el ritmo no es el correcto.

Si ahora dejo de hablar...escuchamos un silencio...pero todos están prestando atención...Por un momento los tengo a todos en la palma de la mano...Y, sin embargo, en el segundo siguiente, sus mentes pueden empezar a vagar inevitablemente. A menos que...a menos que...¿qué? Es casi

sobrehumano poder renovar continuamente el interés, encontrar la originalidad, la frescura, la intensidad que exige el segundo siguiente. Es por eso que, comparada con otras formas artísticas, hay tan pocas obras maestras en el mundo del teatro. Siempre existe el riesgo de que esa chispa de vida desaparezca, y por eso debemos analizar con precisión las razones por las cuales está ausente con tanta frecuencia. Por eso hay que observar el fenómeno con claridad.

En consecuencia, es muy importante examinar simultánea y alternativamente el teatro clásico y el teatro comercial. El actor que ensaya durante meses y el que prepara una obra en pocas semanas. Tenemos que comparar lo que es posible hacer cuando hay mucho dinero y cuando hay muy poco. En otras palabras, todas las posibles y diferentes condiciones en las cuales tiene lugar la actuación.

Quiero confrontar lo que puede ocurrir en un escenario común, con decorado y luz, con lo que puede ocurrir sin luz ni decorado al aire libre, para demostrar que el fenómeno del teatro vivo no tiene que ver con las condiciones externas. Uno puede ir a ver una obra muy banal con un tema muy mediocre que sea un gran éxito y produzca mucho dinero en una sala muy convencional y encontrar allí a veces una chispa de vida muy superior a la que existe cuando la gente se llena la boca con Brecht y con Artaud, trabajando con buenos recursos, y presenta un espectáculo culturalmente respetable pero carente de toda fascinación. Frente a este tipo de representación, se puede fácilmente pasar una noche aburrida viendo algo en lo que todo está presente, salvo la vida. Es muy importante apreciar esto con frialdad, con claridad, impiadosamente, especialmente si queremos evitar ser influenciados por el snobismo de los así llamados "criterios culturales".

Por eso es que insisto en los peligros que representa un autor tan grande como Shakespeare, o los grandes trabajos de ópera. La calidad cultural de estas obras puede provocar en nosotros lo mejor o lo peor. Cuanto más grande es el trabajo, mayor la monotonía y el aburrimiento si la ejecución y la interpretación no están al mismo nivel.

Es algo difícil de admitir para aquéllos que han luchado, a menudo con dificultad, para encontrar los medios de llevar trabajos de nivel cultural serio a públicos diferentes. Uno casi siempre se ve forzado a defender el intento, y muy a menudo nos sentimos decepcionados porque los públicos de todos los países rechazan estos trabajos y prefieren lo que nosotros consideramos de menor calidad. Si uno observa el fenómeno con cuidado, nota dónde está la debilidad. Al gran trabajo, a la obra maestra, en realidad le falta el único ingrediente que puede producir esa conexión con el público: la irresistible presencia de la vida. Lo cual nos lleva de vuelta al problema del espacio vacío.

Si el hábito nos lleva a creer que el teatro debe empezar con un escenario, una escenografía, luces, música, sillones... estamos en el mal camino. Puede ser cierto que para hacer películas uno necesite una cámara, celuloide y los medios para desarrollarlo. Pero para hacer teatro hace falta una sola cosa: el elemento humano. Esto no quiere decir que lo demás no importe, pero no es la preocupación primaria.

Una vez dije que el teatro empieza cuando dos personas se encuentran. Si una persona se pone de pie y otra la mira, ya es un comienzo. Porque para que haya un desarrollo, hace falta una tercera persona, y así se produzca un encuentro. Entonces la vida surge y es posible ir muy lejos. Pero es esencial que existan los tres elementos.

Por ejemplo, cuando dos actores ensayan juntos sin público, surge en ellos la tentación de creer que la relación entre ellos dos es lo único que existe. Pueden entonces caer en la trampa de enamorarse del placer de un intercambio a dos vías, olvidándose de que el teatro sólo se trata de un intercambio a tres vías, con el público. Demasiado tiempo de ensayo puede terminar por destruir la única posibilidad que aporta el tercer elemento. El momento en que sentimos que una tercer persona está mirando transforma siempre las condiciones de un ensayo.

En nuestro trabajo, muchas veces usamos una alfombra como área de ensayo con un propósito muy claro: fuera de la alfombra, el actor está en la vida diaria, puede hacer lo que quiera, usar mal su energía, hacer movimientos que no expresen nada en particular, rascarse la cabeza, dormirse... Pero, en cuanto entra en la zona de la alfombra, tiene la obligación de tener una intención clara y de estar intensamente vivo. Simplemente porque hay un público que lo está mirando.

He probado de hacer el siguiente experimento frente a un público: pedirle a dos personas elegidas al azar que se acerquen y se digan "Hola". Luego, me vuelvo al público y les pregunto si lo que acaban de ver es lo más notable que han presenciado en su vida. Por cierto, no lo es.

Luego, les pregunto: ¿Podríamos decir que esos cinco segundos estaban llenos de una pureza y de una calidad tales, plenos de tanta elegancia y sutileza en todo momento, que los hacían inolvidables? ¿Podrían ustedes, público, jurar que esta escena permanecerá indeleble en su memoria el resto de sus vidas? Sólo si pueden contestar afirmativamente, y al mismo tiempo decir que parecía "muy natural", sólo entonces, pueden considerar que acaban de asistir a un hecho teatral. La pregunta es: ¿qué es lo que faltaba? Este es el punto crucial del problema. ¿Qué es lo que se necesita para que lo común se transforme en único?

En el teatro No, un actor tarda cinco minutos para llegar al centro del escenario. ¿Cuál es la razón por la cual un "no actor" carece de medios para sostener nuestra atención, mientras que un "actor verdadero" puede atraerla de tal modo haciendo lo mismo dos mil veces más lentamente? ¿Por qué razón, cuando lo miramos, nos sentimos conmovidos y fascinados? Más aún, ¿por qué será que un gran maestro del teatro No resulta mucho más cautivante en su caminar que un actor menor del mismo teatro No, con sólo un cuarto de siglo de experiencia acumulada? ¿Cuál es la diferencia entre ambos?

Estamos hablando del más simple de los movimientos -caminar- y, sin embargo, existe una diferencia fundamental entre algo que lleva a producir una gran intensidad de vida y otra cosa que

es un mero lugar común. Cualquier detalle del movimiento servirá a nuestro propósito. Podemos ponerlo bajo el microscopio de nuestra atención y observar la totalidad del fenómeno.

El ojo del público es el primer elemento que nos ayuda. Si sentimos que su mirada es una auténtica expectativa que requiere en todo momento que nada sea gratuito, que nada surja de la blandura, que todo provenga de un estado de alerta, entonces entendemos que la función del público nunca es pasiva. No hace falta que intervenga o se manifieste para que participe. Es un participante constante a través de su presencia despierta. Esta presencia debe sentirse como un desafío positivo, como un imán frente al cual no podemos permitirnos estar "de cualquier manera". En el teatro, ese "de cualquier manera" es el enemigo más sutil y enorme.

La vida diaria consiste en estar "no importa cómo". Tomemos tres casos. Por ejemplo, si estamos dando un examen, o hablando con un intelectual, vamos a tratar por todos los medios de que nuestro pensamiento y nuestro discurso no estén "de cualquier manera". Sin darnos cuenta, el cuerpo va a estar "de cualquier manera", ignorado y abandonado. Sin embargo, si estamos con alguien que está sufriendo, nuestros sentimientos no van a estar "de cualquier manera". Seguramente vamos a estar atentos y ser amables, pero nuestro pensamiento puede distraerse o confundirse, y lo mismo puede pasarnos con el cuerpo. En el tercer caso, si manejamos un coche, la totalidad del cuerpo va a estar movilizad, pero no la cabeza, que se abandona y puede vagar por pensamientos "de cualquier manera".

Los tres elementos, pensamiento, emoción, cuerpo, deben estar en perfecta armonía para que las intenciones del actor sean perfectamente claras, con un estado de alerta intelectual, sentimiento verdadero y un cuerpo afinado y equilibrado. Sólo entonces, el actor puede cumplir con el requisito de ser más intenso en un espacio de tiempo más breve que cuando está en su casa.

En nuestro experimento anterior -una persona cruza un espacio y se encuentra con una segunda persona mientras otra mira- existe un potencial que puede o no ser reconocido. Para entender esto en términos artísticos, será necesario que veamos con mucha precisión cuáles son los elementos que impulsan a crear este movimiento misterioso de vida, y cuáles impiden que aparezca. El elemento fundamental es el cuerpo. Todos los cuerpos del planeta, sean de la raza que fuera, son más o menos parecidos. Tienen pequeñas diferencias de tamaño y color, pero esencialmente la cabeza está encima de los hombros, la nariz, los ojos, la boca, el estómago y los pies están situados en el mismo lugar. El instrumento corporal es el mismo a través del mundo. Lo que difieren son los estilos e influencias culturales.

Los niños japoneses tienen cuerpos infinitamente más desarrollados que los de occidente. Desde que tiene dos años, un chico aprende a sentarse de un modo perfectamente equilibrado. Entre los dos y los tres años, comienza a hacer reverencias con regularidad, lo cual implica un ejercicio maravilloso para el cuerpo. En los hoteles de Tokio, hay muchachas jóvenes y muy atractivas todo el día frente a los ascensores, que hacen reverencias cada vez que la puerta del ascensor se abre o se

cierra. Si un director eligiera a alguna de estas chicas alguna vez para hacer teatro, podemos tener la certeza de que al menos el cuerpo va a estar bien desarrollado.

En Occidente, los directores de orquesta son de la poca gente que a los ochenta años tienen cuerpos perfectamente desarrollados y afinados. Durante toda la vida, un director de orquesta, sin considerarlo un ejercicio, hace movimientos que comienzan con la inclinación del torso. Como los japoneses, necesitan de un estómago sólido para que el resto del cuerpo pueda realizar movimientos particularmente expresivos. No se trata de movimientos acrobáticos o gimnásticos, que generan tensión, sino de movimientos en los que la emoción y la precisión de pensamiento van unidos. El director de orquesta necesita de esta precisión de pensamiento para seguir cada detalle de la partitura, mientras sus sentimientos otorgan calidad a la música, y su cuerpo, en permanente movimiento, es el instrumento a través del cual se comunica con los ejecutantes. Por lo tanto, un director de orquesta de edad goza de un cuerpo perfectamente flexible, aunque no haya representado las danzas de los guerreros africanos jóvenes ni las reverencias de los japoneses.

Un gran director de orquesta inglés de fines de siglo, dijo que los directores europeos estaban mejor preparados porque cuando se encuentran con una dama, "hacen una reverencia para besarle la mano". El aconsejaba a todos los aspirantes a directores que hicieran reverencias y besaran la mano de todas las mujeres que encontraran.

Cuando llevé a mi hija, que tenía entonces tres o cuatro años, a una clase de baile, me impresionó el estado de los cuerpos de los chicos. Vi chicos de la edad de mi hija que ya estaban endurecidos, sin ritmo. El ritmo no es un don particular. Todo el mundo tiene ritmo en su interior hasta que se lo bloquean. Y a los tres años, uno debería moverse naturalmente. Pero los chicos de hoy, que pasan horas sin moverse frente al televisor y que van a clases de danzas, tienen ya los cuerpos rígidos. Ese instrumento que es el cuerpo no se desarrolla tan bien durante la infancia entre nosotros como en Oriente. De manera que un actor occidental debe darse cuenta de que necesita compensar estas deficiencias.

Esto no significa que un actor tenga que entrenarse como un bailarín. El actor debe tener un cuerpo que sea reflejo de su tipo físico, mientras que el cuerpo de un bailarín puede muy bien ser neutral. Los bailarines -me refiero al ballet tradicional, al bailarín clásico- debe ser capaz de seguir las indicaciones del coreógrafo de un modo relativamente anónimo. El caso del actor es diferente: es muy importante que su físico llame la atención, que refleje el mundo. Debe haberlos gordos y petisos, altos y flacos; los que se deslizan con rapidez, y los que se mueven pesadamente... Es necesario porque estamos mostrando la vida, interior y exterior, cada una inseparable de la otra. Para tener una expresión de la vida externa, debemos tener tipos fuertemente marcados, del mismo modo que cada uno de nosotros corresponde a un cierto tipo de hombre o de mujer. Pero es importante - y aquí se establece la conexión con el actor oriental- que el cuerpo que sea gordo y torpe sea igualmente refinado en sensibilidad que el joven y veloz.

Cuando nuestros actores hacen ejercicios de acrobacia, lo hacen para desarrollar sensibilidad y no capacidad acrobática. Un actor que nunca hace ejercicios de ningún tipo actúa "sostenido por los hombros". Esto puede serle útil en el cine, pero no le permite comunicar la totalidad de su experiencia en el teatro. En realidad, es muy fácil ser sensible con el lenguaje o en el rostro, o en los dedos, pero lo que no nos es dado por naturaleza y debemos desarrollar con el trabajo es esta misma sensibilidad en el resto del cuerpo, en la espalda, en las piernas, en la parte posterior. Sensibilidad significa que el actor esté en todo momento en contacto con la totalidad de su cuerpo. Cuando inicia un movimiento, saber exactamente dónde está cada miembro.

En el "Mahabharata" hacíamos una escena muy peligrosa que tenía lugar en la oscuridad y en la que todos llevaban antorchas encendidas en la mano. Las chispas y las gotas de aceite hirviendo podrían haber incendiado fácilmente los livianos chales de los delgados vestidos de seda. El riesgo que esto implicaba nos producía terror. El resultado fue que hicimos muchos ejercicios con antorchas de modo que todos supieran en qué lugar estaban las llamas en cada momento. Desde el comienzo, el actor japonés Yushi Oida resultó el más hábil a causa de su riguroso entrenamiento. En cada movimiento que realizaba, sabía exactamente dónde estaban colocados sus pies, las manos, los ojos, el ángulo de su cabeza... El no hace nada de un modo casual.

Pero si se le pide a un actor medio que se detenga en medio de un movimiento, y se le pide que especifique la ubicación del pie o de la mano, se va a ver en la mayor de las dificultades.

En Africa o en Oriente, donde los cuerpos de los chicos no son sometidos a la vida de la gran ciudad, y donde una tradición viviente los obliga cotidianamente a sentarse derechos, a caminar con distinción, a estar de pie sin moverse pero alertas, siempre poseen algo que en Occidente hay que adquirir a través de una serie de ejercicios. Sin embargo, esto es perfectamente posible. Porque la estructura de los cuerpos es similar. Un cuerpo sin entrenamiento es como un instrumento musical sin afinar. Su caja sonora se llena de una serie de sonidos inútiles, confusos y desagradables, que impiden que se escuche la verdadera melodía. Cuando el instrumento del actor, su cuerpo, está afinado a través de ejercicios, las tensiones y los hábitos inútiles desaparecen. Ahora está disponible para abrirse a las ilimitadas posibilidades que le da el vacío. Pero tiene que pagar un precio: el miedo a este vacío, que no nos es familiar. Aún después de una larga experiencia actuarial, cada vez que empieza otra vez, el actor se encuentra al borde de la alfombra y reaparece el miedo al vacío, en uno mismo y en el espacio. Trata de llenarlo inmediatamente para evitar el miedo, o para tener algo que decir o que hacer. Hay que tener real confianza para sentarse tranquilo y quedarse callado. Gran parte de nuestras manifestaciones excesivas e innecesarias provienen del terror de dejar de existir si no estamos señalando todo el tiempo que existimos. Este problema es grande ya en la vida cotidiana, en la que la gente sobreexcitada puede llevarnos a treparnos por las paredes. Pero en el teatro, donde todas las energías deben confluir con el mismo objetivo, la capacidad de reconocer que uno puede estar totalmente allí, no haciendo nada aparentemente, es de importancia

suprema. Es importante que todos los actores reconozcan estos obstáculos, que en este caso, son naturales y legítimos. Si uno le preguntara a un actor japonés sobre su actuación veríamos que tiene noción de haber atravesado esta barrera. Y no proviene de una construcción mental previa, sino de haber creado dentro suyo un espacio libre de pánico. En un pequeño pueblo de Bengala asistí a una ceremonia muy poderosa, el Chauu. Los participantes eran gente de pueblo y actuaban batallas y se movían con pequeños saltos. Miraban al frente cuando saltaban, y en su mirada había una fuerza y una intensidad increíbles. Le pregunté a su maestro qué hacían, en qué se concentraban para tener una mirada tan poderosa. El maestro me contestó: "les pido que no piensen en nada, que miren hacia adelante y tengan los ojos bien abiertos". Me di cuenta entonces de que esta intensidad no se hubiera logrado jamás si hubieran estado concentrándose en "¿qué estoy sintiendo?", o si hubieran llenado su espacio con ideas. Es difícil de aceptar y de comprender esto para una mente occidental que ha colocado las ideas y la mente en el lugar de una deidad suprema durante tantos siglos. La única respuesta es la experiencia directa. Y en el teatro se puede paladear la absoluta realidad de la presencia extraordinaria del vacío, comparada con la pobreza de una cabeza llena de los ruidos del pensamiento.

¿Cuáles son los elementos que perturban el espacio interno? Uno de ellos es el excesivo razonamiento. Entonces, ¿por qué se insiste en preparar cosas? Casi siempre por el temor a quedar atrapado. En otra época conocí actores convencionales que querían detalles de dirección desde el primer día de ensayos, y después que no se los molestara más. Era el paraíso para ellos. Y si uno quería modificar algún detalle dos semanas antes del estreno, se alteraban muchísimo. Y como a mí me gusta cambiar todo, incluso el día mismo de la función, ya no puedo trabajar con ese tipo de actores, si es que siguen existiendo. Prefiero trabajar con actores que disfruten con la flexibilidad. Pero aún con ellos, ocasionalmente alguno puede llegar a decirme: "No, es demasiado tarde, ya no puedo cambiar". Simplemente porque está asustado. Sólo porque ha construido una estructura y, si se le quita, teme que no le quede nada y verse perdido. En ese caso no tiene sentido decirle que no se preocupe, porque es la manera más segura de asustarlo más aún. Hay que demostrarle con gran simpleza que no es verdad. Sólo la experiencia de ensayos y funciones muy precisas y repetidas, nos permitirá demostrarle a un actor que si no se busca la seguridad, el espacio se llenará de auténtica creatividad.

Aquí llegamos al problema del actor como artista. Se puede decir que un verdadero artista está dispuesto a hacer cualquier sacrificio para conseguir un momento de creatividad. El artista mediocre prefiere no arriesgar, no correr riesgos, y por esa razón es convencional. Todo lo que es convencional y mediocre tiene que ver con el miedo. El actor convencional le pone un sello a su

trabajo y el acto mismo de sellarlo es un acto defensivo. Uno "construye" y "sella" para protegerse. Para abrirse, hay que derribar las paredes.

La cuestión va mucho más allá. Lo que se llama "construir un personaje" es, en realidad, fabricar una estructura que parezca plausible. Entonces hay que descubrir otro modo de aproximación. La aproximación creativa implica fabricar una serie de falsificaciones temporarias, sabiendo que si hay un día en que uno siente que descubrió el personaje, esto no puede durar. Puede ser lo mejor que uno pueda hacer un día particular, pero hay que tener presente que la forma verdadera no está allí todavía. La forma verdadera sólo llega a último momento y a veces demasiado tarde. La forma verdadera es un nacimiento. No es la construcción de un edificio en que cada acción es el paso lógico que precede al posterior. Al contrario, el verdadero proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición. Esto significa aceptar el miedo. Todas las demoliciones crean un espacio peligroso en el que hay pocos sostenes y pocos soportes.

Al mismo tiempo, aún cuando se consigan momentos de verdadera creatividad en los ensayos, en improvisaciones, o en las funciones, siempre existe el miedo de destruir la forma que emerge.

Usemos el ejemplo de la reacción del público. Si durante una improvisación uno siente la presencia de los que observan -y hay que sentirlo porque si no, no tiene sentido que estén- y esa gente se ríe, el riesgo es que esa risa lo arrastre en una dirección distinta a la que seguiría si no escuchara la risa. Uno quiere gustar y la risa confirma el logro. De modo que empieza a concentrarse cada vez más en conseguir que haya más risas. Hasta que la conexión del actor con la verdad, la realidad y la creatividad se disuelven invisiblemente en la diversión. Lo esencial es tener conciencia de este proceso y no quedar atrapado ciegamente. Del mismo modo, si uno está conciente de la causa del miedo, puede observar el modo en que se establecen las defensas. Todos los elementos que dan seguridad tienen que ser observados y cuestionados. Un "actor mecánico" hará siempre lo mismo. De modo que sus relaciones con los compañeros nunca podrán ser sutiles ni sensibles. Cuando mira o escucha al otro sólo finge. Se esconde en esta caparazón "mecánica" porque eso le da seguridad.

Lo mismo ocurre con el director. Hay una gran tentación de parte del director de preparar su puesta antes del primer día de ensayo. Es natural. Yo mismo lo hago. Hago cientos de esquemas de escenografías y de movimientos. Pero lo hago sólo como ejercicio sabiendo que ninguno de estos esquemas será tomado con seriedad al día siguiente. Lo hago de todos modos, y es una buena preparación. Pero si le pido a los actores que apliquen estos esquemas que hice hace tres días o tres meses, estaría matando todo lo que pudiera nacer vivo en el momento del ensayo. Necesitamos hacer un preparativo para descartarlo, construir para demoler...

Es una regla fundamental que hasta el último momento todo esté en preparación, de modo que uno pueda seguir corriendo riesgos, sabiendo que ninguna decisión es irrevocable.

Uno de los aspectos inevitablemente inherentes al espacio vacío es la ausencia de decorado. Esto no quiere decir que sea mejor que no lo haya. No estoy estableciendo juicios. Simplemente digo lo obvio: en un espacio vacío no puede haber un decorado. Si lo hay, el espacio no está vacío. La mente del espectador ya está poblada. Un espacio desnudo no cuenta ninguna historia. Entonces, la imaginación, la atención y el proceso de pensamiento de cada espectador están libres, no determinados.

Si en estas circunstancias, dos personas se mueven por la escena y uno le dice al otro: "Hola, usted es...el Sr. Livingstone", estas palabras son suficientes para evocar la imagen de Africa, palmeras, etc. Si, por el contrario, le hubiera dicho, "Hola....¿donde está el Metro?", el espectador visualizaría una serie de imágenes diferentes y la escena sería en una calle de París. Pero si la primera persona dice: ¿Dónde está el Metro?", y la segunda contesta, "Metro, ¿aquí, en medio del Africa?", se abren varias posibilidades y comienza a disolverse la imagen de París que estaba formándose en nuestra mente. O bien estamos en la selva y uno de los personajes está loco. O estamos en una calle de París y el otro tiene alucinaciones. La ausencia de decorado es un prerequisite para que la imaginación funcione.

Si todo lo que hacemos es colocar a dos personas en un espacio vacío, cada detalle entra en foco. Para mí, aquí radica la diferencia esencial entre el teatro y el cine. En el cine, la naturaleza realista de la fotografía hace que las personas estén siempre dentro de un contexto, nunca fuera. Ha habido intentos de hacer películas con decorados abstractos o sin decorados, con telas blancas, pero, salvo en el caso de "Juana de Arco" de Dreyer, rara vez funcionó. Si tomamos en cuenta los centenares de grandes películas que se han hecho, podemos ver que la fuerza del cine está en la fotografía, y la fotografía implica que los personajes están en algún lugar. El cine jamás puede ignorar el contexto social en el cual opera. Impone un realismo cotidiano en el cual el actor habita el mismo mundo que la cámara. En el teatro podemos imaginar, por ejemplo, que un actor vestido con su ropa de todos los días, indica que representa al Papa sólo poniéndose un sombrero blanco de ski. Una palabra puede bastar para convocar la presencia del Vaticano. En el cine sería imposible. Haría falta dar explicaciones muy específicas en la historia, como, por ejemplo, que la acción transcurre en un manicomio y que el paciente con el sombrero blanco está alucinando con la Iglesia. De lo contrario, la imagen no tendría sentido. En el teatro la imaginación llena el espacio. En el cine la pantalla representa la totalidad y exige que todo lo que aparece en ese marco tenga una conexión lógica y coherente.

El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los espacios. Paradójicamente, cuantos menos elementos le demos, la imaginación va a estar más contenta, porque es un músculo que disfruta jugando juegos.

Si hablamos de la participación del público, ¿qué queremos decir? En los sesenta soñábamos con un público "participante". Ingenuamente, pensábamos que participar significaba hacer demostraciones con el cuerpo, saltar al escenario, dar vueltas corriendo y formar parte del grupo de actores. En realidad, todo es posible y este tipo de "happening" puede a veces ser bastante interesante, pero la "participación" es otra cosa. Es transformarse en un cómplice de la acción y aceptar que una botella se transforme en la torre de Pisa o en un cohete a la luna. La imaginación, con gran felicidad, va a jugar este tipo de juego con la condición de que el actor no esté "en ninguna parte". Si detrás de él hay un solo elemento de escenografía que ilustre "nave espacial" o "oficina de Manhattan", la credibilidad cinematográfica interviene inmediatamente y nos confina a los límites de un estudio de cine.

En un espacio vacío uno puede aceptar que una botella es un cohete a la luna que nos va a llevar al encuentro de una persona real en Venus. Una fracción de segundo más tarde puede cambiar en tiempo y en espacio. Es suficiente con que un actor pregunte: "¿Cuántos siglos hace que estoy aquí?" y pegamos un salto gigante hacia adelante. El actor puede estar en Venus, luego en un supermercado, avanzar y retroceder en el tiempo, volver a ser narrador, partir nuevamente en un cohete y así sucesivamente, con diferencia de pocos segundos y con la ayuda de unas pocas palabras. Esto es posible si estamos en un espacio libre. Es posible imaginar cualquier convención, pero las convenciones dependen de que no haya formas rígidas.

Los experimentos que hicimos en este terreno comenzaron en los años setenta con lo que dimos en llamar el "Espectáculo de la Alfombra". En nuestros viajes a Africa y a otros lugares del mundo, no podíamos llevar más que una pequeña alfombra que definía el área en que trabajábamos. Así fue cómo experimentamos la base técnica del teatro Shakespeariano. Vimos que el mejor modo de estudiar a Shakespeare no era examinar reconstrucciones del teatro Isabelino, sino simplemente hacer improvisaciones alrededor de una alfombra. Nos dimos cuenta de que era posible empezar una escena poniéndose de pie, darla por terminada sentándose, y al ponerse de pie nuevamente, estar en otro país, en otra época, sin perder el ritmo de la historia. En Shakespeare, hay escenas en que dos personas caminan en un espacio cerrado y de pronto se encuentran al aire libre sin que haya un corte ostensible entre una y otra. Una parte de la escena es al aire libre, otra entre paredes, sin indicación acerca del punto en que ocurre la transición.

Varios especialistas en Shakespeare han escrito volúmenes sobre el tema, planteando muchas veces la cuestión del uso del "doble tiempo". "¿Cómo es que este autor tan grande no se haya dado cuenta del error que cometió cuando en una parte del texto dice que una acción duró tres años, en otro momento un año y medio y en realidad, sólo dos minutos?", se preguntan. "¿Cómo pudo este torpe autor haber escrito una primera oración indicando que estamos "adentro" y en la oración siguiente escribir "Mira ese árbol", lo cual implica que estamos en un bosque?" Es evidente, sin duda, de que Shakespeare estaba escribiendo teatro para un espacio infinito dentro de un tiempo indefinido.

No existe la obligación de atenerse a una unidad de lugar o a una unidad de tiempo, cuando se pone el énfasis en las relaciones humanas. Lo que mantiene nuestra atención es el interjuego entre una persona y otra. El contexto social, que está siempre presente en la vida, lo establecen (no lo muestran) otros personajes. Si el tema de la acción es la relación entre una mujer rica y un ladrón, lo que crea esta relación no es el decorado ni la utilería sino la historia, la acción misma. El es un ladrón, ella es rica. Entra un juez: la relación humana entre la mujer, el ladrón y el juez crea el contexto. La escenografía, en el sentido vivo del término, es creada de un modo totalmente dinámico y libre por la interacción entre los personajes. La "obra" como totalidad, incluyendo el texto y todas sus implicancias sociales y políticas, será la expresión directa de las tensiones subyacentes.

Si nos encontramos frente a un decorado realista, con una ventana para que el ladrón trepe, una caja fuerte para que rompa, una puerta para que la rica abra...¡el cine lo puede hacer mejor! En condiciones que imiten la vida diaria, el ritmo tendrá la debilidad de nuestras actividades básicas de todos los días, y aquí entrará el editor con sus tijeras para cortar todos los trozos de movimiento que carezcan de interés. El realizador de cine tiene una ventaja que el director de teatro adquirirá sólo si abandona el decorado realista y vuelve al escenario abierto. Entonces el teatro, siendo teatral, vuelve otra vez a la vida. Esto nos vuelve a nuestro punto de partida: para que haya diferencia entre el teatro y el no-teatro, entre la vida de todos los días y la vida teatral, necesita haber una compresión del tiempo que es inseparable a la intensificación de la energía. Esto es lo que crea una fuerte ligazón con el espectador. Es por eso que en la mayoría de las formas de teatro popular la música juega un rol esencial para elevar el nivel energético.

La música comienza con un pulso. La simple presencia de un ritmo o de un latido ya es un modo de crear una tensión en la acción y de despertar el interés. Entonces, otros instrumentos comienzan a jugar roles más y más sofisticados, ya en relación con la acción. Necesito poner el acento aquí. La música en el teatro sólo existe en relación con las energías en juego en la representación. Esto ya lo han reconocido las formas populares de un modo pragmático. No tiene absolutamente nada que ver con las cuestiones estilísticas, que pertenecen a la corriente de la música compuesta según ha evolucionado, escuela por escuela, a través de los siglos. Esto es algo que los instrumentistas musicales comprenden muy fácilmente, siempre que les interese atender al desarrollo de las energías del actor. Para un compositor, sin embargo, es muy difícil de aceptar. No ataco a los compositores. Sólo explico que hace años descubrimos que la forma musical más íntimamente relacionada con el trabajo del actor la aportan los músicos instrumentistas que se incorporan desde el principio a la actividad grupal. Por supuesto, un compositor puede hacer contribuciones magníficas, pero sólo si reconoce que debe incorporarse al lenguaje unificado de la función, y no trata de apelar al oído del espectador con un lenguaje diferente.

El teatro quizá sea una de las artes más difíciles porque hay tres conexiones que deben establecerse simultáneamente y en perfecta armonía: las relaciones entre el actor y su mundo interno, entre el actor y sus compañeros, y entre el actor y el público.

En primer término, el actor tiene que estar en relación profunda y secreta con sus propias fuentes íntimas de significado. Los grandes contadores de historias que he visto en las casas de té en Afganistán y en Irán recuerdan antiguos mitos con mucha alegría pero también con peso interior. En todo momento se abren a sus públicos, no para complacerlos, sino para compartir con ellos las cualidades de un texto sagrado. En la India, los grandes contadores de historias que cuentan el "Mahabharata" en los templos nunca pierden contacto con la grandeza del mito que van reviviendo. Tienen un oído vuelto hacia dentro y uno hacia fuera. Así es como debería ocurrir con todo verdadero actor. Esto significa estar en dos mundos a la vez.

Es muy difícil y complejo, y lleva al segundo desafío. Si el actor representa a Hamlet o al Rey Lear y está atento a las resonancias del mito en las áreas más ocultas de su psiquis, también debe estar completamente en contacto con los otros actores. Una parte de su vida creativa debe estar vuelta hacia adentro en el momento de la representación. ¿Es posible que lo haga con un cien por ciento de verdad y sin que esto le impida apartarse ni un instante de la persona que está frente a él? Que esto ocurra es tan increíblemente difícil que aquí es donde yace la mayor tentación al engaño. Muchas veces vemos actores, a veces muy grandes actores y sobre todo cantantes de ópera, concientes de su reputación, totalmente vueltos sobre sí mismos y fingiendo que representan con su compañero. Esta reconcentración sobre sí mismos no se puede adscribir meramente a la vanidad o al narcisismo. Muy por el contrario, puede provenir de una profunda preocupación artística que desafortunadamente no va tan lejos como para incluir a la otra persona. Un Lear fingirá representar con su Cordelia, imitando con mucha habilidad el acto de mirar y escuchar, pero en realidad sólo está preocupado por ser amable como compañero, lo cual dista mucho del hecho de formar parte de un dúo de dos que tratan juntos de crear un mundo. Si el actor es sólo un compañero disciplinado que se desconecta parcialmente cuando no es su turno no puede ser fiel a su obligación mayúscula que es la de mantener un equilibrio entre su comportamiento externo y sus impulsos más privados. Casi siempre algo se descuida, salvo en momentos de gracia en que no hay tensión, no hay subdivisiones, y la actuación de conjunto es pura y diáfana.

En el período de ensayos uno debe cuidar de no ir demasiado lejos muy pronto. Los actores que se exhiben emocionalmente demasiado pronto, muchas veces se vuelven incapaces de encontrar relaciones verdaderas con los demás. En Francia tuve que insistir mucho sobre esto porque los actores están muy dispuestos a sumergirse inmediatamente en el goce de dejarse llevar. Aún si el texto está escrito para ser dicho con fuerza, muchas veces necesitamos empezar a ensayar con la mayor intimidad, de manera de no dispersar la energía. Sin embargo, en los lugares en los que los

actores están habituados a empezar los ensayos sentados en torno a una mesa, protegidos por tazas de café y bufandas, es vital, por el contrario, liberar la creatividad de todo el cuerpo a través del movimiento y la improvisación. Para tener la suficiente libertad de sentir una relación, es útil a veces mejorar un texto con otras palabras y con otros movimientos. Por supuesto, todo esto sirve durante un período, concebido para alcanzar aquello tan difícil y tan esquivo que es mantenerse en contacto con los propios contenidos más íntimos al mismo tiempo que hablamos en voz alta. ¿Cómo hacer para que esta íntima expresión crezca hasta llenar un vasto espacio sin traicionarnos? ¿Cómo elevar el volumen de la propia voz sin distorsionar la relación? Es increíblemente difícil. Es la paradoja de la actuación.

Como si estos dos desafíos no fueran ya suficientemente difíciles, debemos ahora considerar la tercera obligación. Los dos actores que están representando deben, al mismo tiempo, ser los personajes y los contadores de la historia. Múltiples contadores de historia, contadores de historia de muchas cabezas, porque al mismo tiempo que representan una relación íntima entre ellos, hablan directamente con los espectadores. Lear y Cordelia no sólo deben relacionarse con la mayor verdad posible como rey e hija. Como buenos actores, deben sentir que conducen al público.

De manera que hay que esforzarse permanentemente y luchar para descubrir y mantener esa triple relación: con uno mismo, con el otro y con el público. Es fácil hacer la pregunta "¿Cómo?". No hay receta reconfortante para dar. Un equilibrio triple es una noción que inmediatamente evoca la imagen del equilibrista que camina por el alambre tenso. Reconoce los peligros, se entrena para estar listo para enfrentarlos, pero el equilibrio es algo que encuentra o pierde cada vez que pisa el alambre.

El principio que considero como máxima guía en mi trabajo y al cual le presto siempre la mayor atención es el aburrimiento. En el teatro, el aburrimiento, como el más astuto de los diablos, puede aparecer en cualquier momento. Está agazapado y nos salta encima ante el más mínimo descuido. Está esperando y es voraz. Está siempre listo a colarse invisiblemente en la acción, en el gesto o en una oración. Una vez que sabemos esto, todo lo que necesitamos hacer es confiar en la propia capacidad interna de aburrimiento para utilizarla como referencia, sabiendo que es algo que todos los seres humanos tenemos en común. Es extraordinario. Si durante un ensayo o un ejercicio me digo: "Si me aburro, debe ser por alguna razón", tengo entonces que encontrar la razón desesperadamente. Lo que hago es proponer un cambio, surge una nueva idea que provoca al compañero y que a su vez me provoca a mí. En cuanto aparece el aburrimiento, es como si encendiera una luz roja.

Por supuesto, cada persona tiene un umbral diferente para el aburrimiento. Lo que tenemos que desarrollar en nosotros mismos es algo que no tiene nada que ver con la inquietud o con el

empobrecimiento de la atención. El aburrimiento del que estoy hablando es la sensación de no sentirse ya cautivado por una acción que no se desarrolla, que no crece.

Durante muchos años en nuestro Centro en París creamos una tradición que se transformó luego en algo muy importante para mí. Después de recorrer dos tercios del camino de los ensayos salimos a presentar el trabajo en curso, tal como está, sin terminar, delante de un público. Generalmente vamos a una escuela y representamos ante un público de chicos no preparados. En la mayoría de los casos no conocen la obra, y no les han dicho qué es lo que se supone que deben esperar de la representación. Vamos sin utilería, sin trajes, sin elementos escénicos, improvisando con los objetos que encontremos en el espacio vacío que nos provee el aula.

Uno no puede hacer esto al comienzo de los ensayos porque todo el mundo está demasiado asustado, cerrado y no preparado, lo cual es natural. Pero una vez que se ha hecho una buena cantidad de trabajo estamos en condiciones de probar lo que hemos descubierto y ver dónde tocamos el interés de gente diferente a nosotros, y dónde estamos sólo provocando aburrimiento. Un público compuesto por chicos es el mejor de los críticos. Los chicos no tienen preconcepciones, se interesan inmediatamente o se aburren al instante, y acompañan al actor o se impacientan.

Cuando tomamos contacto con ese tipo de público, el gran barómetro es el nivel de silencio. Si escuchamos con atención tomando en cuenta el grado de silencio que se crea podemos adquirir un aprendizaje total acerca de una función. A veces hay una cierta emoción que recorre al público y la calidad de silencio se transforma. Unos pocos segundos más tarde, uno puede enfrentarse a un silencio completamente diferente, y así sucesivamente, pasando de un momento de gran intensidad a momentos menos intensos en que el silencio inevitablemente se debilitará. Alguien puede toser o mirar para el costado y se instala el aburrimiento, y esto se va a expresar a través de pequeños ruidos. O una persona se mueve en la butaca, los resortes del asiento crujen, y, en el peor de los casos, el ruido de una mano abre el programa.

Por lo tanto, nunca podemos pretender que lo que hacemos sea automáticamente interesante. Tampoco debemos decirnos que el público es malo. Es verdad que a veces hay públicos malos, pero uno debe negarse rigurosamente a decir eso, por la simple razón de que uno nunca puede esperar que un público sea bueno. Sólo hay públicos fáciles y públicos menos fáciles. Y nuestro trabajo es hacer que todos los públicos sean buenos. Cuando el público es fácil, es un regalo del cielo. Pero un público difícil no es un enemigo. Por el contrario, un público es por naturaleza resistente. Y uno siempre debe estar buscando algo que excite y transforme el nivel de interés del público. Esta es la base más saludable del teatro comercial; pero el desafío real surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos sin tratar de complacer a toda costa.

En un teatro a la italiana, cuando los ensayos ocurren sin ningún contacto con el público, el día que el telón se levanta por primera vez, no existe ninguna razón para que haya un contacto preestablecido entre el público y los que están sobre el escenario presentando la historia. El

espectáculo a menudo comienza con un cierto ritmo, y el público no está en el mismo ritmo. Cuando una obra falla en su noche de estreno, uno puede observar que los actores tienen sus propios ritmos y que cada miembro del público tiene su propio ritmo. Estos movimientos desesperados nunca armonizan entre sí.

Por otro lado está el teatro que se hace en los pueblos, en el cual músicos, actores y público comparten el mismo mundo desde el primer latido de tambor. Vibran al unísono. El primer movimiento, el primer gesto, crea esa conexión y de allí en más, todo el desarrollo de la historia tiene lugar a través de un ritmo común. Nosotros lo experimentamos a menudo, no sólo durante nuestras experiencias en Africa, sino también cuando representábamos en comunidades o en escuelas secundarias, o en otros espacios. Esta experiencia permite tener una impresión muy clara de la relación que debe surgir y de qué depende la estructura rítmica un espectáculo. Una vez que tomamos conciencia de este principio, entendemos más claramente porqué una obra en un espacio circular o en un espacio sin proscenio, con el público rodeando a los actores, tiene muchas veces una vitalidad y una naturalidad bastante diferente a la que puede ofrecer un teatro frontal y enmarcado.

Las razones por las que una obra es puesta en escena son generalmente oscuras. Uno encuentra justificaciones y dice: "Tal obra fue elegida porque nuestro gusto, nuestras creencias o nuestros valores culturales demandaban que pusieramos un tipo de obra así. ¿Pero cuáles son esas razones? Esa es la única pregunta que hay que hacerse. Si no, pueden surgir miles de razones secundarias: el director quiere mostrar su concepción de la obra, o hacer una experiencia con determinado estilo, o ilustrar una determinada teoría política... Hay miles de explicaciones imaginarias pero son secundarias si se las compara con la cuestión básica que subyace, y que es la siguiente: ¿puede el tema conmover o tocar una preocupación o una necesidad esencial del público?

El teatro político, cuando no está representado frente a los que ya son adeptos, a menudo tambalea frente a este obstáculo. Pero nada ilustra esto tan claramente como cuando un espectáculo tradicional es sacado de su contexto.

Cuando fui por primera vez a Irán en el setenta vi una forma teatral muy poderosa llamada Ta'azieh. Habíamos hecho un largo viaje con un pequeño grupo de amigos, un largo camino a través del Irán, por tierra a Mashad, y luego en taxi por campo abierto, dejando atrás el único camino principal para internarnos en uno de barro y tener finalmente una cita improbable con una función de teatro. De pronto, nos encontramos en la parte exterior de un muro marrón que circunscribía el poblado, y allí, rodeando un árbol, doscientos habitantes de la villa hacían un círculo. Parados y sentados bajo la luz del sol conformaban un anillo humano tan completo que nosotros cinco, extranjeros, fuimos totalmente absorbidos por esa unidad. Había hombres y mujeres

vestidos con ropas tradicionales, hombres jóvenes con jeans apoyados en sus bicicletas y chicos por todas partes.

La gente del poblado estaba absolutamente expectante porque conocían todos los detalles de lo que iba a suceder. Y nosotros, sin saber nada, éramos un público perfecto. Todo lo que nos habían dicho era que el Ta'azieh es la forma islámica de un misterio. Que hay muchas obras así, y que tratan sobre el martirio de los primeros doce imanes que siguieron al profeta. Aún perseguidos por el Shaa durante años, continuaron representando en la clandestinidad, en trescientos o cuatrocientos poblados. El misterio que estábamos a punto de ver se llamaba "Hossein" y no sabíamos nada sobre él. Ni siquiera la idea de un drama islámico nos sugería nada, si bien despertaba una cierta duda en un rincón de nuestra mente, que recordaba que los países árabes no tienen un teatro tradicional porque la representación de la forma humana está prohibida por el Corán. Sabíamos que hasta las paredes de las mezquitas estaban decoradas con mosaicos y caligrafías en lugar de las enormes cabezas y los ojos expectantes que encontramos en el Cristianismo.

El músico que estaba sentado debajo del árbol comenzó con un ritmo insistente en el tambor y una persona del pueblo saltó al círculo. Esa persona tenía puestas sus botas de goma y tenía un definido aspecto de persona de coraje. Alrededor de los hombros llevaba una larga tela de color verde brillante, el color sagrado, el color de la tierra fértil, que mostraba, según nos dijeron, que era un hombre sagrado. Empezó a cantar una frase melódica larga hecha con muy pocas notas con un módulo que se repetía y se repetía, una y otra vez, con palabras que nosotros no podíamos seguir pero cuyo significado se nos hizo claro instantáneamente a través de un sonido que surgía de la profundidad del interior del cantante. Su emoción no le pertenecía de ninguna manera. Era como si escucháramos la voz de su padre y la del padre de su padre, y así hacia atrás. Estaba parado allí, con las piernas separadas, y con la total y poderosa convicción de su función: encarnar a esa figura que para nuestro teatro es siempre la más elusiva, el héroe.

Yo había tenido dudas durante mucho tiempo acerca de que los héroes pudieran ser pintados. En términos occidentales, los héroes, como todos los personajes buenos, se transforman fácilmente en pálidos y sentimentales, o rígidos y ridículos, y sólo a medida que nos internamos en el mundo de los villanos o de los malos, algo interesante puede empezar a aparecer. Mientras me decía esto, otro personaje, esta vez envuelto en una tela roja, entró en el círculo. La tensión fue inmediata. Había llegado el malo. No cantaba, no tenía derecho a la melodía. Sólo declamaba con tono muy fuerte y estridente. Entonces el drama se instaló.

La historia se hizo clara. El imán estaba a salvo por el momento pero tenía que seguir viajando. Pero para poder viajar tendría que pasar a través de las tierras de sus enemigos que ya estaban preparando una emboscada. A medida que expresaban con gritos y gruñidos sus malas intenciones, el temor cundió entre los espectadores.

Por supuesto, todos sabían que iba a hacer el viaje y todos sabían que sería asesinado. Pero al principio parecía como si, de alguna manera, el héroe podría hoy cambiar su destino. Sus amigos discutían con él para que no fuera. Dos niños pequeños, sus hijos, cantando al unísono, entraron en el círculo y con apasionamiento le rogaron que no se fuera. El mártir conocía el destino que le esperaba. Miró a sus hijos, cantó unas pocas y muy punzantes palabras de despedida, los atrajo hacia su pecho y luego salió caminando dando largos trancos con sus botas de granjero que lo conducían con firmeza por ese terreno. Los niños se quedaron mirándolo partir con los labios temblando. De pronto, era demasiado para ellos y corrieron tras él arrojándose al piso a sus pies. Nuevamente los chicos repitieron la súplica con la misma alta frase musical. Nuevamente él contestó con su melodía de despedida. Nuevamente los atrajo hacia él. Luego los dejó. Nuevamente ellos dudaron y volvieron a correr tras él con más intensidad para tirarse una vez más a sus pies mientras se repetía la misma melodía... Una y otra vez, se repetía la misma escena, hacia atrás y hacia adelante en el círculo. La sexta vez, tomé conciencia de un leve murmullo alrededor mío, y apartando la vista por un momento de la acción, vi labios que temblaban, manos y pañuelos que cubrían las bocas, caras atravesadas por paroxismos de dolor y luego los viejos y viejas, más tarde los niños y los jóvenes sobre las bicicletas empezaron a sollozar con toda libertad.

Sólo nuestro pequeño grupo de extranjeros quedó impávido, pero afortunadamente éramos tan pocos que nuestra falta de participación no produjo daño alguno. La carga de energía era tan poderosa que no pudimos romper el circuito. De modo que estábamos en una posición única de observadores en el corazón mismo de un hecho perteneciente a una cultura extraña sin perturbarlo ni distorsionarlo. El círculo estaba operando de acuerdo a ciertas leyes muy fundamentales y estaba transcurriendo un hecho verdadero: una representación teatral. Un hecho de un pasado muy remoto estaba siendo "re-presentado", transformándose nuevamente en presente. El pasado estaba ocurriendo aquí y ahora. La decisión del héroe era actual, su angustia era actual, y las lágrimas del público eran de enorme actualidad. El pasado no estaba siendo descrito ni ilustrado. El tiempo había sido abolido. El pueblo estaba participando directa y totalmente aquí y ahora en la muerte real de la figura real que había muerto hacía miles de años. Les habían leído la historia muchas veces y se las habían descrito con palabras. Pero sólo la forma teatral podía operar de modo tal de hacerlos participar en una experiencia viva.

Esto es posible cuando no hay el menor intento de pretender que ningún elemento sea más de lo que es. En consecuencia, no hay perfeccionismo vano. Desde un cierto punto de vista, el perfeccionismo puede verse como un homenaje y una devoción, un intento del hombre de reverenciar un ideal que está ligado con el impulso de llevar su capacidad artística y su arte al límite. Desde otro punto de vista, esto puede verse como la caída de Icaro, que trató de sobrevolar su posición y llegar a los dioses. En el Ta'azieh no hay un intento teatral de las cosas bien. La actuación no requiere caracterizaciones demasiado completas, detalladas o realísticas. Si bien no hay ningún intento de

embellecimiento, hay, en cambio, otro criterio: la necesidad de encontrar el verdadero eco interno. Es claro que no se trata de una actitud intelectual o preparada concientemente. Pero en los sonidos de las voces estaba la resonancia inconfundible de la gran tradición. El secreto era claro. Detrás de esta manifestación había un modo de vida, una existencia cuya raíz era religiosa y estaba siempre presente y era absolutamente penetrante. Lo que en la religión es tan a menudo una abstracción, un dogma o una creencia, se transformaba aquí en la realidad de la fe de los pobladores. El eco interno no proviene de la fe: la fe surge del interior de ese eco.

Un año más tarde, cuando el shah estaba tratando de dar al mundo una imagen liberal de su país, se decidió presentar el Ta'azieh al mundo en el siguiente Festival Internacional de las Artes de Shirah. De modo que este primer Ta'azieh internacional tenía que ser el mejor de todos los Ta'aziehs. Se mandaron representantes por todo el país para recoger los mejores y más finos elementos. Se reunieron actores y músicos de poblaciones muy separadas unas de otras, y se los agrupó en Teherán. Las vestuaristas les tomaron las medidas, un director teatral profesional los preparó, un director de orquesta los entrenó y luego los mandaron en un ómnibus a representar en Shirah. Allí, en una gala frente a la reina y a quinientos invitados al Festival Internacional vestidos de noche y totalmente indiferentes al contenido sagrado, por primera vez en su vida la gente de los pueblos se subió a un escenario frente a un público, con luces que los iluminaban y a través de las cuales apenas podían percibir la sombra de los asistentes que esperaban que ellos hicieran "lo suyo". Las gastadas botas de goma del comerciante del pueblo que le quedaban tan bien habían sido reemplazadas por botas de cuero. Un diseñador de luces había preparado los efectos lumínicos. Había utilería y objetos muy bien realizados que reemplazaban a los que usaban. Pero nadie se había detenido a preguntarse qué era esta cosa que se esperaba que ellos hicieran, y por qué, y para quiénes la hacían. Nunca se formularon estas preguntas porque a nadie le interesaba la respuesta. De modo que sonaron las largas trompetas y los tambores sonaron y no cobraron la menor significación.

Los espectadores, que habían venido a ver una linda pieza de folklore, estaban deleitados. No se dieron cuenta de que se los había engañado, y que lo que habían visto no era Ta'azieh. Era algo bastante común, bastante carente de vida, que no tenía ningún interés real y que no les aportaba nada. No se dieron cuenta porque lo que vieron les fue presentado como "cultura", y cuando terminó, los oficiales sonrieron y todo el mundo muy contento los siguió al buffet.

El "aburguesamiento" del espectáculo fue total. Pero lo más rechazante y más lúgubre era el público. Toda la tragedia de las actividades culturales oficiales se resumía en esa sola noche. No es sólo un problema persa. Lo mismo sucede donde quiera que haya cuerpos bien intencionados tratando piadosamente

de descender desde cierta altura para preservar una cultura local y luego compartirla con el resto del mundo. Fundamentalmente es una dramatización de lo que sucede con el elemento más

vital y menos considerado del proceso teatral que es el público. Porque el significado del Ta'azieh no parte del público en la representación, sino del modo de vida de ese público, que está impregnado con una religión que enseña que Allah es todo y está en todo. Sobre esta base transcurre la existencia de todos los días y este sentimiento religioso está presente en todo. De modo que las plegarias de todos los días o las obras anuales son sólo diferentes formas de la misma cosa. A partir de esta unidad esencial puede surgir un hecho teatral totalmente coherente y necesario. Pero el público es el factor que hace que el hecho se mantenga vivo. Como vimos, el fenómeno podía absorber gente extraña, siempre que fuera una mínima proporción en la masa de público. En cambio, la obra perdió todo significado cuando la naturaleza y la motivación del público cambió.

El mismo fenómeno ocurrió en Londres durante el festival de la India con el Chauu de Bengala, del cual hablé antes. En la India se representa de noche, con música, ruidos, silbidos extraordinarios, y los niños del pueblo sostienen antorchas ardientes que iluminan la representación. Durante toda la noche, el poblado se mantiene en un increíble estado de excitación. La gente salta alrededor. Hay una gran secuencia acrobática en la que algunos saltan sobre los chicos y éstos gritan, y la secuencia se repite sucesivamente. Sin embargo, en Londres, el Chauu se representó en un buen espacio, el teatro Riverside, pero era a la hora del té, frente a un público de hombres y mujeres de alrededor de cincuenta años, suscriptores de los periódicos anglo-hindúes interesados en los fenómenos de Oriente. Asistían a la representación que acababa de llegar a Londres vía Calcuta y prestaban atención con gran amabilidad. En esta oportunidad no había habido un "embellecimiento" del espectáculo, ni se le había agregado la mano de un director. Los actores hacían lo mismo que en su pueblo pero el espíritu ya no estaba presente. No quedaba más que un espectáculo. Un espectáculo sin nada que mostrar.

Esto me lleva a plantear una elección que siempre permanece abierta. Hay dos métodos para conmover a los espectadores intensamente, y, con su colaboración, abrirlos a un mundo que tiene que ver con su mundo, pero al mismo tiempo enriquecerlo, ampliarlo, hacerlo más misterioso del que vemos todos los días.

El primero consiste en buscar la belleza. Una gran parte del teatro oriental está basado en este principio. Para que la imaginación quede estupefacta se buscan los elementos de máxima belleza. Tomemos el ejemplo del Kabuki en Japón y del Kathakali en la India. La atención que se presta al maquillaje, la perfección de la utilería más pequeña, responde a motivos que trascienden el puro esteticismo. Es como si a través de la pureza del detalle se estuviera tratando de ir hacia lo sagrado. Todo en el decorado, la música, los trajes, está hecho para reflejar otro nivel de existencia. El más leve gesto es estudiado para quitarle toda banalidad o vulgaridad.

El segundo método es diametralmente opuesto y parte de la noción de que un actor posee un extraordinario potencial para crear un puente entre su propia imaginación y la imaginación del público. El resultado es que un objeto banal puede transformarse en uno mágico. Una gran actriz puede hacernos creer que una horrible botella de plástico sostenida en sus manos, de un determinado modo, es un hermoso niño. Uno necesita un actor de alta calidad para producir la alquimia en la cual una parte del cerebro ve la botella y otra parte, sin contradicción, sin tensión, con alegría, ve el bebé. Ve a la madre sosteniendo al bebé y ve la naturaleza sagrada de su relación. Esta alquimia es posible si el objeto es tan neutral, ordinario y común, que pueda reflejar la imagen que el actor le da. Puede llamárselo "objeto vacío".

Lo que nuestro grupo del Centro Internacional investigó a través de los años fueron los modos de comprender cuál de estas condiciones corresponde mejor con lo que cada sujeto demanda. Cuando montamos "Ubú Rey", la farsa anárquica y satírica de Jarry, la forma que tuvo, aún en nuestra sala de París, se basaba en una energía salvaje y en la libre improvisación. Decidimos hacer una gira por toda Francia presentándola en los espacios menos mágicos que uno pudiera imaginar. De modo que nos encontramos con una serie de patios de escuelas, de gimnasios de escuela secundaria, de complejos deportivos. Uno más feo y menos receptivo que el anterior. Para los actores la tarea más excitante fue la de transformar por un momento estos lugares tan poco invitantes y otorgarles el brillo de la vida. De modo que la llave para acceder a su trabajo era a través de lo "tosco", y tenían que encontrar el modo de tomar lo tosco con las dos manos. Esto era adecuado para un proyecto específico pero no puede aplicarse a todas las obras y en todas las condiciones. Sin embargo, cuando tiene lugar una transformación, la impureza se transforma en la mayor gloria del teatro, y por contraste, la búsqueda piadosa de la puerza parece inmensamente ingenua.

Las verdaderas cuestiones se encuentran a menudo en la paradoja y son imposibles de resolver. Hay un equilibrio que hay que descubrir entre lo que intenta ser puro y lo que se transforma en puro a través de su relación con lo impuro. Uno puede entonces ver hasta qué punto un teatro idealista no puede existir si intenta quedar fuera de la textura tosca y ruda de este mundo. Lo puro sólo puede expresarse en el teatro a través de algo que por naturaleza es esencialmente impuro. Hay que recordar que el teatro está hecho por personas y a través de su único instrumento disponible, los seres humanos. De modo que la forma es por propia naturaleza una mezcla donde confluyen lo puro y lo impuro. Es un casamiento misterioso que está en el centro mismo de la experiencia legítima, en la que el hombre privado y el hombre mítico pueden ser captados al mismo tiempo y en el mismo instante.

En El Espacio Vacío escribí que, una vez creada, la forma empieza a morir. Es difícil de expresar el significado de lo que acabo de decir, de manera que trataré de dar ejemplos concretos. Cuando en

1968 encontré a nuestro actor japonés Yoshi Oida por primera vez, me dijo: "Fui educado en Japón en el teatro No y tuve un maestro No. Trabajé en teatro Bunraku y en teatro No pero siento que esta forma magnífica no está de verdad en contacto con la vida de hoy. Si me quedo en Japón, no podré encontrar una solución a este problema. Tengo muchísimo respeto por lo que aprendí, pero al mismo tiempo necesito hacer otras búsquedas. Vine a Europa con la esperanza de encontrar un medio de romper con esa forma, que es magnífica, pero que no nos habla suficientemente hoy. Debe haber otra forma."

Su conclusión era tan profundamente sentida que cambió la forma de su vida. Una forma magnífica no es necesariamente el vehículo apropiado para conducir a una experiencia viva una vez que el contexto histórico ha cambiado.

El segundo ejemplo proviene de una experiencia que tuve durante "La Conferencia de Los Pájaros". Siempre odié las máscaras. Para mí, eran algo esencialmente muerto. Sin embargo, para esta obra parecía interesante volver a plantearse el tema, y encontramos un grupo de máscaras balinesas que tienen un gran parecido con las facciones humanas pero milagrosamente carecen de toda asociación mórbida con la máscara muerta. Invitamos al actor balinés Tapa Sudana a trabajar con nosotros. El primer día hizo una demostración colectiva del modo de actuar con la máscara. Cada personaje tiene una serie de movimientos muy precisos que la máscara dicta y que la tradición ahora ha fijado. Los actores observaban con interés y respeto, pero pronto se dieron cuenta de que ninguno era capaz de hacer lo que Tapa ilustraba. El usaba la máscara como en la tradición balinesa, con miles de años de ritual que lo sustentaban. Hubiera sido ridículo que tratáramos de ser lo que no éramos. Finalmente le preguntamos qué era lo que teníamos posibilidad de hacer.

Nos dijo: "Para el balinés, lo que realmente importa es el momento en que uno se pone la máscara." No era una indicación de estilo. Era una indicación esencial. Y siguió diciendo, "Tomamos la máscara, la miramos durante mucho tiempo, hasta que sentimos la cara tan intensamente que empezamos a respirar con ella. Recién entonces nos la ponemos." A partir de ese momento cada uno de nosotros trató de observar la máscara, sentir su naturaleza, y así, encontrar su propia relación con ella. Resultó sorprendente la experiencia de descubrir que más allá de los gestos codificados de la tradición balinesa, había miles de formas y miles de nuevos movimientos que correspondían a la vida de la máscara. De repente, algo se ponía al alcance de todos nosotros porque no pasaba por los códigos congelados por la tradición. En otras palabras, habíamos roto la forma, y había surgido una nueva, espontánea y natural, como el Ave Fénix de las cenizas.

El tercer ejemplo que puedo dar es la primer demostración que vi en mi vida de la Danza de Kathakali que tuvo lugar en una escuela de teatro de California. La demostración se dividió en dos partes. En la primer parte el bailarín, maquillado y con vestuario, representó una danza tradicional Kathakali según las condiciones de una representación común con música grabada y todo lo demás. Fue muy hermoso y muy exótico. Cuando volvimos, después del intervalo, el actor ya se había

sacado el maquillaje. Tenía puestos unos jeans y una camisa y empezó a dar una serie de explicaciones. Para dar vida a lo que explicaba, iba a hacer demostraciones representando a los personajes pero sin forzarse por hacer exactamente los gestos tradicionales. De repente, esta nueva forma, más simple y más humana, se transformó en algo infinitamente más elocuente que la tradicional.

En términos muy generales, podemos llegar a la conclusión de que la tradición, en el sentido que usamos la palabra, significa "congelamiento". Es una forma congelada más o menos perimida que se reproduce automáticamente. Hay algunas pocas excepciones, como sucede, por ejemplo, cuando la calidad de la vieja forma es tan extraordinaria que, aún hoy, permanece viva. Del mismo modo en que hay gente de mucha edad que permanece increíblemente vivaz y conmovedora. Sin embargo, toda forma es mortal. No hay forma, empezando por nosotros mismos, que no esté sujeta a las leyes fundamentales del Universo, que es la de la desaparición. Toda religión, toda comprensión, toda tradición, toda sabiduría, acepta el nacimiento y la muerte.

El nacimiento es una puesta en forma. Se trate de un ser humano, una oración, una palabra o un gesto. Es lo que los hindúes llaman sphota. Este concepto antiguo hindú es magnífico porque su real significado está ya en la palabra, en el sonido de la palabra. Entre lo no manifiesto y lo manifiesto hay un flujo de energías todavía sin forma, y en cierto momento se producen un tipo de explosiones que corresponden a este término: ¡"Sphota"! A esta forma se le puede llamar "encarnación". Algunos insectos sólo duran un día. Algunos animales viven varios años. Los humanos vivimos más y los elefantes aún más. Todos estos ciclos existen y lo mismo pasa con una idea o con un recuerdo. En todos nosotros existe una memoria que es una forma. Algunas formas de la memoria duran apenas un día. Por ejemplo, "¿dónde estacioné el coche? Uno va al teatro y ve una obra o una película idiota, y al día siguiente ni siquiera recuerda de qué se trataba. Al mismo tiempo, hay otras formas que duran mucho más.

Cuando uno pone una obra es inevitable que al comienzo no tenga forma. Son sólo palabras sobre papel o ideas. El acontecimiento es moldear esta forma. Lo que llamamos "el trabajo" es la búsqueda de la forma correcta. Si este trabajo es exitoso, el resultado eventualmente puede durar algunos años, pero no más. Cuando hicimos nuestra versión de Carmen le dimos una forma completamente nueva que duró cuatro o cinco años hasta que sentimos que había llegado a su límite. La forma ya no tenía la misma energía. Muy simple: su tiempo había pasado.

Es por eso que no se debe confundir la forma virtual con la forma realizada. La forma realizada es lo que uno llama un espectáculo. Toma su forma exterior de todos los elementos que están presentes en su nacimiento. La misma obra puesta hoy en París, en Bucarest o en Bagdad, va a ser obviamente muy diferente en su forma. El clima local, social y político, los pensamientos y la cultura dominantes, deben influir sobre el puente que se establece entre un texto y el público, y esto afecta a la gente.

A veces me preguntan sobre la relación entre La Tempestad que hice hace treinta años en Stratford y la que puse recientemente en el Teatro Bouffes du Nord de París. Esta pregunta es absolutamente ridícula. ¿Cómo sería posible que hubiera el menor parecido de forma entre una obra puesta en otro período, en otro país, con actores que eran todos de la misma raza, y la versión de hoy, creada con una Compañía Internacional, dos japoneses, un iraní, africanos...que aportan comprensiones tan diferentes al texto y que han convivido en tan variadas experiencias?

La forma no necesita ser algo inventado sólo por el director, es la *sphota* de una cierta mezcla. Esta *sphota* es como una planta que crece y se abre, que dura su tiempo y luego deja su lugar a otra planta. Yo insisto mucho en esto porque existe un gran malentendido que frecuentemente bloquea el trabajo en el teatro y que consiste en creer que lo que el autor o el compositor de la obra o de la ópera escribieron sobre papel es una forma sagrada. Nos olvidamos de que cuando el autor escribió el diálogo estaba expresando movimientos ocultos, profundamente enterrados en la naturaleza humana, y que cuando escribe acotaciones de dirección está proponiendo técnicas de producción basadas en el teatro de su época. Es importante leer entre líneas. Cuando Chejov describe un interior o un exterior con gran detalle, lo que realmente está diciendo es: "Quiero que parezca real". Después de su muerte, nació una nueva forma de teatro, el escenario abierto, un teatro que Chejov nunca había conocido. Desde entonces, muchas producciones han demostrado que las relaciones tridimensionales cinemáticas de actores trabajando con mínimos elementos y muebles puestos en un espacio vacío pueden parecer infinitamente más reales en un sentido chejoviano que los decorados abarrotados de diseño del teatro a la italiana.

Nuevamente nos acercamos al gran malentendido que existe sobre Shakespeare. Hace muchos años se decía que las obras de Shakespeare hay que representarlas como él las escribió. El absurdo de esta afirmación es más o menos reconocido hoy en día. Nadie sabe qué forma escénica tenía Shakespeare en la cabeza. Todo lo que uno sabe es que escribió una serie encadenada de palabras que contienen en sí mismas la posibilidad de dar nacimiento a formas que se renuevan constantemente. No hay límites para las formas virtuales que están presentes en un gran texto. Un texto mediocre puede dar nacimiento a unas pocas formas. Un gran texto, una gran pieza musical o una partitura de una gran ópera, son verdaderos nudos de energía. Como la electricidad, como todas las fuentes de energía, la energía misma no tiene una forma. Tiene una dirección y una potencia.

En cualquier texto, existe una estructura, pero ningún poeta verdadero piensa a priori en esta estructura. Aunque haya incorporado determinadas reglas, hay en él un impulso muy intenso que lo conduce a dar nacimiento a ciertos significados. Al tratar de dar vida a estos elementos, se atiene a las reglas, y en este punto se integra a una estructura de palabras. Una vez impresa, la forma se transforma en un libro. Si hablamos de un poeta o de un novelista, con esto será suficiente. Pero si se trata del teatro, estamos sólo a mitad de camino. Lo que está escrito e impreso no tiene todavía forma dramática. Si nos decimos, "estas palabras deben pronunciarse de una cierta forma y deben

tener un cierto tono o ritmo..." lamentable, o tal vez afortunadamente, nos vamos a equivocar siempre. Es el camino que conduce a lo más horrible de la tradición en el peor sentido del término. A partir de los mismos elementos pueden surgir infinita cantidad de formas inesperadas, y la tendencia humana a rechazar lo inesperado lleva siempre a la reducción de un universo potencial. Aquí estamos en el centro mismo del problema. Nada en la vida existe sin forma: estamos forzados a buscar la forma, en cada instante, especialmente cuando hablamos. Pero hay que tomar conciencia de que esta forma puede ser el obstáculo absoluto hacia lo vivo, que carece de forma. Uno no puede escapar a esta dificultad, y la batalla es permanente. La forma es necesaria, y sin embargo, no lo es todo.

Frente a esta dificultad, no tiene sentido adoptar una actitud purista y esperar a que la forma perfecta caiga del cielo, porque en ese caso nunca haríamos absolutamente nada.

Sería una actitud estúpida. Lo cual nos retrotrae nuevamente a la cuestión de la pureza y de lo impuro. La forma pura no baja del cielo. La puesta en forma es siempre un compromiso que tenemos que aceptar al mismo tiempo que nos decimos: "Es temporaria, tendrá que ser renovada". En este punto estamos tocando una cuestión de dinámica que no acaba nunca.

Cuando empezamos a trabajar sobre Carmen, coincidíamos en una sola cosa y era que la forma que Bizet le había dado no era necesariamente la que le daría hoy. Teníamos la impresión de que Bizet era como un guionista de Hollywood de hoy contratado por las grandes compañías productoras de cine comercial para hacer un film épico partiendo de una hermosa historia. El guionista, que conoce las reglas del juego, acepta tomar en cuenta los criterios del cine comercial, que es el argumento que su productor le repite todos los días.

Teníamos la sensación de que a Bizet le había conmovido profundamente la lectura del cuento de Merimée, que es una novela extremadamente compacta con un estilo muy riguroso y carente de ornamentación, sin complicaciones ni artificio. El polo opuesto de los adornos recargados del autor barroco. Es muy simple y muy corta. Bisset basó su trabajo en esta novela, pero se vio forzado a hacer una ópera para su tiempo y para un teatro particular, La Opera Cómica, donde había, como en Hollywood hoy, convenciones particulares que había que respetar: decorados coloridos, coros, danzas y procesiones. Todos estuvimos de acuerdo en que "Carmen" resulta casi siempre muy aburrida cuando se la representa y tratamos de descubrir la naturaleza de este aburrimiento y sus causas. Llegamos a la conclusión de que, por ejemplo, un escenario invadido de repente por ochenta personas que cantan y luego se van sin razón era profundamente aburrido. De modo que nos preguntamos si hacía falta realmente un coro para contar esta historia de Merimée.

Entonces cometimos el sacrilegio de confesarnos que la música no era de la misma calidad que el texto. Lo que era excepcional era la música que expresaba las relaciones entre los protagonistas, y nos impactaba el hecho de que en estas líneas musicales Bisset hubiera destilado sus sentimientos más profundos y su sentido más delicado de la verdad emotiva. Por lo tanto, tomamos la decisión de

ver si podíamos extraer de las cuatro horas de la partitura lo que deliberadamente llamamos la Tragedia de Carmen, tomando como referencia la interrelación concentrada de un pequeño número de protagonistas en la tragedia griega. En otras palabras, eliminamos todo decorado para preservar así las fuertes y trágicas relaciones. Sentimos que aquí podíamos encontrar los pasajes más delicados de música, que sólo podían apreciarse en la intimidad. Cuando una ópera se pone en un gran teatro, en gran escala, puede tener vitalidad y vivacidad, pero no necesariamente gran calidad. Buscábamos música que pudiera ser cantada suavemente, delicadamente, sin exceso ni exhibicionismo, sin gran virtuosismo. De este modo, haciendo un movimiento hacia la intimidad, estábamos buscando esencialmente calidad.

Antes hablé del aburrimiento como mi gran aliado. Ahora quisiera aconsejarles que cada vez que vayan al teatro y se aburran se confiesen este hecho a ustedes mismos y no crean que tienen la culpa. No se dejen traicionar por la hermosa idea de la "cultura". Pregúntense: "¿Es algo que falla en mí o en el espectáculo?" Tenemos todo el derecho a desafiar esta idea insidiosa, hoy aceptada socialmente, de que la cultura automáticamente es "superior". Naturalmente, la cultura es algo muy importante, pero una idea vaga que no se reexamina ni se renueva acerca de la cultura es una idea usada como una cachiporra para hacer que la gente no presente sus legítimas quejas.

Hay algo peor aún: la cultura se está transformando en un coche de fantasía o en la mejor mesa en un buen restaurant, en un signo exterior de éxito social. Este es el concepto básico del "auspicio" corporativo. El principio del "auspiciante" es miserable. La única motivación fundamental que tiene un auspiciante de un hecho teatral es tener un espectáculo al cual llevar a sus clientes. Esto tiene su propia lógica, y la consecuencia es que la función debe atenerse a la idea que ellos tienen de la cultura: que sea prestigiosa y tranquilizadamente aburrida.

El Almeida, un pequeño teatro en Londres, con muy buena reputación, quería llevar nuestra Tragedia de Carmen. La gerencia había pedido apoyo financiero a un gran banco que estuvo encantado de participar. "¡Carmen -dijeron- qué idea maravillosa!". Una vez que estaban hechos todos los preparativos para el viaje, el gerente del teatro recibió una llamada telefónica de la persona a cargo de los eventos culturales del banco que le dijo: "Acabo de recibir sus folletos. Es extraño...¿Su teatro no está en el centro de Londres? ¿Está en los suburbios? ¿Carmen representada por cuatro cantantes y dos actores? ¿La orquesta está reducida a 14 músicos y no hay coros? ¡No existen los coros! Pero usted, ¿qué se cree que somos? ¿Usted cree que este banco va a llevar a sus mejores clientes a los suburbios de Londres a ver una Carmen sin coro y con una orquesta reducida?" Cortó y nunca fuimos a Londres.

Es por eso que insisto en la diferencia entre una cultura que esté viva y este otro costado de la cultura, extremadamente peligroso, que está empezando a pervertir al mundo moderno, especialmente a partir de que se establecen las relaciones entre espectáculo y auspiciante. Esto no quiere decir que no necesitemos a los auspiciantes. Como el apoyo gubernamental está flaqueando

en todo el mundo, el auspicio es la única alternativa. El teatro no puede permanecer dinámico y aventurado si depende sólo de la boletería. Pero los auspiciantes no tienen por qué ser clarividentes. Afortunadamente nosotros en nuestro trabajo, hemos tenido apoyos admirables, de modo que sabemos que existen. Sin embargo, es una cuestión de suerte. La clarividencia es algo que no se puede enseñar, aunque siempre hay que alentarla cuando aparece.

Como el negocio de la gente de negocios es ser astuto, uno debe estar preparado para jugar el juego de ellos. Cuando hice *Rey Lear* en la televisión americana hace años, había cuatro auspiciantes que querían hacer cuatro cortes comerciales. Yo les sugerí que les iba a dar muchísima más publicidad el hecho de que se abstuvieran voluntariamente de interrumpir a Shakespeare. En realidad, en esa época fue tan sorprendente que hubo editoriales enteras dedicadas a saludar la integridad de esta gente. Ese truco sólo puede funcionar una vez. Cada vez hay que pensar uno nuevo.

Se me pide constantemente que explique qué quería decir cuando escribí en *El Teatro Vacío* sobre el Teatro Sagrado y el Teatro Vulgar, uniéndolos en una forma que denominé Teatro Inmediato. Con respecto al "Teatro Sagrado", lo esencial es reconocer que existe un mundo invisible que necesita hacerse visible. Hay varias capas de lo invisible. En el siglo veinte sabemos demasiado sobre los estratos psicológicos, esa oscura área entre lo que se expresa y lo que se esconde. Casi todo el teatro contemporáneo reconoce el gran submundo freudiano donde, detrás del gesto o de la palabra, puede encontrarse la zona invisible del yo, del super-yo y del Inconsciente. Este nivel de lo invisible psicológico no tiene nada que ver con el Teatro Sagrado. El Teatro Sagrado implica que existe algo más que está por debajo, por encima, por alrededor, más allá de las formas que somos capaces de leer o de registrar. Otra zona aún más invisible que contiene poderosas fuentes de energía.

En estos campos de energía poco conocidos existen impulsos que nos guían hacia "la calidad". Todos los impulsos humanos que tienden hacia lo que torpe e imprecisamente llamamos "calidad" provienen de una fuente cuya verdadera naturaleza ignoramos por completo, pero que somos perfectamente capaces de reconocer cuando aparece en nosotros o en otra persona. No se comunica a través del ruido sino del silencio. Como tenemos que usar las palabras, lo llamamos "Sagrado". La única cuestión que importa es la siguiente: ¿Lo sagrado es una forma? La causa de la declinación y decadencia de las religiones es que se confunde una corriente o una luz, que no tienen forma, con ceremonias rituales y dogmas que son formas que pierden su significado muy lentamente. Ciertas formas que se adecuaban perfectamente a ciertas personas durante unos años, o a una sociedad entera durante un siglo, todavía tienen vigencia hoy y son defendidas con "respeto". Pero, ¿de qué respeto estamos hablando?

Durante miles de años, el hombre se ha dado cuenta de que nada es tan terrible como cultivar la idolatría, porque un ídolo no es más que un pedazo de madera. Lo sagrado está presente en todo momento, o no existe. Es ridículo pensar que lo sagrado exista en la cima de la montaña y no en el valle. O un domingo o en sabat, y no los demás días de la semana.

El problema es que lo invisible no tiene obligación de hacerse visible por sí mismo. Aunque no tenga la obligación de manifestarse, puede hacerlo en cualquier parte, en cualquier momento, a través de cualquier persona, siempre que las condiciones sean las correctas. Yo no creo que tenga sentido reproducir los rituales sagrados del pasado que no tienen grandes posibilidades de conducirnos hacia lo invisible. Lo único que nos puede ayudar es una conciencia del presente. Si el momento presente es bienvenido de un modo particularmente intenso, y las condiciones son favorables para una sphota, el destello elusivo de lo vivo puede aparecer dentro del sonido correcto, del gesto correcto, de la mirada correcta o del intercambio correcto. Entonces, lo invisible puede aparecer en miles de formas inesperadas. Lo que lo sagrado pide, por lo tanto, es que haya búsqueda.

Lo invisible puede aparecer en los objetos de todos los días. La botella de plástico o el pedazo de tela de que les hablé pueden transformarse y quedar impregnados por lo invisible, siempre que el actor esté en un estado de receptividad y que su talento sea igualmente refinado. Un gran bailarín hindú puede transformar en sagrados los objetos más mundanos.

Lo sagrado es una transformación, en términos de calidad, de aquello que no es sagrado fuera de contexto. El teatro se basa en relaciones entre seres humanos que, como son humanos, por definición son no sagrados. La vida de un ser humano es lo visible a través de lo cual puede aparecer lo invisible.

El Teatro Vulgar es algo más. Es la celebración de toda la gama de "medios posibles" y lleva consigo la destrucción de todo lo que tiene que ver con la estética. Esto no quiere decir que la belleza no esté presente. Pero "Teatro Vulgar" es el que hacen los que se ponen en posición de decir "no tenemos medios exteriores, no tenemos un peso, ni nivel artístico, ni calificación estética, no podemos pagarnos hermosos vestidos ni decorados, no tenemos escenario, no contamos más que con nuestros cuerpos, nuestra imaginación y los medios que tenemos a mano."

Cuando trabajábamos con el Espectáculo de la Alfombra en las giras del Centro Internacional que ya les mencioné, eran esos precisamente los medios de que disponíamos. En muchos países, era interesante notar que nos encontrábamos dentro de la misma tradición que los grupos de teatro popular que había en esos lugares, porque, en realidad, no trabajábamos buscando la tradición. En los lugares más diversos, encontramos que los balineses, los esquimales, los coreanos y nosotros mismos estábamos haciendo las mismas cosas. Yo conocía una poderosa compañía de teatro hindú, un teatro popular lleno de gente muy talentosa e inventiva. Si hubieran tenido que representar aquí hoy, hubieran usado inmediatamente los almohadones, este

vaso, estos libros...porque son los medios de que dispondrían. Esa es la esencia del "Teatro Vulgar". En El Espacio Vacío continuaba con el "Teatro Inmediato". Y lo hacía para subrayar que todo lo que había dicho hasta ese momento era relativo. No se debe tomar nada de lo dicho en el libro como un dogma, ni como una clasificación definitiva. Todo está sujeto a la casualidad y al cambio. En efecto, el "Teatro Inmediato" sugiere que, sea cual fuera el tema, hay que encontrar los medios más idóneos aquí y ahora para darle vida. Para lograrlo es necesario hacer una exploración permanente caso por caso y según las necesidades. Una vez que nos damos cuenta de esto, todas las cuestiones de estilo y convención explotan porque son limitaciones, y uno se encuentra frente a una riqueza extraordinaria porque todo es posible. Los medios del Teatro Sagrado están tan disponibles como los medios del Teatro Vulgar. Por lo tanto, el Teatro Inmediato se puede definir entonces como el que toma "todo lo que el teatro necesita"; es decir, un teatro en el cual los elementos más puros y los más impuros pueden encontrar su legítimo lugar. El ejemplo, como siempre, es Shakespeare. Nuevamente estamos en contacto con el conflicto entre dos necesidades: la de una libertad absoluta en la aproximación, el reconocimiento del hecho de que "todo es posible", y, por otro lado, la disciplina y la estrictez que insiste en señalar que "todo" no es lo mismo que "cualquier cosa". ¿Cómo situarse entre el "todo es posible" y el "nada debe evitarse"? La disciplina en sí misma puede ser tan negativa como positiva. Puede cerrar todas las puertas, puede negar la libertad, o bien, puede aportar el rigor indispensable y necesario para emerger del marasmo del "cualquier cosa". Es por eso que no hay recetas. Quedarse demasiado tiempo en las profundidades puede resultar aburrido. Quedarse demasiado tiempo en lo superficial muchas veces lo transforma en banal. Quedarse demasiado tiempo en las alturas puede ser intolerable. Uno tiene que moverse todo el tiempo.

La eterna y gran pregunta que nos formulamos es: ¿Cómo hemos de vivir? Pero las grandes preguntas permanecen completamente ilusorias y teóricas si no hay una base concreta de aplicación en el campo. Lo que es maravilloso es que el teatro es precisamente el punto de encuentro entre las grandes cuestiones de la humanidad -la vida, la muerte- y la dimensión artesanal, que es tan práctica como la alfarería. En las grandes sociedades tradicionales, el alfarero es alguien que convive con las grandes preguntas eternas al mismo tiempo que hace su vasija. Esta doble dimensión es posible en el teatro; es, en efecto, lo que le da al teatro todo su valor.

Supongamos que estamos preparando una producción y empezamos a pensar en el decorado. Hay una pregunta simple y básica que es muy práctica: ¿Es bueno o malo? ¿Cumple una función realmente? Si tomamos como punto de partida un espacio vacío, entonces la única cuestión es la de la eficacia. ¿El espacio vacío es insuficiente? Si la respuesta es afirmativa, entonces empezamos a considerar cuáles son los elementos indispensables. La base del arte del zapatero es hacer zapatos

que no lastimen. La base del arte del teatro consiste en producir, conjuntamente con el público, una relación que funcione a partir de elementos muy concretos.

Tratemos de aproximarnos a esto de otra manera a través de la cuestión de la improvisación. Hace ya mucho tiempo que todo el mundo usa esa palabra. Es uno de los clichés de nuestra época. En todas partes la gente "improvisa". Es útil señalar que la palabra cubre millones de posibilidades, buenas y malas.

Hay que estar prevenidos, sin embargo, porque en ciertos casos ¡aún el "no importa cómo" es bueno! En los primeros días de ensayo es virtualmente imposible inventar algo estúpido, realmente estúpido, porque hasta la idea más simple puede ser útil si pone a la gente en acción. Yo suelo decir lo primero que acude a mi mente: "¡Pónganse de pie, tomen el almohadón sobre el que están sentados y cambien rápidamente de lugar!".

Es muy fácil, es divertido, es mejor que estar sentados, nerviosos en una silla, de modo que todo el mundo obedece a esta propuesta infantil con entusiasmo. Luego puedo desarrollar lo anterior y decir: "¡Empien nuevamente pero con mucha mayor rapidez, y sin chocarse unos con otros, en silencio...con calma...formen un círculo!".

Como ven, uno puede inventar cualquier cosa. Dije lo primero que me vino a la cabeza. No me cuestioné si era una propuesta estúpida, muy estúpida o demasiado estúpida. No hice el menor juicio acerca de mi propia idea en el momento en que apareció. De modo que muy pronto el clima se hizo más relajado y ahora todos nos conocemos un poco mejor. Por lo tanto, estamos listos para seguir moviéndonos en alguna otra dirección. Así es cómo algunos ejercicios, igual que los juegos, adquieren utilidad, simplemente porque producen relajamiento. Pero se nos gastan muy pronto, y un actor inteligente se va a dar cuenta con bastante rapidez de que se lo está tratando como a un chico. De modo que el director tiene que estar un paso más adelante y ya no puede pensar en lo más superficial. Ahora tiene que hacer propuestas que contengan desafíos concretos y útiles para el trabajo. Por ejemplo, ejercicios que hagan que el actor luche con las partes de su organismo que están más dormidas, o aquellas zonas de su mundo emocional relacionadas con los temas de la obra, pero que el actor tiene miedo de explorar. ¿Por qué_ improvisamos entonces? En primer término, para crear una atmósfera, una relación, para hacer que todos se sientan cómodos, para permitir a todos y a cada uno ponerse de pie y sentarse sin que esto sea un caos. Como el miedo es inevitable, lo primero que necesitamos es la confianza. Y como lo que asusta a la gente mayormente hoy es hablar, hay que comenzar con el cuerpo. Ni con palabras ni con ideas, con el cuerpo. Un cuerpo libre es el sitio donde todo vive o muere. Pongámoslo en práctica por una vez. Vamos a partir de la idea de que cualquier cosa -o prácticamente cualquier cosa- que ponga nuestra energía en curso y la haga fluir tiene que ser útil indefectiblemente. Entonces no busquemos nada extraordinario. Hagamos algo juntos y si parece tonto, ¿qué importancia tiene? Entonces, ¡paréense y hagan un

círculo! Hay almohadones en el piso, cada uno tome un almohadón, tírelo al aire y vuélvalo a agarrar...

Ahora que han hecho esto, ven que pueden equivocarse. Y como se están riendo juntos, ya se sienten un poco mejor. Sin embargo, si seguimos tirando almohadones sin ningún objetivo, nuestra alegría va a ir desapareciendo y pronto nos vamos a estar preguntando a dónde nos conduce todo esto. Para mantener el interés hay que encontrar un nuevo desafío. Entonces introduzcamos una pequeñísima dificultad. Tiren el almohadón al aire, den una vuelta sobre sí mismos ¡y agárrenlo! Otra vez, se trata de algo divertido porque cuando nos equivocamos y el almohadón se nos cae, decidimos firmemente hacerlo mejor la próxima vez. Y si aumentamos el ritmo tirándolo y dando vuelta más rápido, más rápido, o dando vuelta varias veces antes de agarrarlo, nuestra excitación aumenta.

Ahora, muy rápidamente, ustedes se sienten casi en control de este movimiento, de modo que hay que agregar un nuevo elemento. Tirar el almohadón al aire, moverse a la derecha, agarrar el almohadón del vecino, y tratar de mantener el círculo rotando suavemente. Cuanto menos pánico, más útil resultará el movimiento.

Esto ya no es tan fácil, pero no vamos a insistir con el ejercicio hasta que se haga a la perfección. Notemos solamente que estamos un poco más animados y el cuerpo más caldeado. Sin embargo, no podemos pretender decir que hay un verdadero rigor en lo que estamos haciendo. Como en muchas improvisaciones, el primer paso es importante pero no suficiente. Hay que tener gran conciencia de las muchas trampas que hay en lo que llamamos ejercicios y juegos teatrales. Al tener la posibilidad de usar nuestro cuerpo más libremente que en la vida diaria, muy rápidamente sentimos un sentimiento de alegría. Pero si al mismo tiempo no existe una real dificultad, la experiencia no lleva a ninguna parte. Esto es válido para todas las formas de improvisación. Muchas veces, los grupos teatrales que improvisan con regularidad aplican el principio de no interrumpir una improvisación que está desarrollándose. Si quieren saber realmente lo que es el aburrimiento, observen una improvisación en la que dos o tres actores "hacen lo suyo" sin que nadie los interrumpa. Es inevitable que empiecen muy pronto a repetir clichés con una lentitud mortal que le quita toda vitalidad a cualquier observador. Muchas veces la improvisación más desafiante necesita durar sólo unos segundos, como en la lucha Sumo, porque en este estilo de combate japonés el objetivo es claro, las reglas son estrictas, pero todo se decide en las elecciones que hacen los brazos y las piernas de forma improvisada y con la velocidad de un rayo en los primerísimos momentos.

Voy a proponer ahora un nuevo ejercicio. Pero antes, una advertencia: no traten de reproducir lo que hacemos aquí en otro contexto. Sería una tragedia si el año próximo en las escuelas de teatro, en todas partes, los jóvenes comenzaran a tirar almohadones al aire con el pretexto de que es "el famoso ejercicio de París". Hay cosas mucho más divertidas para inventar.

Ahora, las quince personas que están sentadas en el círculo cuenten en voz alta, uno después del otro, empezando con la chica que está a la izquierda. Uno, dos, tres, etc...

Ahora traten de contar de uno a veinte sin tomar en cuenta ninguna posición en el círculo. En otras palabras, el que quiera empezar, empiece. Pero la condición es que tienen que ir de uno a veinte sin que dos personas nunca hablen al mismo tiempo. Algunos de ustedes van a tener que hablar más de una vez.

El grupo empieza a hacer el ejercicio y de pronto en el número cuatro dos personas hablaron al mismo tiempo. De modo que tenemos que volver a empezar. Vamos a empezar tantas veces como sea necesario y aunque hayamos llegado a diecinueve, si se escuchan dos voces en el veinte vamos a tener que volver atrás. Pero no ceder: es una cuestión de honor.

Fíjense con atención en lo que este ejercicio implica. Por un lado, hay una absoluta libertad. Cada uno dice un número cuando elige hacerlo. Pero, por otro lado, hay dos condiciones que imponen una gran disciplina: una es preservar el orden ascendente de los números y la otra es no hablar al mismo tiempo que otra persona. Esto requiere una concentración mucho mayor que al comienzo, cuando lo único que tenían que hacer era dar su número en el orden en el que estaban colocados. Esta es otra ilustración muy simple sobre la relación entre concentración, atención, escucha y libertad individual. También demuestra que un ritmo natural y vivo implica (porque las pausas nunca son artificiales) que dos pausas nunca son iguales y que están llenas del pensamiento y la concentración que une el silencio.

A mí me gusta mucho este ejercicio. En parte, por el modo en que tomé contacto con él. Un día en un bar en Londres un director americano me dijo: "Mis actores siempre hacen tu gran ejercicio". Yo me sorprendí y le pregunté "¿Qué querés decir?". Me dijo: "El ejercicio especial que hacés todos los días." Le pregunté a qué se refería y entonces me describió lo que ustedes acaban de hacer. Yo nunca había oído hablar de este ejercicio y hasta ese día no tenía idea de su procedencia. Pero me alegró adoptarlo. Desde entonces lo hacemos regularmente y lo hemos incorporado como propio. Puede durar fácilmente veinte minutos o media hora, en cuyo caso la tensión se hace muy alta y la calidad de escucha en el grupo se transforma. Les muestro esto como ejemplo de lo que se podrían llamar ejercicios de preparación.

Tomamos un ejemplo muy diferente para ilustrar el mismo principio. Hagan un movimiento con el brazo derecho dejando que el brazo vaya donde quiera, realmente donde quiera, sin pensar. Cuando yo golpee las manos déjenlo ir y luego detengan el movimiento. ¡Ya!

Ahora detengan el gesto donde está, no lo cambien ni lo mejoren, traten sólo de sentir qué es lo que están expresando. Reconozcan el tipo de impresión que inevitablemente emana de esa actitud corporal. Los observo a todos y, aunque no hubo un intento de "decir" algo, trataron de decir algo, simplemente dejando que el brazo fuera donde quisiera. Y, sin embargo, cada uno de ustedes está

expresando algo. Nada es neutral. Hagamos el experimento por segunda vez. No olviden que es un movimiento del brazo sin premeditación.

Ahora mantengan la actitud exactamente donde está y traten, sin modificar la posición, de sentir la relación que existe entre la mano, el brazo, el hombro hasta los músculos del ojo. Sientan cómo todo tiene un significado. Ahora permitan que el gesto se desarrolle, que se haga más completo a través de un movimiento mínimo. Simplemente un pequeño ajuste.

Sientan que en este cambio de un minuto, algo se ha transformado en la totalidad de sus cuerpos, y la actitud total se hace más unificada y expresiva.

No podemos dejar de darnos cuenta cuánto expresamos continuamente con todas las partes de nuestro cuerpo. La mayoría de las veces esto ocurre sin que tengamos conciencia de ello, y en el actor esto crea una actitud difusa que no puede magnetizar al público.

Tratemos ahora de hacer otro experimento. Nuevamente van a levantar un brazo con un gesto simple, pero la diferencia es fundamental. En vez de hacer un movimiento propio de cada uno, tomen este movimiento que les doy: coloquen la mano, abierta, frente a ustedes, con la palma mirando hacia afuera. Lo hacen porque les pido que lo hagan, no porque tengan ganas de hacerlo, y están dispuestos todavía a seguirme sin saber dónde los voy a llevar.

De modo que démosle la bienvenida a lo opuesto a la improvisación: antes hicimos un gesto que ustedes eligieron. Ahora están haciendo uno que es impuesto. Acepten hacer este gesto sin preguntarse "¿Qué significa?" de un modo analítico e intelectual, porque de lo contrario se quedan "afuera". Traten de sentir qué provoca este gesto en ustedes. Algo les es dado desde lo exterior que es diferente al movimiento libre que hicieron previamente, y, sin embargo, lo asumen totalmente, es lo mismo, se ha transformado en propio, y ustedes se han transformado en parte de él. Esta experiencia puede echar luz sobre toda la cuestión del texto, la autoría, la dirección. El verdadero actor reconoce que la auténtica libertad ocurre en el momento en que lo que viene de afuera y lo que viene de adentro produce una mezcla perfecta.

Levanten la mano una vez más. Traten de sentir de qué modo este movimiento se conecta con la expresión de los ojos. No traten de ser cómicos. No frunzan el entrecejo para darle una tarea a los ojos y a la cara. Dejen simplemente que su sensibilidad guíe los músculos más pequeños, más diminutos.

Del mismo modo que escuchan música, ahora escuchen el modo en que el sentimiento del movimiento cambia si rotan lentamente la mano, si pasan de esta primera posición con la palma hacia afuera a esta otra posición con la palma mirando hacia el techo. Lo que estamos tratando de hacer es sentir no sólo dos actitudes sino el modo en que el pasaje de una a la otra hace que un significado se transforme. Un significado con mayor significación porque es no verbal y no intelectual.

En el próximo paso, tratemos de encontrar variaciones personales dentro de este movimiento: palmas para arriba, palmas para abajo. Articulen el gesto como quieran, busquen su propio ritmo. Para encontrar una calidad viva hay que ser sensible al eco, a la resonancia que produce el movimiento en el resto del cuerpo.

Lo que acabamos de hacer tendría como encabezamiento general la palabra "improvisación". Por lo tanto, hay dos formas de improvisación: aquellas que empiezan tomando como punto de partida la libertad total del actor, y aquellas que toman en cuenta elementos dados, a veces, incluso restrictivos. En este caso, y en cada función, el actor va a tener que "improvisar", volviendo a escuchar de un modo renovado y sensible los ecos interiores de cada detalle dentro de sí mismo y de los demás. Si hace esto, verá que en su detalle más delicado ninguna función puede ser exactamente igual a la otra, y tener conciencia de esto le produce una renovación constante.

Los experimentos que acabamos de concentrar en pocos minutos pueden normalmente llevar semanas y meses. A través de los ensayos y antes de cada función un ejercicio o una improvisación pueden ayudar a que cada persona se abra y a que cada miembro del grupo se abra frente a los demás. La alegría es una gran fuente de energía. Un actor aficionado tiene una ventaja sobre un profesional. Como trabaja ocasionalmente y sólo por placer tiene entusiasmo aunque no tenga talento. El profesional necesita volver a recobrar su vigor si quiere evitar la eficiencia del profesionalismo.

Otro aspecto de la diferencia entre un actor aficionado y un profesional se puede ver en el cine. Los actores aficionados- un chico o alguien encontrado en la calle- muchas veces actúa tan bien como los actores profesionales. Sin embargo, mentiríamos si dijéramos que todos los papeles en todas las películas pueden ser hechos por igual por aficionados que por profesionales. ¿Dónde radica la diferencia? Si uno le pide a un actor aficionado que haga frente a la cámara las mismas acciones que hace en la vida diaria, en muchos casos lo va a hacer muy bien. Esto es válido para la mayoría de las actividades, desde la del alfarero hasta la del ratero. Un ejemplo extremo fue "La batalla de Argelia", donde los argelinos, que habían vivido batallas y que habían estado ocultos durante la resistencia, pudieron representar años más tarde los mismo gestos que a su vez evocaban las mismas emociones. Pero si normalmente uno le pide a alguien que no es profesional que reproduzca movimientos que están profundamente impresos en su cuerpo y que además recree un estado emocional, el aficionado se va a sentir casi invariablemente perdido. La única capacidad del actor profesional es reproducir estados emocionales que no le pertenecen a él sino a su personaje y sin ninguna artificialidad visible. Es muy raro. En general, sentimos la distancia que se produce entre el actor y el estado que él fabrica con diferentes grados de habilidad. En manos de un verdadero artista todo parece natural, incluso si la forma exterior es tan artificial que no tiene equivalente en la naturaleza.

Es un error creer que los gestos cotidianos son en sí mismos más "reales" que los que se usan en la ópera o en el ballet. Miren el trabajo de los viejos actores del Actors' Studio, o quizás de un estilo Actors' Studio distorsionado, para comprender que el super-naturalismo o el hiper-realismo son convenciones que pueden parecer tan artificiales como las del cantante de una gran ópera. Todo estilo o convención es artificial. Todos los estilos pueden parecer falsos. El trabajo del actor es hacer que cualquier estilo sea natural. Volvemos al principio: me dan una palabra o un gesto, y lo que lo hace natural es el modo en que lo asumo. ¿Pero qué significa "natural" entonces? Natural significa que en el momento en que algo ocurre no hay análisis, no hay comentario, simplemente resuena algo verdadero.

Una vez vi en televisión un extracto de una película en la cual Jean Renoir le decía a una actriz: "Michel Simon me enseñó también el método de Louis Jouvet, y, por cierto, el de Moliere y el de Shakespeare: para comprender el propio personaje, no hay que tener ideas preconcebidas. Para hacer esto, usted debería repetir el texto una y otra vez de un modo completamente neutral hasta que el texto penetre dentro suyo, hasta que la comprensión se haga personal y orgánica."

La sugerencia de Jean Renoir es excelente, pero, como todas las sugerencias, es inevitablemente incompleta. Yo oí hablar de un gran director de Chejov que ensayaba las obras durante semanas en susurros. Hacía que el texto fuera leído muy suavemente impidiendo que los actores actuaran y llenaran las palabras con impulsos prematuros o poco legítimos, tales como mostrarse, expresar, ilustrar o incluso disfrutar del acto de ensayar. Les pedía que murmuraran durante semanas hasta que el rol se instalaba profundamente dentro del actor. Para Chejov aparentemente producía buenos resultados, pero a mí me resultaría muy peligroso, a menos que cada día hubiera momentos en que este delicado susurro se equilibrara con ejercicios e improvisaciones de despliegue de alta energía.

En una oportunidad encontré una compañía americana que estaba haciendo una gira con una obra de Shakespeare y sus actores con mucho orgullo contaron su método de trabajo: en gira por Yugoslavia cada noche vagaban por las calles de la ciudad diciendo un texto de los que decía su personaje a los gritos, por ejemplo, "Ser o no ser", sin permitirse pensar nada en absoluto. También ellos terminaron por quedar impregnados con su texto, pero vi la función y vi el lío absurdo que esto les había creado. Obviamente estamos hablando de una técnica llevada al punto del absurdo.

En efecto, uno puede combinar las dos aproximaciones. Al investigar una escena por primera vez, es muy importante lograr detectar el gusto de la escena directamente, poniéndose de pie y actuando, como en una improvisación, sin saber lo que uno va a encontrar. Descubrir el texto en forma dinámica y activa es una manera rica de explorarlo y puede dar nuevas profundidades al examen intelectual, que también es necesario. Pero me horroriza la técnica centroeuropea de sentarse durante semanas en torno a una mesa para clarificar los significados de un texto antes de permitirse sentir el texto en el cuerpo. Hay allí un supuesto teórico implicado que dice que antes de haber establecido un cierto tipo de esquema intelectual uno no puede ponerse de pie, como si no fuera a

saber qué dirección tomar. Este principio indudablemente es muy acorde para un operativo militar, porque un buen general reúne a sus aliados alrededor de una mesa antes de mandar los tanques a terreno enemigo. Pero el teatro es algo más...

Volvamos por un momento a las diferencias entre el aficionado y el profesional. Cuando se trata de cantar, bailar o hacer acrobacia, la diferencia es visible porque las técnicas son muy evidentes. Al cantar, la nota es correcta o incorrecta. El bailarín trastabilla o no. El acróbata mantiene el equilibrio o se cae. Para el trabajo del actor, las exigencias son igualmente grandes pero es casi imposible definir los elementos involucrados. Uno ve inmediatamente lo que "no está bien", pero lo que se necesita para que esté bien es tan sutil y complejo que es muy difícil de explicar. Por esa razón, cuando uno trata de encontrar la verdad de la relación entre dos personajes, el método analítico militar no funciona. No alcanza para apresar lo que está detrás de los conceptos, más allá de las definiciones, en esa inmensa parte de la experiencia humana que está escondida en las sombras.

Personalmente, me gusta juntar dentro en la misma jornada tareas diferentes pero complementarias: ejercicios preparatorios que uno debe hacer regularmente, del mismo modo en que uno cuida y riega un jardín. Luego, trabajos prácticos sobre la obra, sin preconceptos, arrojándose a las profundidades y experimentando. Y finalmente, una tercera fase de análisis racional que puede aportar clarificación acerca de lo que se acaba de hacer.

Esta clarificación es importante sólo si es inseparable de una comprensión intuitiva. Trabajar alrededor de una mesa le da al análisis, que es una actividad mental, una importancia mucho mayor que la que se le da al instrumento de la intuición. Este instrumento es más sutil y profundiza más que el análisis. Por supuesto, la intuición sola también puede ser muy peligrosa. Cuando nos aproximamos a los problemas más difíciles de una obra, necesitamos de la intuición tanto como del pensamiento. Ambas son necesarias.

Anteriormente discutimos los experimentos que consistían en comunicar las mayores emociones posibles con el mínimo de medios. Es muy interesante ver cómo la más mínima expresión, sea de una palabra o de un gesto, puede estar llena o vacía. Uno puede decirle "Buen día" a alguien sin sentir ni buen ni día, y sin siquiera sentir a la persona a la cual está dirigiéndose. Puede dar la mano de manera automática o por el contrario, saludar con una sinceridad luminosa.

Hemos tenido grandes discusiones con los antropólogos sobre este tema durante nuestros viajes. Para ellos, la diferencia entre el movimiento que los europeos hacen de dar la mano y el modo en que los hindúes juntan las palmas para saludarse, o el modo en que los islámicos se llevan la mano al corazón, es cultural. Desde el punto de vista del actor esta teoría no tiene ninguna relevancia. Sabemos que es posible ser igualmente hipócrita o verdadero usando el mismo u otro gesto. Podemos utilizar un gesto con calidad y significación aunque no pertenezca a nuestra cultura. El

actor tiene que saber que cualquier movimiento puede quedar vacío como una concha hueca o que puede llenarlo concientemente con significación verdadera. Depende de él.

La calidad se descubre en el detalle. La presencia de un actor, lo que le da calidad a su escucha y a su mirada, es algo bastante misterioso, pero no del todo. No trasciende totalmente a su conciencia y sus capacidades voluntarias. Puede encontrar la presencia en un cierto silencio dentro de sí mismo. Lo que podríamos llamar "teatro sagrado", en el cual lo invisible aparece, tiene su raíz en este silencio a partir del cual pueden surgir toda clase de gestos, conocidos y desconocidos. A través del grado de sensibilidad del movimiento, un esquimal podrá adivinar inmediatamente si el gesto de un hindú o de un africano es de bienvenida o de agresividad. Cualquiera sea el código, tendrá una comprensión inmediata del gesto, que cobrará entonces significado. El teatro es siempre una búsqueda de significado y, al mismo tiempo, un modo de hacer que este significado se llene de significado para otros. Allí radica el misterio.

Reconocer el misterio es muy importante. Cuando el hombre pierde su sentido de la reverencia, la vida pierde su significado. No es casual que en sus orígenes el teatro haya sido "un misterio". Sin embargo, la artesanía del teatro no puede ser misteriosa. Si la mano que empuña el martillo es imprecisa en su movimiento, va a golpear el pulgar y no el clavo. La antigua función del teatro debe ser siempre respetada, pero no con el respeto que se le tiene a la persona que nos manda a dormir. Siempre hay una escalera para trepar que lleva de un nivel de calidad a otro. ¿Dónde encontrar esa escalera? La escalera está en los detalles, en los más pequeños detalles, momento a momento. Los detalles son el arte que lleva al corazón del misterio.

EL PEZ DE ORO

Hablar en público para mí siempre se constituye en un experimento sobre el teatro. Trato de que el auditorio atienda al hecho en que estamos aquí y ahora en una situación teatral. Si ustedes y yo observamos en detalle el proceso en el cual estamos involucrados en este mismo instante tal vez sea posible que consideremos el significado del teatro de una manera mucho menos teórica. Pero hoy el experimento es mucho más complicado. Por primera vez en vez de improvisar acepté escribir por adelantado un texto porque lo necesito para la publicación. Mi objetivo es asegurarme de que esto no dañe el proceso de nuestra experiencia conjunta sino que ayude a establecerla.

A medida que escribo estas palabras, el autor, "yo mismo número uno", está sentado en el sur de Francia en un día de verano muy caluroso tratando de imaginar lo desconocido: un público japonés en Kioto, sin saber en que tipo de sala estarán sentados, ni cuántos serán, ni qué tipo de relación tendrán entre sí. Y por más cuidado que ponga al elegir mis palabras, algunos de los que escuchen, las escucharán a través de un traductor en otro idioma. Ahora bien, para ustedes en este momento, "yo mismo número uno, el autor", ha desaparecido. Ha sido reemplazado por "yo mismo, número dos", el que habla. Si el que habla lee estas palabras, inclinado sobre el papel, emitiendo el contenido de las mismas en un tono de voz monótono y pedante, las palabras que parecen vivas a medida que las voy escribiendo, se hundirán en una monotonía insoportable, demostrando una vez más lo que tan a menudo hace que la palabra "conferencia académica" sea una mala palabra. De manera que "yo mismo número uno" soy como un escritor que tiene que tener confianza en que "yo mismo número dos" aporte una energía nueva y detalles nuevos al texto y al evento. Para los que entiendan inglés, lo que puede despertarles el interés de escuchar son los cambios en la voz, los súbitos cambios de registro, los crescendos, los fortísimos, los pianísimos, las pausas, los silencios- la música vocal inmediata que vehiculiza la dimensión humana. Esta dimensión humana es exactamente lo que nosotros, y nuestras computadoras, comprendemos con menos precisión y de un modo menos científico. Lo que hace que una persona se comprometa con otra es el sentimiento, el sentimiento que lleva a la pasión, la pasión que lleva a la convicción, siendo la convicción el único instrumento espiritual que hace que esto ocurra.

Aún las personas del auditorio que escuchan esto en este momento a través de un traductor no están del todo aisladas de un cierto monto de energía que empieza poco a poco a interconectar nuestras atenciones, porque esta energía emerge en este ámbito a través del sonido y también a través del gesto. Cada movimiento que hace la persona que habla con las manos, con el cuerpo, sea conciente o inconciente, es una forma de transmisión. Como en el caso del actor, tengo que estar conciente; es mi responsabilidad. Y los que están escuchando juegan un papel activo, porque en su silencio está escondido un amplificador que envía sus propias emociones privadas de retorno a través de nuestro espacio, y me alientan sutilmente, haciendo que corrija mi manera de hablar.

¿Qué tiene que ver todo esto con el teatro? Todo.

Seamos muy claros sobre nuestro punto de partida y hagámoslo juntos. El teatro es una palabra tan vaga que, o bien no significa nada, o crea gran confusión. Porque al mencionarla, una persona puede referirse a un determinado aspecto y otra, a otro aspecto totalmente diferente. Es como hablar sobre la vida. La palabra es demasiado amplia como para que cobre significado. El teatro no tiene que ver con los edificios, ni con los textos, actores, estilos ni formas. La esencia del teatro está contenida en un misterio llamado "el momento presente".

"El momento presente" es sorprendente. Como el fragmento roto de un holograma, su transparencia es decepcionante. Cuando este átomo de tiempo estalla, la totalidad del universo queda contenida en su infinita pequeñez. Aquí, en este momento, en la superficie, no ocurre nada en particular. Yo hablo, ustedes escuchan. Pero esta imagen superficial, ¿refleja verdaderamente nuestra realidad actual? Por supuesto que no. Ninguno de nosotros se ha sacudido totalmente la materia viva de que está hecho: aún estando momentáneamente dormidas, nuestras preocupaciones, relaciones, nuestras comedias menores, nuestras profundas tragedias, están todas presentes, como los actores esperando entre bambalinas. No sólo están presentes aquí los repartos de nuestros dramas personales, sino que, como el coro en una ópera, multitudes de personajes menores también están haciendo fila, esperando para entrar, conectando nuestra historia privada con el mundo exterior, con la sociedad como totalidad. Y en nuestro interior en todo momento, como si fuera un instrumento musical gigante listo para empezar a tocar, hay cuerdas cuyos tonos y armonías son nuestra capacidad de responder a vibraciones del mundo espiritual invisible que a menudo ignoramos, y con el cual, sin embargo, tomamos contacto con cada nueva respiración.

Si fuera posible de pronto liberar en este lugar y sacar a la superficie todas nuestras imágenes e impulsos ocultos, esto se parecería a una explosión nuclear, y la espiral caótica de impresiones sería demasiado poderosa como para que alguno pudiera absorberla. Así es como podemos entender por qué un acto teatral es tan poderoso, e inclusive peligroso, si libera el potencial colectivo oculto de pensamientos, imágenes, sentimientos, mitos y traumas.

Los regímenes políticos represivos le han hecho siempre pagar al teatro su mayor precio. En los países bajo regímenes de terror, el teatro es la forma que los dictadores observan más de cerca, y a la que más temen. Por esta razón, cuanto mayor libertad tenemos, más debemos comprender y disciplinar cada acto teatral: para que tenga significado, debe obedecer a reglas muy precisas.

En principio, el caos que sobrevendría si cada individuo liberara su propio mundo secreto debe unificarse en una experiencia compartida. En otras palabras, el aspecto de la realidad que el actor evoca debe convocar una respuesta dentro de la misma zona en cada espectador, de modo que por un instante el público viva una única impresión colectiva. Por lo tanto, el material básico que se presenta, la historia o el tema es, por encima de todo, la que provee la base común, el campo potencial en el cual cada miembro del público, independientemente de su edad o de su pasado, pueda encontrarse en comunión con su vecino en una experiencia compartida.

Por supuesto, es muy fácil encontrar una base común que sea trivial, superficial, y por lo tanto, sin demasiado interés. Es evidente que la base que ligue a todos debe ser interesante. Pero ¿qué significa, en realidad, interesante? Hay una manera de probarlo. En la milésima de segundo en que actor y público se interrelacionan, como en un abrazo físico, lo que cuenta es la densidad, el espesor, las múltiples capas, la riqueza, en otras palabras, la calidad del momento. Por lo tanto, cada momento singular puede ser delgado, carente de interés, o, por el contrario, profundo en calidad. Permítanme subrayar el hecho de que este nivel de calidad dentro de un instante es la única referencia por la cual se puede juzgar un acto teatral.

Ahora debemos estudiar más detenidamente lo que queremos decir por "momento". Por cierto, si pudiéramos penetrar hasta el centro mismo de un momento, encontraríamos que no hay movimiento. Que cada momento es la totalidad de todos los momentos posibles y que lo que llamamos tiempo habrá desaparecido. Pero a medida que procedemos hacia afuera, en dirección a las zonas en las cuales normalmente existimos, vemos que cada momento en el tiempo está relacionado con el anterior y con el siguiente en una cadena ininterrumpida. Entonces, en una representación teatral estamos en presencia de una ley ineludible. Una representación es un caudal, que tiene una curva que crece y declina. Para alcanzar un momento de profunda significación, necesitamos una cadena de momentos que parte de un nivel muy simple y natural, que nos lleva a un crecimiento en la intensidad, y por último nos hace salir nuevamente. El tiempo, que en la vida es casi siempre un enemigo, también puede transformarse en nuestro aliado si observamos cómo un momento pálido puede llevar a un momento iluminado, y luego hacerse absolutamente transparente antes de volver a caer nuevamente en la simplicidad del momento cotidiano.

Podemos estudiar esto mejor si pensamos en un pescador que construye su red. A medida que trabaja, el cuidado y la significación están presentes en cada movimiento de sus dedos. El pescador tira de los hilos, ata nudos, rodea el vacío con formas cuyos dibujos exactos corresponden a funciones exactas. Luego tira la red al agua, la deja ir, la atrae, va con la marea, contra la marea, siguiendo modelos muy complejos. Recoge un pescado, un pescado imposible de comer, o un pescado común, bueno para asar, quizás un pescado de muchos colores, o un pescado raro, o un pescado venenoso, y, en determinados momentos, tiene la gracia de un pescado de oro.

Existe, sin embargo, una sutil distinción entre el teatro y la pesca que hay que subrayar. En el caso de una red bien hecha, depende de la suerte del pescador que pesque un pescado bueno o malo. En el teatro, los mismos que atan los nudos son también responsables de la calidad del momento que en última instancia capturan en su red. Es sorprendente, ¡el pescador, por la mera acción de atar los nudos influye sobre la calidad del pescado que cae en su red!

El primer paso es de vital importancia, y es mucho más difícil de lo que parece. Es sorprendente ver cómo este paso preliminar no recibe el respeto que merece. El público puede estar sentado esperando que una función comience, deseando que le interese lo que va a suceder, convenciéndose

de que debe interesarle. El público se va a sentir irresistiblemente interesado si las primerísimas palabras, sonidos o acciones de la representación despiertan en la profundidad de cada espectador un primer murmullo relacionado con los temas escondidos que gradualmente aparecen. Este proceso no puede ser intelectual, y mucho menos racional. El teatro no es de ningún modo una discusión entre gente culta. El teatro, a través de la energía del sonido, de la palabra, del color y del movimiento, toca un botón emocional que, a su vez, envía vibraciones a través del intelecto. Una vez que el actor está conectado con la platea, el hecho puede desarrollarse de muchas maneras. Hay teatros que buscan simplemente producir un buen pescado común que pueda comerse sin indigestión. Hay teatros pornográficos que buscan con toda intención servir pescados cuyos intestinos estén llenos de veneno. Pero asumamos que tenemos la más alta ambición: en una función sólo deseamos tratar de pescar el pescado de oro.

¿De dónde proviene el pescado de oro? No lo sabemos. De alguna parte, sospechamos, de ese inconciente colectivo, mítico, ese vasto océano cuyos límites nunca han sido descubiertos y cuyas profundidades nunca han sido suficientemente exploradas. ¿Y dónde estamos nosotros, la gente común del público? Estamos donde estamos cuando entramos al teatro, estamos en nosotros mismos, en nuestras vidas de todos los días. Por lo tanto, la construcción de la red es la construcción de un puente entre nosotros mismos tal cual somos en nuestra vida normal con nuestro mundo de todos los días a cuestas, y un mundo invisible que puede revelársenos sólo cuando una agudísima calidad de conciencia reemplaza a la distorsión habitual que produce la percepción. Pero esta red, ¿está hecha de agujeros o de nudos? Esta es una pregunta sin respuesta, y hacer teatro implica convivir con ella todo el tiempo.

No hay nada en la historia del teatro que exprese esta paradoja tan cabalmente como las estructuras que encontramos en Shakespeare. En esencia, su teatro es religioso; trae el mundo invisible del espíritu al mundo concreto de las formas y acciones reconocibles y visibles. Shakespeare no hace ninguna concesión en ninguno de los extremos de la escala humana. Su teatro no vulgariza lo espiritual para hacerlo más fácil de asimilar para el hombre común. Ni rechaza lo sucio, lo feo, la violencia, lo absurdo, y la risa de la existencia. Se desliza sin esfuerzo entre ambos, momento a momento, mientras que en su gran impulso hacia adelante intensifica la experiencia en curso hasta que toda resistencia explota y el público es despertado y llevado a un instante de profunda conciencia de la materia de que está hecha la realidad. Este momento no puede durar. La verdad no puede definirse nunca ni puede tomarse con la mano, pero el teatro es una máquina que permite que todos sus participantes paladeen un aspecto de la verdad en un momento; el teatro es una máquina para subir y descender en las escalas de significación.

Enfrentamos ahora la verdadera dificultad. Capturar un momento de verdad requiere de los esfuerzos más delicados del actor, director, autor, y escenógrafo unidos. Nadie puede hacerlo solo. Dentro de una función, no puede haber diferentes estéticas ni objetivos en conflicto. Todas las

técnicas del arte y de la artesanía tienen que servir a lo que el poeta inglés Ted Hughes llama una "negociación" entre nuestro nivel cotidiano y el nivel oculto del mito. Esta negociación une lo inamovible con el mundo cambiante de todos los días, que es precisamente el lugar donde cada función tiene lugar. Estamos en contacto con este mundo en cada segundo de nuestra vida despierta, cuando la información registrada en las células de nuestro cerebro en el pasado es reactivada en el presente. El otro mundo, que está allí presente todo el tiempo, es invisible porque nuestros sentidos no tienen acceso a él aunque pueda ser aprehendido de muchas maneras y muchas veces a través de la intuición. Todas las prácticas espirituales nos llevan hacia el mundo invisible ayudándonos a apartarnos del mundo de las impresiones y sumergirnos en la calma y el silencio. Sin embargo, el teatro no es lo mismo que una disciplina espiritual. El teatro es un aliado externo del camino espiritual. Su existencia tiene como objeto ofrecer destellos, inexorablemente cortos, de un mundo invisible ingorado por nuestros sentidos, que impregna el mundo de todos los días.

El mundo invisible no tiene forma, no cambia, o por lo menos no lo hace en términos conocidos. El mundo visible está siempre en movimiento, fluye. Esa es su característica. Sus formas viven y mueren. Su forma más compleja, que es el ser humano, vive y muere, las células viven y mueren; exactamente lo mismo ocurre con los lenguajes, los modelos, las actitudes, las ideas, las estructuras, que nacen, declinan y desaparecen. En ciertos raros momentos de la historia de la humanidad, ha sido posible que los artistas efectuaran matrimonios tan verdaderos entre lo visible y lo invisible que sus formas, trátese de templos, esculturas, pinturas, historias o música, parecen sobrevivir eternamente, aún cuando en este punto debamos ser prudentes y reconocer que incluso la eternidad muere. No dura eternamente.

Un trabajador práctico del teatro, esté en el lugar del mundo en el que esté, tiene todas las razones para aproximarse a las grandes formas tradicionales, especialmente las que pertenecen a Oriente, con la humildad y el respeto que ellas merecen. Estas formas pueden conducirlo a zonas muy profundas de sí mismo en un camino que trasciende la capacidad inadecuada de comprensión y de creatividad que el artista del siglo XX debe reconocer como su condición verdadera. Un gran ritual, un mito fundamental es una puerta, una puerta que no está allí para que la observen sino para que la sientan. El que puede sentir la experiencia de la puerta dentro suyo, la atraviesa con la mayor intensidad. De modo que el pasado no debe ignorarse con arrogancia. Pero no debemos hacer trampa. Si le robamos sus rituales y sus símbolos y tratamos de explotarlos al servicio de nuestros propios propósitos, no nos debe sorprender que pierdan su virtud y se transformen en decorados vacíos y sin brillo. Nos vemos desafiados constantemente a discriminar. En algunos casos, una forma tradicional está todavía viva; en otros, la tradición es la mano muerta que estrangula la experiencia vital. El problema es rechazar "la forma aceptada", sin buscar el cambio por el cambio mismo.

La cuestión central entonces es la de la forma, la forma precisa, la forma adecuada. No podemos prescindir de ella. La vida tampoco puede hacerlo. Pero ¿qué significa la forma? Siempre que vuelvo a este punto, la pregunta me conduce inevitablemente al "sphota", una palabra de la filosofía clásica hindú cuyo significado está en su sonido. Una onda que de pronto aparece en la superficie de las aguas tranquilas, una nube que emerge en un cielo claro. Una forma es lo virtual hecho manifiesto, el espíritu que toma cuerpo, el primer sonido, el bing-bang.

En la India, en Africa, en el Medio Oriente, en Japón, los artistas que trabajan en el teatro se hacen siempre la misma pregunta: ¿cuál es nuestra forma hoy? ¿Dónde debemos buscar para encontrarla? La situación es confusa, la pregunta es confusa, las respuestas son confusas. Ellos tienden a caer en dos categorías. Por un lado existe la creencia de que las grandes potencias culturales de Occidente - Londres, París y Nueva York- han resuelto el problema, y que sólo hace falta usar sus formas, del mismo modo en que los países sub-desarrollados adquieren los procesos y las tecnologías industriales. La otra actitud es la inversa. Los países del Tercer Mundo muchas veces sienten que han perdido sus raíces, que están atrapados en la gran ola que viene de Occidente con toda su imaginaria del siglo XX, y sienten la necesidad de rechazar la imitación de modelos foráneos. Esto lleva a una vuelta desafiante a las raíces culturales y a las tradiciones antiguas. Vemos que esto es un reflejo de las dos grandes tendencias contradictorias de nuestro tiempo: la que conduce hacia afuera hacia la unidad, y hacia adentro hacia la fragmentación.

Ninguno de los dos métodos produce buenos resultados. En muchos países del Tercer Mundo, los grupos teatrales abordan obras de autores europeos como Brecht o Sartre. No reconocen que estos autores trabajaron con un sistema complejo de comunicación que perteneció a su propio tiempo y lugar. En un contexto completamente diferente, la resonancia ya no se produce. La imitación del teatro de vanguardia experimental de los años sesenta encuentra la misma dificultad. De modo que hay trabajadores de teatro sinceros en países de Tercer Mundo, en estado de desesperación, que indagan en su pasado y tratan de modernizar sus mitos, rituales, y folklore, pero desgraciadamente el resultado es una mezcla pobre que no es "ni chicha ni limonada".

¿Cómo se puede entonces ser fiel al presente? Recientemente hice viajes que me llevaron a Portugal, Checoslovaquia y Rumania. En Portugal, el más pobre de los países europeos de Occidente, me dijeron que "la gente ya no va al teatro ni al cine".-¡Ah, claro! -dije yo creyendo comprender- con todas las dificultades económicas que hay, la gente no tiene dinero. La respuesta me sorprendió. "Al contrario, la economía está mejorando lentamente. Antes, cuando el dinero escaseaba y la vida era gris, una salida al teatro o al cine era una necesidad, de modo que la gente ahorra para esa salida. Hoy están empezando a tener un poco más de dinero para gastar y todo el espectro de posibilidades de consumo del siglo XX está a su alcance. Existe el video, los video-cassettes, los compact disc. Y para satisfacer la eterna necesidad de estar con otra gente, hay

restaurants, vuelos charters, paquetes turísticos, y por supuesto, ropa, zapatos, cortes de pelo... El cine y el teatro están allí todavía, pero han caído mucho en el orden de prioridades".

De este Occidente orientado por el mercado, pasé a Praga y a Bucarest. Aquí, lo mismo que en Polonia, Rusia y casi todos los ex-países comunistas, existe el mismo grito de desesperación. Hace unos pocos años la gente se peleaba para conseguir butacas en los teatros. Ahora, los actores representan ante públicos menores al 25 % de la capacidad de las salas. Nuevamente, en un contexto social totalmente diferente, nos enfrentamos con el mismo fenómeno de un teatro que ya no convoca.

En los días de opresión totalitaria, el teatro era uno de los raros lugares en los que durante un corto período de tiempo la gente podía sentirse libre, escapar hacia algo más romántico, una existencia más poética, o, si no, escondidos y protegidos por el anonimato de estar entre el público, unir su risa o su aplauso en actos de desafío hacia la autoridad. El actor tenía la oportunidad de entrar en una secreta complicidad con el espectador utilizando texto por texto una obra de un clásico respetable, y, acentuando levemente una palabra o un gesto imperceptible, expresar algo que de otra manera hubiera sido demasiado peligroso. Ahora esa necesidad ha desaparecido y el teatro se ve forzado a confrontarse con un hecho desagradable: los teatros gloriosamente repletos del pasado estaban llenos por razones muy válidas pero que no tenían que ver con una experiencia teatral verdadera con la obra.

Observemos nuevamente la situación en Europa. Partiendo de Alemania hacia el Este, incluyendo todo el vasto continente ruso, y también hacia Occidente a través de Italia, Portugal y España, ha habido una larga serie de gobiernos totalitarios. La característica de todas las formas de dictadura es que la cultura permanece congelada. Las formas ya no tienen posibilidad de vivir, morir y ser reemplazadas de acuerdo a las leyes naturales. Hay cierta variedad de formas culturales reconocidas como sanas y respetables que son institucionalizadas. Otras, consideradas como sospechosas, son enterradas o destruidas completamente. El período de los años 20 y 30 fue para el teatro europeo una época de extraordinaria imaginación y fertilidad. Las innovaciones técnicas más importantes, escenarios abiertos, efectos de luces, proyecciones, giratorios, decorados abstractos, construcciones funcionales, fueron conquistas de este período. Ciertos estilos de actuación, ciertas relaciones con el público, ciertas jerarquías como el lugar del director o la importancia del escenógrafo se establecieron en ese momento. Estaban a tono con su época. Luego hubo convulsiones sociales enormes, guerras, masacres, revolución, contrarrevolución, desilusión, rechazo de las viejas ideas, hambre de nuevos estímulos, una atracción hipnótica hacia todo lo que era nuevo y diferente. Hoy se ha levantado la tapa de la olla. Pero el teatro, confiando con rigidez en sus viejas estructuras, no ha cambiado. Ya no es parte de su tiempo. El resultado es que por muchas razones, en todo el mundo, el teatro está en crisis. Esto es bueno, es necesario.

Es de vital importancia hacer una distinción clara. "El teatro" es una cosa. "Los teatros" es algo bastante diferente. "Los teatros" son las cajas. Una caja no es su contenido, así como un sobre no es una carta. Elegimos nuestros sobres de acuerdo a la forma y a la longitud de lo que queremos comunicar. Lamentablemente, el paralelo no es válido en este punto: es fácil tirar un sobre al fuego; es mucho más difícil tirar abajo un edificio, sobre todo un edificio hermoso, incluso cuando sentimos instintivamente que ha sobrevivido a su propio propósito. Es aún más difícil descartar los hábitos culturales impresos en nuestra mente, hábitos estéticos, prácticas y tradiciones artísticas. Sin embargo, "el teatro" es una necesidad humana fundamental. En cambio "los teatros" y sus formas y estilos son cajas temporarias y reemplazables.

Entonces volvemos a los problemas de los teatros vacíos y vemos que la cuestión no puede ser una cuestión de reforma, una palabra que en inglés significa con bastante precisión "rehacer las viejas formas". Mientras la atención esté focalizada en la forma, la respuesta será puramente formal y decepcionante en la práctica. Si hablo tanto sobre las formas, es para poner el énfasis en que la demanda de nuevas formas no puede, en sí misma, ser una respuesta. El problema de los países con estilos teatrales tradicionales es el mismo. Si modernizamos los medios poniendo el viejo vino en botellas nuevas, la trampa formal todavía subsiste y nos atrapa. Si el intento del director, el escenógrafo, el actor, es tomar como forma la reproducción naturalista de las imágenes de todos los días, se encuentran con gran decepción con que apenas puede sobrepasar lo que la televisión presenta hora tras hora.

Una experiencia teatral que vive en el presente debe estar próxima al pulso de la época, del mismo modo que un gran diseñador de moda nunca busca ciegamente la originalidad. Hace una misteriosa combinación de creatividad con la siempre cambiante superficie de la vida. El arte teatral debe tener una faceta cotidiana -historias, situaciones, temas reconocibles- porque un ser humano es, por encima de todo, alguien interesado en la vida que conoce. El arte teatral también debe tener una sustancia y un significado. Esta sustancia es la densidad de la experiencia humana. Todos los artistas anhelan capturarla en su trabajo de un modo u otro, y quizá sientan que la significación surge si existe la posibilidad de tomar contacto con esa fuente invisible que está más allá de sus limitaciones habituales y que le otorga significado al significado. El arte es una rueda que gira y rota en torno a un centro fijo que no podemos captar ni definir.

¿Cuál es nuestro objetivo entonces? Encontrarnos con la materia con la que la vida está hecha, ni más ni menos. El teatro puede reflejar todos los aspectos de la existencia humana, de modo que cualquier forma viva es válida. Todas las formas pueden ocupar un lugar potencial en la expresión dramática. Las formas son como las palabras; sólo adquieren significado cuando se las usa correctamente. Shakespeare tenía el vocabulario más amplio de todos los poetas ingleses y agregaba permanentemente palabras que estaban a su disposición, combinando términos filosóficos con los términos más obscenos, hasta que llegó a tener más de 25.000 palabras a su alcance. En el teatro

hay muchos más lenguajes que el verbal para establecer y mantener la comunicación con el público. Existe el lenguaje del cuerpo, el de los sonidos, el lenguaje del ritmo, el del color, el del vestuario, de la escenografía, de las luces, además de esas 25.000 palabras disponibles. Cada elemento vital es como una palabra en un vocabulario universal. Las imágenes del pasado, las de la tradición, las imágenes de hoy, los cohetes a la luna, los revólveres, el lunfardo más ordinario, una pila de ladrillos, una llama, una mano en el corazón, un grito desde las tripas, las infinitas sombras musicales de la voz, son los sustantivos y adjetivos con los que podemos construir nuevas frases. ¿Podemos usarlos bien? ¿Son necesarios? ¿Son los medios que hacen que la expresión sea más vívida, más punzante, más dinámica, más refinada y más verdadera?

El mundo de hoy nos ofrece nuevas posibilidades. Este gran vocabulario humano puede nutrirse de elementos que en el pasado no hubieran podido juntarse jamás. Cada raza, cada cultura puede aportar su propia palabra a una frase que unifica a la humanidad. Nada es más vital para la cultura teatral del mundo que el trabajo con artistas de diferentes razas y formaciones.

Cuando tradiciones separadas se juntan, al principio se levantan barreras. Cuando se descubre un objetivo común, a través de un trabajo intenso, las barreras desaparecen. En ese momento, los gestos y tonos de voz de uno y de todos se hacen parte de un mismo lenguaje, y expresan por un momento una verdad única compartida en la que el público queda incluido: éste es el momento al que todo teatro conduce. Estas formas pueden ser viejas o nuevas, comunes o exóticas, elaboradas o simples, sofisticadas o ingenuas. Pueden tener origen en las fuentes más inesperadas, pueden parecer totalmente contradictorias, hasta el punto creérselas mutuamente excluyentes. En realidad, si en lugar de la unidad de estilo, estas formas se enfrentan y luchan entre sí, esto puede ser saludable y revelador.

El teatro no debe ser tedioso. No debe ser convencional. Tiene que ser inesperado. El teatro nos lleva a la verdad a través de la sorpresa, de la excitación, de los juegos, de la alegría. Hace que el pasado y el futuro formen parte del presente. Nos aleja de lo que nos rodea habitualmente y hace desaparecer la distancia entre nosotros y lo que está lejos nuestro. Una historia tomada del diario de hoy puede parecer de pronto mucho menos verdadera y menos íntima que algo de otro tiempo y de otra tierra. Lo que cuenta es la verdad del momento presente, el sentido de convicción absoluta que aparece solamente cuando se establece una unidad entre actor y espectador. Esto surge cuando las formas temporarias han servido a su propósito y nos han conducido a este instante único e irrepetible en que una puerta se abre y nuestra visión se transforma.

NO HAY SECRETOS

Hay un momento en que uno no puede seguir diciendo que no.

A través de los años, cuando la gente me pregunta si puede venir a ver un ensayo mío, contesto que no. Me veo obligado a hacerlo a raíz de algunas malas experiencias.

Al principio, dejaba entrar gente de visita a los ensayos. Permití que un estudiante tranquilo y humilde se sentara tranquilamente en la parte posterior de la sala durante los ensayos de una obra de Shakespeare. Para mí no era problema. Yo ni advertía su presencia. Hasta que un día lo encontré en un bar, explicándole a los actores cómo tenían que hacer sus escenas. A pesar de esta experiencia, unos años más tarde, le di autorización a un autor muy serio a asistir al proceso porque me había convencido de que era muy importante para una investigación que estaba realizando. Mi única condición fué que no publicara nada sobre lo que viera. A pesar de la promesa, apareció un libro, plagado de impresiones inadecuadas, traicionando el vínculo esencial de confiabilidad que es la base para que actor y director puedan trabajar conjuntamente. Más tarde, cuando estaba montado una obra en Francia por primera vez, descubrí que era bastante habitual que la dueña del teatro entrara en la platea con sus amigas ricas, con joyas y sacos de piel, y que charlaran alegre y riudosamente mirando a estas criaturas extrañas y graciosas llamados actores mientras hacían su trabajo. Y no dudaban en hacer comentarios, y muchas veces chistes, sobre lo que veían.

"¡Nunca más!", me prometí. Y a medida que pasan los años, me doy cuenta cada vez más de lo importante que es para los actores, que son por naturaleza seres temerosos e hipersensibles, saber que están totalmente protegidos por el silencio, la intimidad y el secreto. Cuando se tiene esta seguridad, se pueden cometer errores, ser tonto, estar seguro de que no hay nadie ajeno al proceso que sabrá lo que sucede aquí adentro. Y a partir de allí, comenzar a descubrir la fuerza que ayuda a que uno se abra, con uno mismo y con los demás. Me he dado cuenta de que la presencia de una sola persona en alguna parte en la oscuridad detrás mío, es una continua fuente de distracción y de tensión. Alguien, un observador exterior, puede incluso tentar al director a hacer exhibición e intervenir, cuando debería haberse quedado callado, por miedo a decepcionar al visitante y parecer poco eficaz.

Esta es la razón por la cual siempre he dicho que no a los constantes requerimientos para observar nuestro trabajo. Sin embargo, comprendo con cuánta fuerza la gente quiere saber lo que sucede, lo que hacemos realmente. De modo que hoy, en este taller, siento ganas de decir: "Sí, no hay secretos". Trataré de describir en detalle el proceso del trabajo, hecho por hecho; para hacerlo de un modo muy preciso voy a utilizar ejemplos de mi reciente producción en París de "La Tempestad".

En principio, la elección de la obra. Nosotros pertenecemos a un grupo internacional y la mayoría hemos trabajado juntos durante un tiempo largo. Habíamos terminado un largo ciclo de trabajo que llevó varios años con el "Mahabarata" en francés, el "Mahabarata" en inglés, y la película sobre el "Mahabara- ta". Luego hicimos juntos una temporada de obras sudafricanas y de música sudafricana en nuestro teatro en París en ocasión de los festejos del Bicentenario de la Revolución Francesa y del año de los Derechos Humanos. Ahora sentía la necesidad, tanto de parte del grupo de actores como de mi parte, de tomar un camino totalmente nuevo y de dejar atrás toda la imaginaria del pasado que había ocupado tanto espacio en nuestras vidas. Leí un libro del Dr. Oliver Sacks titulado "El hombre que confundió a su mujer con un sombrero" y me interesó la extraña y oscura relación que se establece entre el cerebro y la mente. Empecé entonces a ver la posibilidad de dramatizar este misterio a través de los modelos de comportamiento de ciertos casos neurológicos. Nuestro grupo estaba muy interesado en el novedoso campo de trabajo que esto proponía.

Sin embargo, cuando uno trabaja a partir de un tema que no tiene forma o estructura aparente, es esencial darse un tiempo ilimitado. La ventaja de una obra existente es que el autor ya ha completado todo su trabajo, de modo que es posible determinar el tiempo que se requiere para ponerla en escena y fijar por lo tanto una fecha para la primer función. En efecto, ésta es la única diferencia entre un proyecto experimental y poner una obra existente. Ambas acciones necesitan ser igualmente experimentales. Lo que difiere es el tiempo necesario: en un caso se la puede programar para una sala, en el otro, las fechas deben quedar abiertas.

Viendo entonces que necesitábamos tiempo para nuestros estudios neurológicos y para la investigación que teníamos que desarrollar, y reconociendo, sin embargo, la responsabilidad práctica de tener que mantener un teatro y una organización, comencé a mirar a mi alrededor en busca de una obra que pudiera ser adecuada para nuestro grupo internacional, que tuviera una calidad que inspirara a los actores, y que a la vez aportara algo valioso al público, algo relacionado con las necesidades y realidades de nuestra era.

Estos razonamientos siempre me han llevado directamente a Shakespeare. Shakespeare es siempre el modelo que nadie ha sobrepasado. Su trabajo es siempre relevante y siempre contemporáneo.

"La Tempestad" es una obra que conozco bien porque la había dirigido hace treinta y cinco años en Stratford con el gran actor inglés John Gielgud haciendo de Próspero. Había vuelto a hacerla años más tarde en el mismo teatro como experimento en colaboración con otro director inglés. Cuando en 1968 en París hice el primer taller con actores pertenecientes a muchas culturas que llevó luego a la creación de nuestro Centro Internacional, elegí escenas de "La Tempestad" como material en bruto a partir del cual desarrollar nuestras improvisaciones y nuestra búsqueda. De modo que la obra ha estado siempre muy presente en mi espíritu, pero, curiosamente, en ese

momento no pensé para nada en "La Tempestad" para resolver el problema que tenía. Hasta que un día, sentado en un jardín en Londres y hablando sobre mi dilema de buscar un tema adecuado para nuestro grupo de actores, un amigo mío sugirió "La Tempestad". Inmediatamente vi que era exactamente lo que necesitábamos y que era absolutamente adecuada para nuestros actores. No era la primera vez en mi vida que tomaba conciencia de que todos los factores necesarios para una decisión estaban ya preparados en la parte inconciente de la mente sin que la parte conciente hubiera tomado parte en las deliberaciones. Esa es la razón por la que es difícil contestar a la primer pregunta que se me hace a menudo: ¿Cómo elige una obra? ¿Es por accidente o es una elección? ¿Es un acto frívolo o es el resultado de pensamientos profundos? Pienso, más bien, que las opciones que rechazamos nos van preparando hasta que la verdadera solución, que ya estaba allí, de pronto sale a la superficie. Vivimos de acuerdo a un modelo. Si ignoramos este hecho, tomamos muchas direcciones falsas. Pero cuando empezamos a respetar el movimiento escondido, éste se transforma en guía, y retrospectivamente detectamos un modelo muy claro que venía desplegándose.

En el momento en que mi mente conciente percibió que "La Tempestad" podía ser la respuesta, vi muy claramente las ventajas que nos ofrecía esta obra. En principio, una obra de Shakespeare sólo puede ser tomada cuando uno está convencido de que se tienen los actores adecuados. Es tonto que un director diga "quiero poner en escena Hamlet" y luego empiece a preguntarse quién puede representar el papel. Es posible llevar dentro de uno mismo durante años el deseo de trabajar sobre un gran texto, pero la decisión práctica sólo surge cuando tenemos ante nuestra vista los modelos indispensables, los intérpretes para los roles principales. El Rey Lear era un tema que me había rondando durante muchísimo tiempo, pero el momento para poner este fantasma en forma concreta surgió sólo cuando el único actor inglés capaz de asumir esta tarea estuvo listo y maduro. Me refiero a Paul Scofield.

En el caso de "La Tempestad" me di cuenta de que contábamos con un actor africano, Sotigui Kouyaté, que podía aportar algo nuevo, diferente, y quizás más verdadero que cualquier actor europeo al rol protagónico de Próspero el Mago; y que muchos otros actores de culturas no inglesas podrían iluminar esta obra oscura y darle la luz de sus propias tradiciones, que, por momentos, están más cerca de la espiritualidad de la Inglaterra Isabelina que los valores urbanos de la Europa contemporánea.

De modo que el punto de partida fue claro. Solo necesitábamos una fecha. Calculé el tiempo de ensayos que era necesario, 14 semanas, pero subestimé el tiempo que necesitábamos para la preparación. Algunas semanas más tarde, comencé a alarmarme, de modo que reorganicé todos nuestro planes y pospuse el comienzo de los ensayos un par de meses. Jean Claude Carriere empezó a trabajar en una traducción francesa y al mismo tiempo yo comencé a discutir los aspectos visuales con la diseñadora Chloé Obolensky. Esta es la parte más delicada del proceso

porque contiene su propia contradicción: debe haber un espacio dispuesto de un modo adecuado, debe haber vestuario, de modo que parecería obvio que esto demandaba planificación y organización. Sin embargo, la experiencia me muestra una y otra vez que las decisiones tomadas por un director y un diseñador antes de los ensayos son invariablemente de calidad inferior a las decisiones que se toman más tardíamente en el proceso de trabajo. En ese momento, el director y el diseñador ya no están solos con sus visiones y estéticas personales. Están nutridos por la visión infinitamente más profunda de la obra y de sus posibilidades teatrales que surge de las exploraciones ricas de la totalidad de un grupo de individuos imaginativos y creativos.

Antes de los ensayos el mejor trabajo de director y diseñador está limitado y es subjetivo, y lo que es peor, impone formas rígidas tanto en la acción escénica como en el vestuario, y muchas veces puede destruir o disminuir un desarrollo natural. De modo que el método de trabajo verdadero incluye un balance muy sutil para el cual no hay reglas y que cambia cada vez, un equilibrio entre lo que debe prepararse de antemano y lo que debe dejarse a salvo, abierto. Al principio, recordé mis producciones pasadas y los experimentos que había hecho con esta obra y me di cuenta de que no había nada que quisiera retener: pertenecían a otro mundo, a otra comprensión. A medida que releía la obra en este nuevo contexto, ciertas formas empezaban a dar vueltas muy oscuramente en los rincones de mi mente. Mi primera producción en Stratford había sido guiada por la visión aceptada de que "La Tempestad" es un espectáculo, y por lo tanto, debía cobrar vida a través de efectos escénicos elaborados. De modo que me divertí, diseñé momentos visuales impactantes, compuse música electrónica atmosférica, introduje diosas y bailarines. Ahora mi intuición me llevaba a sentir que el espectáculo no era la respuesta, que disfrazaba las cualidades más profundas de la obra y que lo que hiciéramos debía tener la forma de una serie de juegos ejecutados por un pequeño grupo de actores. Juegos en el sentido más literal del término. Intelectualmente, lo analicé y pensé que esto significaba que la obra no puede evocarse bajo ninguna forma de ilustración literal, porque no tiene raíces realistas ni geográficas ni históricas, y la isla es simplemente una imagen y un símbolo. De modo que al completar mi primera lectura, borroneé en la última página en blanco un esquema de un jardín Zen, como los que hay en Kioto, donde una isla es sugerida con una roca y el agua con piedras secas. Este podía ser el espacio formal en el cual los actores, contando sólo con la ayuda de su propia imaginación, pudieran directamente sugerir todas las niveles del tema.

Cuando Chloé Obolewsky y yo tuvimos nuestro primer intercambio, sólo vimos las desventajas de una solución semejante. Las piedritas podían ser duras para caminar sobre ellas, iban a hacer un ruido permanente que distrajera, e iban a provocar incomodidad a quien quisiera sentarse sobre ellas. De modo que el jardín Zen fue descartado, pero mantuvimos la convicción de que el principio de la sugerencia a través de los medios más livianos seguía siendo válido. La cuestión que teníamos por delante ahora era si íbamos a evocar la naturaleza con una superficie natural,

por ejemplo, usando tierra y arena, o si íbamos a evocarla imaginativamente sobre una superficie de actuación hecha de la madera, o sobre una alfombra.

Cada diseñador y cada director de "La Tempestad" se ve forzado desde el comienzo a enfrentar una dificultad mayor. La obra tiene una unidad de lugar que es la isla, salvo en la primer escena que tiene lugar en un barco en el mar durante una tormenta. ¿Es necesario violar esta unidad haciendo un diseño escénico muy complicado y realista para los primeros momentos de la obra? Cuanto mejor se haga esto, más se destruye la posibilidad de evocar luego la isla dentro de una convención no realista, y más difícil se torna representar la segunda y larga escena, tranquila y expositiva, en la que Próspero le cuenta su vida a su hija. Si la convención elegida es la de un cuadro escénico elaborado, la solución es fácil: hacemos un impresionante naufragio para pasar luego a una isla desierta. Pero si rechazamos esta aproximación, tenemos que descubrir qué es lo que puede conducir sin esfuerzo y en un instante del mar a una isla seca. Estuvimos de acuerdo en dejar este problema sin resolver para clarificarlo una vez que los actores empezaran a trabajar en nuestro espacio.

Nuestro grupo estaba constituido en su mayor parte por actores que ya habían trabajado en el Centro Internacional. El principio que regía la elección de los actores era el de re-interpretar la obra a la luz de las distintas tradiciones culturales. De modo que teníamos un Próspero africano, un Ariel africano, un Espíritu balinés, y un joven actor alemán que se unió a nosotros por primera vez para representar a Caliban, personaje presentado tan a menudo como un monstruo hecho de goma y plástico, o un negro de quien se aprovecha el color de su piel para ilustrar la idea de un esclavo de modo muy banal. Yo quería mostrar una imagen nueva de Caliban, con la ferocidad, el peligro, la rebelión incontrolable de un adolescente de hoy.

Miranda, tal como fue concebida por Shakespeare, es de verdad muy joven. Tiene exactamente catorce años, y Ferdinando es apenas un poco mayor. Parecía evidente que estos papeles podían tener su verdadera belleza si estaban hechos por actores con la edad correcta, y especialmente si Miranda tenía la gracia que podía aportarle alguien considerado tradicionalmente no adulto. Encontramos una chica hindú, entrenada por su madre desde muy pequeña como bailarina, y otra muy joven, mitad Vietnamita.

Comenzamos el proceso de trabajo saliendo de nuestro contexto habitual. Nos fuimos a Avignon con todo el elenco y Jean Claude Carriere, y allí nos prestaron lugares para hospedarnos y un gran espacio para ensayar en los antiguos claustros de un ex-monasterio. En paz y absoluta reclusión pasamos diez días preparándonos. Todo el mundo llegaba con su copia de "La Tempestad" en la mano, pero nunca abrimos los guiones. No tocamos la obra ni una sola vez. Ejercitamos nuestros cuerpos primero y luego nuestras voces.

Hicimos ejercicios grupales cuyo único objetivo era desarrollar rapidez de respuesta, un contacto a través de las manos, del oído y de la vista, una conciencia compartida que fácilmente se pierde y

que tiene que ser constantemente renovada, para unificar a los individuos y conformar con ellos un equipo vibrante y sensible. La necesidad y las reglas son las mismas que en el deporte, sólo que un equipo de actores debe ir más allá: no sólo los cuerpos, también los sentimientos y pensamientos tienen que unirse en la obra y deben estar afinados. Esto requiere ejercicios vocales e improvisaciones, serias y cómicas. Después de unos días, nuestro estudio empezó a incluir palabras, palabras simples, luego combinaciones de palabras y eventualmente frases aisladas en francés y en inglés, para tratar de hacer real para todo el mundo, incluido el traductor, la naturaleza especial de la escritura de Shakespeare. En mi experiencia, siempre es un error que los actores empiecen a trabajar con discusiones intelectuales, porque la mente racional no es un instrumento de descubrimiento tan potente como lo son las facultades más secretas de la intuición. La posibilidad de comprensión intuitiva a través del cuerpo se estimula y desarrolla de muchas maneras. Si esto ocurre, en una misma jornada puede haber momentos de respuesta en que la mente puede jugar su rol pacíficamente. Sólo entonces, el análisis y la discusión del texto encuentran su lugar natural.

Después de este primer período de concentración tranquila, volvimos a nuestra sala en París, el Teatro des Bouffes du Nord. Chloé, la diseñadora, había preparado para el primer ensayo una serie de "posibilidades". No se trataba de elementos escénicos sino de sogas colgadas del cielorraso, tableros, escaleras, bloques de madera, cajas de empaquetar. También alfombras, pilones de tierra de colores diferentes, palas y palos, elementos que no están asociados con ninguna concepción estética pero que son simples implementos que los actores pueden manipular, usar, y descartar.

Se improvisaba cada escena de innumerables maneras, alentando a los actores a que usaran con total libertad todo el espacio y la multiplicidad de objetos ofrecidos a su imaginación. Como director, yo iba a hacer sugerencias, aportaría nuevas ideas, aunque tuviera que criticar muchas veces mis propias propuestas y descartarlas después de verlas puestas en práctica por los actores. Si un observador hubiera sido admitido durante este período, se hubiera llevado una idea de gran confusión, de mentes aturcidas que construían y deshacían modelos. Hasta los actores se perdían, y el rol del director es reencuadrar lo que está en vías de exploración y con qué objetivo. Si lo hace, esta primera explosión de energía no es tan caótica como parece, porque produce una cantidad de material en bruto muy grande a partir del cual extraer las formas finales.

El desafío de la obra misma colabora mucho en la tarea. La calidad de la misma, el enigma que contiene, la transforma en un severo juez. La obra es el rigor, la austeridad que ayuda a separar lo útil de lo inútil dentro de la incipiente masa de ideas. En el caso de "La Tempestad", el texto es de tal calidad que toda invención y toda decoración parece innecesaria e incluso vulgar. Uno cae rápidamente en una trampa que asusta: cualquier cosa que se haga entusiasmo en un primer momento y enseguida se torna inadecuada y excesiva. Sin embargo, lo opuesto es peor aún. Uno

no puede dejar de hacer algo. Ningún texto puede ser "elocuente en sí mismo". La forma más simple es siempre la más difícil de encontrar, porque la mera falta de inventiva es simplicidad, pero además es teatro sin luz. Al mismo tiempo que debemos intervenir, tenemos también que mantenernos muy críticos con nuestros propios intentos de intervención.

De modo que inventamos, intentamos, exploramos, discutimos. La primera escena, la del naufragio, fue abordada de veinte diferentes maneras por lo menos. Había tabloncillos para sugerir la cubierta de un barco, transportados por los actores que, poniéndose en cuclillas, los colocaban sobre sus rodillas para crear la inclinación de la cubierta. Ariel y los espíritus practicaron muchos juegos, colocando un bote sobre las cabezas de los actores. Luego lo rompían con una roca o lo hundían en un balde de agua. Los marineros subían escaleras o se trepaban a los palcos de la sala. Los cortesanos permanecían sentados en cabinas estrechas, bajo linternas que se bamboleaban. Los Espíritus, llevando máscaras y con espíritu festivo, reemplazaban a los marineros amotinados. Todo resultaba excitante en el momento en que lo ideábamos, y poco convincente cuando lo volvíamos a mirar fríamente al día siguiente, en que lo reemplazábamos sin lamentarlo. Desesperados, abandonamos toda forma de ilustración, colocando a los actores en formaciones estrictas como en un oratorio, usando sus voces para imitar los sonidos del viento y de las olas. Esto parecía prometedor, hasta que lo volvimos a examinar y descubrimos que era formal e inhumano.

Nada parecía apropiado. Cada imagen tenía sus inconvenientes: demasiado convencional, o demasiado rebuscada, demasiado intelectual, o demasiado vista. Uno por uno, todos los artilugios fueron abandonados: los tabloncillos, las sogas, las escaleras de metal, los barcos. Sin embargo, nada se pierde del todo. Algún rastro permanece y retorna semanas más tarde en una escena diferente. Por ejemplo, si no hubiéramos pasado tanto tiempo experimentando con un barco en la primera escena, no hubiera surgido nunca la idea de que Ariel hiciera su primera escena con Próspero con un barco con una vela roja sobre la cabeza, donde es útil legítimamente, porque es exactamente el elemento que se necesita para darle sostén colorido a sus acciones. Las sogas que parecían tan pesadas en la escena del barco resultaron valiosas en un momento preciso tres escenas más tarde, donde resultó absolutamente inesperado que Caliban usara una soga, siendo un personaje que no parece tener necesidad de treparse en el aire. Del mismo modo, si uno de los músicos no hubiera encontrado en el bálul de sus "posibilidades", un tubo hueco lleno de piedritas que evoca el sonido de las olas golpeando en la orilla, quizá nunca hubiéramos descubierto el dispositivo simple que nos permitió reemplazar los primeros torpes intentos de evocar la tormenta y sugerir al público desde los primerísimos segundos que la representación tendrá lugar en la isla de la imaginación.

El trabajo principal, día tras día, fue luchar contra las palabras y su significado. Este siempre emerge del texto lentamente, por prueba y error. Un texto cobra vida sólo a través del detalle. Y

el detalle es fruto de la comprensión. Al principio un actor puede no dar más que una impresión amplia y generalizada del contenido de un texto, y muchas veces necesita que se lo ayude. Esta ayuda puede darse a través del consejo o de la crítica. También hay una técnica que desarrollamos con los cantantes en "Carmen". Cuando el cantante resultaba incapaz de quebrar un modo de actuación generalizada y desarrollar acciones detalladas y plenas de sentido, uno de mis colaboradores, muy buen actor, hacía el papel para el cantante. Puede parecer el camino anticuado de las peores producciones, en las que se le exigía al cantante que copiara lo que se le mostraba. Sin embargo, no era nuestro objetivo. Una vez que el cantante lograba dominar la imitación, se rompía la vieja técnica y se le pedía al cantante que descartara todo lo que había aprendido. En todos los casos, el cantante, habiendo probado lo que significa una actuación en detalle, podía proceder a descubrir sus propios detalles y a su manera. Y eso era algo que nunca hubiera logrado a través de la simple descripción. Este proceso también ayudó a aquellos actores que nunca habían hecho Shakespeare: por imitación podían lograr el "sentimiento" directo de una escena asumiendo un modelo preciso creado por un actor de más experiencia. Cumplida su función al servicio de un propósito, el modelo podía ser dejado de lado como un chico abandona los salvavidas de goma cuando aprende a nadar. Del mismo modo, estimula la comprensión que los actores intercambien roles en los ensayos y reciban nuevas impresiones de los personajes que están tratando de habitar. Lo que debe evitarse es que el director demuestre el modo en que él quisiera que se hiciera el personaje y en consecuencia forzar al actor a asumir y atarse a esta construcción impuesta y ajena. Por el contrario, el actor debe ser estimulado todo el tiempo de modo que al final encuentre su propio camino.

Otra de las muchas dificultades de esta obra son las escenas de la corte de nobles que han naufragado, que son bastante desconcertantes. Shakespeare escribió estas escenas de un modo que deja a los personajes con poco desarrollo y la situación entre ellos con poca sustancia dramática. Es como si, en su última obra, hubiera dejado de lado deliberadamente todas las técnicas desarrolladas a través de su carrera para comprometer el interés del público y la identificación con sus personajes. El resultado es que estas escenas se hacen apagadas y faltas de color con gran facilidad: si se las aborda a través del realismo psicológico queda más al descubierto la endebles de la caracterización. Nos parecía claro que Shakespeare, al escribir "La Tempestad" como una fábula, quiso mantener un tono liviano en todo el transcurso, como un contador de cuentos oriental, evitando los momentos intensos de drama serio que contienen sus tragedias. Tratamos de desarrollar la incongruencia de la situación de los nobles en medio de un mundo de ilusiones, apelando a la presencia permanente de los Espíritus, que conducían a los humanos por caminos erróneos, que se burlaban de ellos, y que los incitaban a revelar sus más ocultas intenciones. Esto requirió de mucha improvisación e invención por parte de los Espíritus,

y con su ayuda sentimos que íbamos descubriendo un modo de evocar diferentes imágenes de la isla con los medios más livianos. No sabíamos que ésta sería la fuente de nuestra mayor crisis.

Para explicar esto tengo que volver al tema del espacio escénico. Durante las primeras semanas, viendo cómo la obra iba cobrando vida, la escenografía y yo nos fuimos convenciendo poco a poco de que necesitábamos un espacio vacío en el que la imaginación pudiera jugar con libertad. Habíamos rechazado las sogas y los demás recursos de los primeros días. Habíamos rechazado también el piso de madera o con alfombras, convencidos de que la textura de la historia requería que se la representara entre elementos naturales. Entonces, un fin de semana, Chloé trajo varias toneladas de tierra roja al teatro. Para dar vida y variedad a los movimientos de los actores, moldeó con mucho cuidado pequeños montículos y elevaciones, hizo un agujero profundo en uno de los montículos, y el resultado fue que el teatro se transformó en un radiante lugar de proporciones épicas.

Sin embargo, cuando empezamos a ensayar descubrimos que la grandeza del espacio hacía que nuestras acciones parecieran lamentables e inadecuadas. Habíamos llegado ahora al punto en que estábamos sugiriendo el barco con unos palos de bambú sostenidos horizontalmente que luego se enderezaban y al ponerse derechos eran más que suficientes para evocar el bosque. Los espíritus no necesitaban más que unas hojas de palmera, o unos manojos de pasto o varillas para hacer trucos con la imaginación. Pero, para nuestra sorpresa, encontramos que el nuevo espacio escénico no ayudaba en este trabajo de sugerencias. El espacio no evocaba una isla. Se transformaba en una isla real que parecía estar esperando un Rey Lear. Entonces, replanteamos todo y volvimos a poner cada una de las escenas para que se adaptaran al espacio, para adecuar sus proporciones usando palos largos y objetos muchísimo más grandes, y, para el barco en el mar, incluso consideramos la posibilidad de cubrir el escenario con humo, como si este paisaje real no pudiera transformarse en el mar por el mero poder de la actuación. Chloé y yo reconocimos una común alarma de estar cayendo en la clásica trampa de adaptar la actuación a la escenografía, y de intentar justificar la tormenta superponiendo una imagen realista sobre otra. No encontrábamos salida. El diseño escénico y el diseño de actuación no iban juntos, y no había solución aparente.

Lo que nos salvó fue algo que venimos haciendo desde hace años en nuestros procesos de ensayo. En un cierto punto del proceso, después de recorrer más o menos las dos terceras partes del camino, cuando los actores saben la letra, entienden la historia, y han encontrado puentes esenciales entre los personajes, abandonamos todo. Cuando está cobrando forma la producción en términos de movimientos, muebles, objetos, elementos de vestuario, nos vamos una tarde a una escuela y en algún sótano diminuto rodeados por unos cien alumnos improvisamos una versión de la obra usando las posibilidades que nos presta el espacio en el que nos encontramos y tomando

sólo los elementos que tengamos a nuestro alcance en ese lugar, usándolos con total libertad para lo que podamos necesitarlos.

El objetivo del ejercicio es ser buenos contadores de historias. Casi invariablemente, los chicos no saben nada de la obra y nuestro trabajo es encontrar los medios más inmediatos para captar su imaginación y no dejarla escapar, haciendo que la historia cobre vida con frescura, momento a momento. Siempre nos resulta muy revelador. Una experiencia de un par de horas hace que nuestro trabajo avance varias semanas: podemos ver con claridad lo bueno, lo malo, lo que hemos comprendido, dónde hemos hecho falsas elecciones, y entonces, juntos, descubrimos muchas verdades esenciales sobre lo que necesita una obra. Los chicos son mucho mejores y más precisos que nuestros amigos y que los críticos teatrales. No tienen prejuicios ni teorías ni ideas preconcebidas o fijas. Llegan al lugar queriendo que se los comprometa en la experiencia. Pero si no les resulta interesante no tienen ninguna razón para esconder su falta de interés. Y nosotros lo vemos inmediatamente y podemos leerlo como una falla de nuestra parte.

En esta ocasión trabajamos sobre una alfombra en un espacio muy reducido y la obra cobró vida inmediatamente. Como intentamos no fijar nada en términos decorativos, la imaginación del público estaba libre para responder a todas las sugerencias. Los actores entonces golpeaban puertas y gruesas cortinas de plástico para evocar la tormenta. Unas pilas de zapatos se transformaron en los diarios de navegación que Ferdinando tiene que recoger. Ariel trajo un alambre del jardín para atar a los nobles. Y así sucesivamente. La representación no tenía estilo estético, era vulgar, inmediata, y totalmente exitosa, porque los medios se adecuaban al objetivo, y en estas condiciones la historia que cuenta la obra llegaba plenamente. La escenografía y yo quedamos abiertos a muchas nuevas preguntas, y realmente muy preocupados también.

Hemos visto muy a menudo cómo los grupos de jóvenes que actúan en lugares muy pequeños pueden tener mucho éxito, y si su trabajo es trasladado a un escenario mucho más grande resulta penosamente insuficiente. La energía y la calidad casi siempre son inseparables del contexto en que ocurren. A causa de esto, ambos reconocimos claramente que los inventos divertidos que funcionaron tan vívidamente en una pequeña habitación, podían resultar infantiles y aficionados si los reproducíamos en el espacio desafiante de nuestra sala, que naturalmente exige una calidad de invención muy diferente. Al mismo tiempo, habíamos sido testigos de una prueba práctica de nuestra teoría básica: que esta obra necesita liberarse de toda concepción decorativa que coarte la imaginación.

Mi propia respuesta fue decir que debíamos volver a la idea de una alfombra, como zona neutral pero atractiva sobre la cual podía suceder cualquier cosa. Chloé no estuvo de acuerdo pero ambos estuvimos de acuerdo en que mi propuesta debía ser puesta a prueba inmediatamente. La sorpresa de los actores fue enorme cuando volvieron al teatro y se encontraron con que, en medio de la tierra roja, estaba la gran alfombra persa sobre la que habíamos representado "La conferencia de

los pájaros" durante mucho tiempo. Pasamos toda la obra enseguida, usando todos los elementos con los que habíamos ensayado en el teatro, pero reduciendo la acción a la zona de la alfombra. Los resultados fueron extrañamente contradictorios. Por un lado, la obra ganaba mucho al reducir su espacio de acción. Al hacerse más concentrado, el hecho de que no nos abriéramos hacia las paredes de la sala, nos liberaba de un cierto naturalismo: la alfombra se transformaba en un espacio formal, un espacio para la actuación, y de pronto el uso de finos palos de bambú y de objetos diminutos cobraba sentido otra vez. Lo que nos había parecido ridículo en el gran espacio ahora recobraba su significado natural. Por otro lado, tal como temía Chloé, los dibujos de la alfombra persa, tan evocativos para el gran poema Sufi de "La conferencia de los pájaros", distraían de un modo irritante. Donde queríamos que el espectador imaginara el mar, la arena y el cielo, los intrincados diseños orientales no colaboraban, porque su belleza misma hacía que se imposibilitara el acceso a otras ilusiones. Era como si le hablaran al público en voz alta en otro idioma. En la escuela, por supuesto, la alfombra se había tornado invisible, porque era la simple y gastada alfombra del aula, y no tenía existencia.

Nos preguntamos si podíamos usar una alfombra sencilla, sin dibujo, y en el mismo momento reconocimos que sería como usar una alfombra de pared a pared de oficina o de hotel, y que llevaría a asociaciones actuales irrelevantes. Intentamos esparcir arena sobre la alfombra persa pero el resultado fue lamentable. Afortunadamente tuvimos unos días de vacaciones que estaban planeados para esa época. Yo pasé esos días mirando pisos, comparando todo tipo de superficies en edificios, parques y baldíos. Cuando regresé, Chloé había enmarcado nuestra alfombra con palos de bambú. Luego levantó la alfombra pero, como forma impresa dibujada en el piso, quedó un rectángulo preciso delimitado por el bambú. Chloé lo rellenó de arena. Seguía siendo una alfombra, pero una alfombra de arena. Los actores ensayaron y supimos que nuestro problema central había encontrado solución. Luego, para darle al espacio un punto de referencia fuerte, Chloé colocó dos rocas. Más tarde quitamos una de ellas.

Más adelante, nuestros críticos, para gran satisfacción de nuestra parte, le dieron a este espacio el nombre de "campo de juego", término que en Inglaterra se usa exclusivamente para deportes, o cuando se describe el campo de recreación de una escuela. Un "campo de juego" era exactamente lo que queríamos conseguir al principio: un lugar en el cual jugar y representar, un lugar en el que el teatro no pretende ser otra cosa que teatro. Luego otro escribió: "Es un jardín Zen", y yo recordé muchas de mis imágenes iniciales. Como siempre, hay que entrar en el bosque y regresar para encontrar la planta que está creciendo en la puerta misma de nuestra casa. Muchas veces me pasó de encontrar una nota mucho tiempo después de haber terminado un espectáculo, una nota o un pequeño esquema que descarté y olvidé completamente, que demostraba que en alguna parte en el inconciente estaba la respuesta que luego me había llevado meses de búsqueda redescubrir.

Relato esta experiencia con un aspecto de la producción -el espacio- y en detalle, porque puede verse como metáfora clara de todos los demás aspectos. Es el mismo proceso de prueba y error, búsqueda, elaboración, rechazo y oportunidad que hace que la interpretación del actor tome forma, que integre el trabajo de los músicos o del diseñador de la luz en una totalidad orgánica.

Digo "oportunidad" y puede llevar a confusión. La oportunidad existe y no es lo mismo que la suerte. Obedece a reglas que no podemos entender, pero la oportunidad puede ser favorecida y ayudada. Debe haber muchos esfuerzos. Todos ellos crean un campo de energía, y esto atrae una solución en un momento crítico. Por otra parte, la experimentación caótica en sí misma puede continuar indefinidamente sin llegar nunca a una conclusión coherente. El caos sólo sirve si lleva al orden.

Es aquí donde el rol del director se clarifica. El director debe tener desde el comienzo lo que yo llamo un "presentimiento amorfo", es decir, una intuición poderosa pero sombría que indica la forma básica, el lugar desde donde la obra lo convoca. Lo que él más necesita desarrollar en su trabajo es un sentido de la escucha. Día tras día, interviene, comete errores, observa lo que ocurre superficialmente, y al mismo tiempo, dentro suyo debe escuchar, escuchar los movimientos secretos del proceso oculto. En nombre de esta escucha se sentirá constantemente insatisfecho, continuará aceptando y rechazando hasta que sus oídos de repente escuchan el secreto sonido que han estado esperando y sus ojos ven la forma interna que estaba intentando surgir.

En la superficie, sin embargo, todos los pasos deben ser concretos y racionales. Las cuestiones de visibilidad, ritmo, claridad, articulación, energía, musicalidad, variedad, necesitan ser observadas de un modo estrictamente práctico y profesional. El trabajo es el trabajo de un artesano, no hay lugar para la falsa mistificación ni para falsos métodos espúreos. El teatro es un arte. El director trabaja y escucha. Ayuda a los actores a trabajar y a escuchar.

Esta es la guía. Por eso un proceso cambiante no es un proceso de confusión sino de crecimiento. Esta es la llave. Este es el secreto. Como ven, no hay secretos.