

La violencia

Anne Bogart

BOGART, A. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte.* Barcelona: Alba editorial, s.l.u.

Con respecto a cualquier acto de iniciativa y creación hay una verdad elemental que al ser ignorada acaba con las ideas y los esplendidos planes: en el momento en que uno se compromete definitivamente, la Providencia también se mueve.

Ocurren todo tipo de cosas que nos ayudan que jamás habrían ocurrido. Toda una corriente de sucesos se deriva de la decisión que se ha tomado, provocando a nuestro favor toda clase de incidentes imprevistos y encuentros y asistencia material que ningún hombre habría soñado que se cruzara en su camino.

Sea lo que sea que puedas hacer o que sueñes con hacer,
comiéndalo. La osadía alberga en su interior genio, poder y magia.

GOETHE

Observando al director Robert Wilson durante unos ensayos, me di cuenta, por vez primera, de la necesidad de violencia en el acto creativo. Era la primavera de 1986 y hasta ese momento nunca había tenido la oportunidad de observar a ningún otro director ensayando con actores.

El montaje era el *Hamletmachine* de Heiner Müller representado por estudiantes de interpretación de la Universidad de Nueva York. El ensayo estaba programado para empezar a las siete. Yo llegué pronto y me encontré con una atmósfera alegre. En la fila de atrás del teatro, estudiantes de doctorado y académicos esperaban expectantes, con los bolígrafos preparados, la entrada de Wilson. En el escenario, un grupo de actores jóvenes hacía ejercicios de calentamiento. Un equipo de dirección estaba sentado detrás de un batallón de mesas alargadas a pie de escenario. Wilson llegó al cabo de un cuarto de hora. Se sentó en mitad de los

escalones del auditorio en medio del bullicio y el ruido y se puso a mirar intensamente al escenario. Todos en el teatro se fueron callando gradualmente hasta que se hizo un silencio total. Tras cinco minutos insoportables de silencio absoluto, Wilson se levantó, caminó hacia una silla que estaba sobre el escenario y la miró fijamente. Después de lo que a mí me pareció una eternidad, se agachó, tocó la silla y la movió menos de tres centímetros. Cuando dio un paso atrás para mirar de nuevo la silla, me di cuenta de que me estaba costando trabajo respirar. La tensión en la sala era palpable, casi insoportable. A continuación, Wilson le hizo una señal a una actriz para mostrarle lo que quería que hiciese. Lo demostró sentándose en una silla, inclinándose hacia delante y moviendo ligeramente sus dedos. Luego ella tomó su lugar y copió con precisión su inclinación y su movimiento de manos. Me di cuenta de que yo estaba echándome hacia delante en la silla, profundamente angustiada. Al no haber tenido nunca la experiencia de ver trabajar a un director, tenía la sensación de estar observando a otra gente en un acto privado e íntimo. Y esa noche reconocí la necesaria crueldad de la decisión. El acto de decidir colocar un objeto en un ángulo preciso sobre el escenario, o de marcar el gesto de la mano de un actor, me pareció casi un acto de violación. Y esto me parecía preocupante. Y aun así, en el fondo, sabía que este acto violento es una condición necesaria para todos los artistas.

El arte es violento. Ser decidido es violento. Antonin Artaud definió la crueldad como «implacable decisión, diligencia, severidad». Colocar una silla en un ángulo determinado sobre el escenario destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción. Cuando un actor consigue un movimiento en escena que es espontáneo, intuitivo o apasionado, el director pronuncia un fatídico «mantenlo», eliminando así cualquier otra solución potencial. Esta palabra cruel, «mantenlo», hunde un cuchillo en el corazón del actor que sabe que el próximo intento de recrear ese resultado será falso, afectado y sin vida. Pero, en el fondo, el actor sabe que la improvisación no es todavía arte. Sólo cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo. La decisión, la crueldad, que ha extinguido la espontaneidad del momento, requiere del actor un trabajo extraordinario: resucitar a los muertos.

El actor debe encontrar ahora una nueva espontaneidad más profunda dentro de la forma establecida. Y esto es, para mí, por lo que los actores son héroes. Aceptan esta violencia y trabajan con ella, dotando al arte de la repetición de destreza e imaginación.

Es significativo que la palabra francesa para ensayo sea repetición. Ciertamente se puede argumentar que el arte del teatro es el arte de la *repetición*. (La palabra inglesa *rehearsal*¹ apunta a re-escuchar. La alemana *Probe* sugiere una investigación. En japonés *keiko* se traduce como practicar. Y así sucesivamente. El estudio de las palabras en diferentes lenguas ara «ensayo» es muy fascinante.) En el ensayo el actor busca formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales ya la conexión con otros actores. Me gusta pensar en la dirección de escena, o montaje de escenas, como un vehículo en el que los actores se puedan mover y crecer. Paradójicamente, son las restricciones, la precisión, la exactitud, lo que hace posible la libertad.² La forma se convierte en un contenedor en el que el actor puede encontrar infinitas variaciones así como libertad interpretativa.

Para el actor, esta violencia necesaria para crear un personaje teatral es claramente distinta de la violencia necesaria para actuar ante la cámara. En la actuación para el cine, el actor se puede permitir hacer algo impulsivo sin la preocupación de tener que repetirlo sin fin. Lo vital para la cámara es que el momento sea espontáneo y fotogénico. En el teatro debe ser repetible.

Las grandes interpretaciones rebosan al mismo tiempo de exactitud y de una poderosa sensación de libertad. Esta libertad sólo se puede encontrar dentro de ciertas limitaciones escogidas. Las limitaciones hacen de lentes para enfocar y magnificar el evento al público, así como para dar a los actores algo con lo que medirse. Una limitación puede ser algo tan simple como colocarse en la luz correcta y decir el texto exactamente como está escrito o tan complejo como ejecutar una

¹ Ensayo. En inglés el núcleo de esta palabra se asemeja al verbo to hear que significa escuchar.

² Nota: El subratllats del text no son d'Anne Bogart sinó meus (Mònica Bofill)

difícil coreografía mientras se canta una aria. Estas limitaciones invitan a que el actor se encuentre con ellas, las perturbe, las trascienda. El público contempla al actor probando sus límites; expresando más allá de lo cotidiano a pesar de las limitaciones.

Al comienzo de su carrera, Chuck Close, el pintor americano fotorrealista especializado en retratos de primer plano autorretratos, decidió que quería ser algo más que un técnico. Comenzó a imponerse intensas limitaciones en su forma de pintar para trascender lo artesanal. Sentía que estas limitaciones, ya fueran materiales o estructurales, ponían a prueba su creatividad y aumentaban sus logros. La máxima limitación tuvo lugar en 1988 cuando sufrió un ataque que le paralizó debido a un coágulo de sangre en la espina vertebral. Recuperó parcialmente el movimiento de sus brazos y pudo retomar la pintura tras desarrollar ciertas técnicas que le permitían trabajar desde la silla. Se vio forzado a aprender de nuevo a pintar desde su silla con pinceles atados a las manos. Estas estrictas limitaciones, muy por encima de lo imaginable, le ayudaron a realizar una notable transición en su estilo que resultó en lo que podría considerarse el trabajo más significativo de su vida.

La violencia empieza cuando hay que ser expresivo frente a las limitaciones. Este acto necesario de violencia, que al principio parece limitar la libertad y cerrar las opciones, al mismo tiempo abre muchas más y exige al artista una sensación de libertad más profunda.

Yo Yo Ma, el virtuoso del chelo, se sale de su camino habitual para trabajar en terrenos fuera de su experiencia como músico clásico. Ha realizado numerosas grabaciones de música apalache con el as del violín Mark O'Connor. Para poder adaptar sus estudios clásicos con el objetivo de cubrir las exigencias tanto de O'Connor como de la música apalache, Ma decididamente cambió la forma de sostener el arco. Colocaba la mano en la parte baja del arco en lugar de hacerlo a la manera clásica habitual. De pronto, el virtuoso del chelo se sintió totalmente fuera de su elemento con esta nueva limitación. Pero, en última instancia, esta forma

nada usual de tocar abrió nuevas posibilidades e hizo que surgiera una elocuencia distinta.

Finalmente terminé tocando a la manera de los músicos barrocos. Los músicos barrocos tienen menor necesidad de rellenar grandes espacios. Esto te da una oportunidad mayor para crear otra capa de ritmo. En realidad, esto cambió la manera en que ahora interpreto a Bach. De hecho se puede crear una variedad tremenda en la inflexión sin perder claridad rítmica.

Yo Yo Ma se arriesgó a fracasar. El riesgo es un ingrediente clave en el acto de violencia y expresión. Sin asumir riesgos, no puede haber ni progreso ni aventura. El intento de interpretar de forma expresiva desde un estado de desequilibrio y de riesgo dota a la acción de una energía extraordinaria.

Nos echamos a temblar ante la violencia del hecho expresivo. Y sin embargo, sin la violencia necesaria, no se produce una expresión fluida. Cuando dudo, busco inmediatamente la valentía para dar un salto: «expresa algo», me digo, aunque no tenga la seguridad de que esté bien o incluso de que sea apropiado. Con tan sólo una corazonada como una única arma, intento arriesgarme y en mitad de ello me esfuerzo por ser tan expresiva como pueda. «Si no puedes decirlo» -escribió el filósofo Ludwig Wittgenstein-, «indícalo». En medio de una temible incertidumbre, intento inclinarme hacia el momento y apuntar hacia él con claridad. Aunque no sepa en qué ángulo debe estar una silla sobre el escenario, intento actuar con decisión de todas maneras. Lo hago lo mejor que puedo. Tomo decisiones antes de estar lista. Es el intento de expresar lo que es a la vez heroico y necesario.

Un día en que no podía asistir al ensayo para la reposición de una obra que había dirigido en mi compañía, la SITI Company, le pedí a uno de mis estudiantes de dirección de la Universidad de Columbia que me sustituyese. Al día siguiente le pregunté a Ellen Lauren, miembro de la compañía, cómo le había ido al joven como director sustituto.

«No muy bien», dijo. «¿Por qué no?», le pregunté. «Bueno, es que no dijo nada.» Me explicó que, desde su punto de vista, no importa si las observaciones son muy eruditas o muy ingenuas, pero que, como actriz, ella necesita que la persona que esté mirando, el director, le diga «algo» a partir de lo cual ella pueda organizar su próximo intento. De lo que se trata es de intentar decir algo en un estado de continuo cambio aunque no sepas qué es lo que está bien. Haz una observación. Quedarse callado, evitar la violencia de expresar alivia el riesgo de fracaso, pero, al mismo tiempo, anula la posibilidad de avanzar.

O bien teme demasiado su destino
O sus abandonos son pequeños
Quien no se atreve a poner a fuego
Ganar o perderlo todo.

Conocí la palabra japonesa *irimi* cuando estudiaba Aikido, un arte marcial japonés. Traducida literalmente, *irimi* quiere decir «entrar» pero también se puede traducir como «elegir muerte». Cuando te atacan, siempre tienes dos opciones: entrar, *irimi*, o rodear, *ura*. Ambas opciones, cuando se llevan a cabo correctamente, son creativas. Entrar o «elegir muerte» significa entrar con la aceptación absoluta, en caso necesario, de la muerte. La única forma de ganar es arriesgándolo todo y estando completamente dispuesto a morir. Aunque éste sea un concepto extremo para la forma de ser de los occidentales, ciertamente cobra sentido en la práctica creativa. Para alcanzar la violencia de la decisión, uno ha de «elegir muerte» en el momento, actuando al cien por cien y de manera intuitiva sin pararse a reflexionar sobre si ésta es la decisión correcta o si esto otro va a dar con la solución ganadora. También es importante saber cuándo utilizar *ura*, o rodear. La paciencia y la flexibilidad son un arte. Hay un tiempo para *ura*, rodear, y hay un tiempo para *irimi*, entrar. Y estas ocasiones no se pueden conocer de antemano. Es preciso sentir la situación y actuar de inmediato. En el fragor de la creación, no hay tiempo para meditar; sólo existe la conexión con lo que se está haciendo. El análisis, la reflexión

y la crítica pertenecen al antes y al después, nunca pueden tener lugar durante el acto creativo.

Cuando era una joven directora se me daba mejor *ura*, rodear, que *irimi*, entrar. En el ensayo me daba reparo interrumpir a los actores durante el trabajo. Me quedaba callada, con miedo a tomar alguna decisión sobre una posición o una dirección escénica, temerosa de que mi intervención fuera a destruir la vida fresca y espontánea que parecía surgir de forma tan natural sin contribución alguna por mi parte.

Entonces, naturalmente, se acercaba la noche del estreno y cundía el pánico. De pronto se hacía obvio para mí la falta de directrices a las que los actores pudieran agarrarse. «¿Qué hemos estado haciendo todo este tiempo?», me preguntaba a la luz de los desacuerdos, la ausencia de posiciones fijas, la falta de trampolín desde el que los actores pudieran tentar las alturas. De repente, forzada por la presión y las circunstancias, me ponía en marcha con toda mi energía y negociaba con los actores para encontrar momentos, acciones y patrones que se pudieran repetir y a los que pudieran agarrarse. Finalmente, estos acuerdos eran para los actores las plataformas que les permitían interactuar con seguridad y estabilidad y que, al mismo tiempo, les estimulaban a asumir los riesgos esenciales y a dar los saltos intuitivos dentro del marco de las acciones y las palabras. Con el tiempo, fui encontrando antes el coraje necesario para llegar a estos acuerdos durante el proceso de ensayo. Aprendí a entrar.

Athol Fugard, el dramaturgo sudafricano, describió la censura como duda. Para él la censura no es necesariamente la proximidad de inspectores del gobierno o la amenaza de prisión, sino, más bien, la duda física de su mano mientras escribe. La censura es su propia vacilación interna provocada por cualesquiera que sean las dudas que se proponen tenderle una emboscada. La censura es una duda física a la luz de un pensamiento o una duda fugaz sobre cómo sus colegas de profesión pudieran recibir lo que está escribiendo, sobre si les gustaría o no, sobre si llegaría a publicarse. A la luz de nuestras dudas, debemos permanecer profundamente conectados al acto. Debemos ser decididos e intuitivos al mismo tiempo.

Richard Foreman, quizá el director americano más intelectual, dijo que para él la creación es algo intuitivo al cien Por cien. He aprendido que tiene razón. Esto no quiere decir que no se deba pensar analíticamente, teóricamente, con sentido práctico o crítico. Hay un tiempo y un lugar para este tipo de actividad propia del hemisferio izquierdo del cerebro, pero no en pleno proceso de búsqueda durante los ensayos ni delante de un público. En el momento en el que se cierra la puerta en el ensayo o en cuanto se levanta el telón en la representación, desaparece el tiempo para pensar o reflexionar. En estos momentos de presión exquisita sólo existe el acto intuitivo de expresar durante la dificultad por accionar: No más de lo que un pintor puede parar en el momento de interacción con la pintura y el lienzo debería un ensayo estancarse hablando de teoría. Creo que un buen ensayo debería ser algo parecido a la experiencia de jugar a la tabla Ouija. Colocas las manos sobre el vaso y escuchas. Sientes algo. Vas tras algo. Actúas en el momento antes de analizar, no después. Ésta es la única forma.

La distorsión supone una destrucción parcial y es un ingrediente necesario para hacer visible lo vago. También implica violencia. Agnes DeMille describió el uso de la distorsión, o giro, en la danza:

La distorsión es la esencia misma del arte y de toda forma de danza.

La distorsión es lo que evita que el movimiento rítmico normal sea un blando pataleo en el aire. La distorsión es la extensión del esfuerzo, la prolongación o el acento más allá de la norma. Puede ser llamativa o notable, y puede ayudar a fijar el gesto en la memoria; sí, y en el significado, porque representa la victoria sobre las dificultades, el dominio humano y el triunfo.

Para estar alerta sobre el escenario, para distorsionar o deformar algo (un movimiento, un gesto, una palabra, una frase) se necesita un acto de violencia: la violencia de la indefinición. «Indefinir» significa eliminar todo aquello que, por comodidad, damos por supuesto acerca de un objeto, de una persona, de las palabras o de las frases o de una pieza narrativa, cuestionándolo todo de nuevo. Lo

que se puede definir al instante a menudo se puede olvidar al instante. Cualquier cosa puede aletargarse sobre el escenario si está excesivamente definida.

Victor Schklovsky, el formalista ruso que indudablemente influyó sobre Bertolt Brecht con su obra Cuatro ensayos sobre el formalismo, escrita en los años veinte, desarrolló teorías significativas sobre la función del arte. Todo lo que nos rodea, escribió, está dormido. La función del arte es la de despertar aquello que duerme. ¿Cómo despiertas lo que está dormido? Según Schklovsky, lo giras ligeramente hasta que se despierta.

Bertolt Brecht, probablemente influenciado por la obra de Schklovsky, desarrolló teorías acerca de cómo hacer familiar lo extraño y lo extraño familiar en la articulación del efecto de alienación (Verfremdung). En su acercamiento a la interpretación teatral, debió utilizar el concepto de dar la vuelta a algo, de distorsionarlo para transformarlo en algo que no fuera familiar hasta que se despertase como algo nuevo.

Un ejemplo de esta idea propia de Schklovsky sobre la distorsión o «giro» se puede encontrar en Sospecha, la película de Alfred Hitchcock. En una secuencia, el marido (Cary Grant) sube la escalera con un vaso de leche sobre una bandeja para su mujer (Joan Fontaine) que reposa enferma en la cama en una habitación al final de la escalera. En este momento en particular, el suspense reside en preguntarse si el marido ha puesto o no veneno en la leche. ¿Es un marido cariñoso o es un villano y un asesino? Lo que no es obvio, pero ciertamente afecta el modo en que vemos la escena, es la calidad de la leche. Hitchcock colocó una bombilla minúscula, invisible para el público, dentro del vaso de leche para que brillase sólo un poco. Aunque los espectadores no sepan por qué, la leche parece estar de alguna manera viva, despierta, no se puede pasar por alto y posee una potencialidad peligrosa.

La creatividad es ante todo un acto de destrucción.

PABLO PICASSO

La violencia para un pintor está en la primera pincelada sobre el lienzo. Todo lo que sigue en el trabajo del pintor, como indicaba Picasso, consiste en corregir esa primera acción.

Cuando comienzas un cuadro, a menudo descubres algunas cosas bonitas. Debes ponerte en guardia frente a esto.

Destrúyelo, hazlo muchas veces. En cada destrucción, el artista no suprime realmente ese bello descubrimiento, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. Lo que sale al final es el resultado de los hallazgos que se han desechado. De otra manera, te conviertes en un experto de ti mismo. Yo no me vendo nada a mí mismo.

PABLO PICASSO

El público en un teatro debería quedar atrapado por los acontecimientos pero también debería estar ligeramente angustiado por lo que está pasando. Las interacciones, las palabras y las acciones tienen que ser frescas e indomables y admirables. Los actores se enfrentan a la enorme tarea de despertar adormecidos clichés. Por ejemplo, las palabras «te quiero», puesto que se han dicho con tanta frecuencia, no significan nada a menos que se cambie su significado, que se distorsionen, se les dé la vuelta y se ofrezcan de nuevo. Sólo entonces puede que sean frescas y audibles.

Coger una taza de té en las manos se ha hecho tantas veces que ha menudo se define y categoriza antes de que haya comenzado la acción. La acción estará dormida cuando es definida por el actor antes de ser ejecutada. No «brillará».

El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito. Para liberar el potencial de una palabra es necesario que el actor interprete de tal forma que no describa su significado, sino que le dé ligeramente la vuelta para que la multiplicidad de sus significados potenciales se despierten y se vuelvan evidentes.

Si un fenómeno se puede definir como «es eso y sólo eso» quiere decir que sólo existe en nuestras cabezas. Pero si tiene una existencia verdadera en la vida real, no podemos esperar ser capaces de definirlo completamente. Sus límites están en continuo movimiento al tiempo que se descubren las excepciones y las analogías.

JERZY GROTOWSKI

Otro tipo de violencia es la violencia del desacuerdo. Creo que es en el desacuerdo donde se revelan ciertas verdades sobre la condición humana. La verdad se percibe cuando las imágenes, las ideas o las personas están en desacuerdo.

Estos desacuerdos se encuentran por todas partes dentro del arte.

Hacia el final de la película de Bernardo Bertolucci *Ultimo tango en París*, dos amantes, interpretados por Marlon Brando y Maria Schneider, se hallan en un local de tango sentados a una pequeña mesa. Schneider, en primer plano, de forma brutal le dice a Brando, con quien ha mantenido una intensa relación de sexo, que ha terminado con él. Le manifiesta su intención de levantarse y dejarle allí mismo e insiste en que no quiere volver a verle. Mientras habla, la cámara abre el plano hacia atrás y vemos que también le está masturbando por debajo de la mesa. En ese momento, el espectador se enfrenta a dos polos opuestos: la atracción y el deseo de escapar. Contenida en estos dos opuestos reside la indomable y compleja verdad acerca de la existencia.

La verdad, que es una «experiencia» y no algo que se pueda definir con facilidad, existe principalmente en el espacio entre opuestos. Existe en el desacuerdo entre ideas o imaginaria. En el ejemplo de *Último tango en París*, la verdad sobre esa compleja relación no podría contenerse en el espacio de una única idea. Se expresa en la tensión entre opuestos, la oposición entre la atracción física y el deseo de escapar. La oposición, o la dialéctica, establece sistemas alternativos de

percepción. Crea espacios de choque donde puede tener lugar un mayor entendimiento.

En la película *Cabaret* hay una escena en la que un apuesto chico rubio se pone de pie en un cervecería al aire libre en la Alemania antes de la guerra y canta «El mañana me pertenece», Hace un día precioso, soleado, y una tras otra se van levantando varias personas para unirse a la canción. Después de un rato, el chico rubio levanta el brazo, sobre el que lleva pegada una esvástica. En ese momento, el espectador de nuestros días se enfrenta a dos extremos: primero la canción es pegadiza, el chico es atractivo, y si hubiera estado allí aquel día, puede que se hubiese unido antes del descubrimiento de la esvástica, y segundo el conocimiento de las consecuencias históricas del nazismo. Estas dos asociaciones opuestas configuran una experiencia, no una respuesta. La verdad se halla en la tensión entre opuestos.

Uno no puede mirar directamente a los temas de la humanidad verdaderamente grandes más de lo puede mirar directamente al sol. Para mirar al sol miras de lado. Entre el sol y el lugar desde donde estás mirando está la percepción del sol. En el arte y en el teatro utilizamos la metáfora como aquello que está a un lado. A través de la metáfora vemos la verdad sobre nuestra condición. La palabra metáfora viene del griego *meta* («por encima») y *pherein* («llevar»). La metáfora es aquello que se lleva por encima de la literalidad de la vida. El arte es metáfora y la metáfora es transformación.

La violencia empieza con la decisión, con el compromiso hacia algo. La palabra comprometerse viene del latín *committere* que significa «prender la acción, acercar una cosa a la otra, juntar, confiar algo a alguien y "hacer"». Comprometerse a una elección se siente como algo violento. Es la sensación de saltar desde un trampolín muy alto. Se siente como algo violento porque decidir supone una agresión contra la naturaleza y la inercia. Incluso una elección aparentemente pequeña como decidir el ángulo preciso de una silla se percibe como una violación del libre fluir y correr de la vida.

Pero la mayoría de los artistas estaría de acuerdo en que su trabajo no procede de una idea de lo que será el producto final; más bien emerge del apasionado entusiasmo producido por el tema en cuestión.

El poema del poeta es extraído de su interior por el tema que le emociona.

SAMUEL ALEXANDER

Para generar la excitación indispensable debe haber algo en juego, en riesgo, algo crucial e incierto. Algo seguro no nos motiva emocionalmente.

No es ninguna desgracia no saber lo que estás haciendo y no tener todas las respuestas. Sin embargo, tu pasión y tu entusiasmo por algo te guiará a través del recorrido por la incertidumbre. Si estás inseguro y no sabes realmente lo que estás haciendo, no pasa nada. Simplemente intenta trabajar con interés por la exactitud. Sé exacto con lo que no sabes. El realismo en escena se genera, no por un sentimiento general de realismo o verdad, sino, más bien, por medio de un acto de exactitud y decisión con algo que te excita.

Siendo directora artística del Trinity Repertory Theatre en Providence, Rhode Island, una joven estudiante de dirección de la Brown University me invitó a ver un pase de su montaje. Cuando llegué a la sala de ensayo me dijo que el reparto necesitaría unos minutos antes de estar listo para empezar. Obviamente ella estaba nerviosa por el pase y por mi presencia. Me senté y observé cómo la joven directora cometía un error fatal. Un actor se le acercó y le preguntó qué debería hacer con una silla en particular. Con las prisas y los nervios, ella pronunció estas palabras: «No importa».

Algo es importante para el público sólo si lo haces importante. Si atiendes a ello, aunque sólo sea por un momento, el compromiso de tu atención creará la tensión de la atención. Si el actor y el director no atienden a algo con decisión, el público tampoco atenderá a ello. Será invisible. El acto de decidir da presencia a aquello que se trata. La joven directora se podía haber tomado tan sólo un instante para

dedicar su atención al problema. Podía haber dado la vuelta a la pregunta del actor y preguntarle dónde le parecía a él que podía ir la silla. Podría haber mostrado su desconcierto por un momento y luego, desde su verdadero estado de inseguridad, haber actuado con decisión.

El ensayo del *Hamletmachine* de Robert Wilson me hizo comprender la legitimidad y la necesidad de la violencia en el acto creativo. Decidir es un acto de violencia, sin embargo, la decisión y la crueldad forman parte del acto de colaboración propio del teatro. Las decisiones dan lugar a las limitaciones y éstas, a su vez, exigen un uso creativo de la imaginación.

Yo trabajo con una compañía, la SITI Company, porque está formada por un grupo de artistas que han aprendido a discrepar entre ellos con generosidad. Desarrollamos una forma de usar la violencia con compasión y amabilidad. Creo que este enfoque en mi forma de trabajar es fundamental.

Ser cruel es, en última instancia, un acto de generosidad en el acto de colaboración. « Las ideas son algo barato », decimos siempre inmersos en el ensayo. Las ideas vienen y van pero lo importante es el compromiso con una elección y con su claridad y capacidad de comunicación. No se trata de encontrar la idea o la idea de comunada, sino de la calidad de la decisión. Intentamos trabajar intuitivamente unos con otros (la colectividad de nuestras manos sobre la tabla de Ouija) y luego, en el momento adecuado, entramos. Elegimos « muerte ».

Fragments del capítol “3 Erotismo”

¿Qué nos hace quedarnos parados en el sitio: Es muy raro que algo que puedo reconocer al instante me haga quedarme parada. En realidad, siempre me he sentido atraída por el reto de llegar a conocer algo que no puedo categorizar o descartar al instante, ya sea la presencia de un actor, un cuadro, una pieza musical o una relación personal. Lo que me interesa es el viaje hacia el objeto de atracción. Existimos en relación con el otro. Anhelamos la relación que sea capaz de cambiar

nuestra visión de las cosas. La atracción es una invitación a un viaje evanescente, a una nueva experiencia vital o percepción de la realidad.

(...)

En el teatro, la forma de comenzar de un espectáculo está totalmente relacionada con la calidad del viaje, los primeros momentos hacen que me quede parada? ¿Y cómo lo hacen? Como público, normalmente puedo sentir la promesa de una experiencia teatral notable en los primeros instantes. ¿Cómo empieza? ¿Cuáles son las expectativas que se generan inicialmente?, y luego, ¿se rompen o se cumplen esas expectativas? Los buenos comienzos se perciben como sorprendentes e inevitables. Quizá se comience muy abruptamente, o de forma excesivamente silenciosa o ruidosa o con demasiada rapidez o lentitud, pero la forma de comenzar de un montaje debería cuestionar al momento la esfera de cosas conocidas, así como mis percepciones habituales.

(...)

En el arte y en el teatro también me siento arrastrada hacia los lugares donde los elementos se encuentran. Me muero por un espacio que sea capaz de contener la delicada tensión de fuerzas opuestas que se atraen. El encuentro con un cuadro como el de Osiris e Isis, o la proximidad de un actor emocionante implicado en hacer malabares con el tiempo y el espacio simultáneamente, hace arder en mí una atracción que es innegable. Me siento arrastrada hacia ellos no porque me resulten familiares, sino porque me resultan extraños.

(...)

El arte, como la vida, se entiende a través de la experiencia, no de las explicaciones.

Como artistas del teatro, no podemos crear una experiencia para el público; en lugar de eso, nuestro trabajo consiste en crear las circunstancias en que una experiencia determinada tenga lugar. Los artistas siempre dependen de la persona que recibe el trabajo. El dramaturgo sudafricano Athol Fugard dijo escribir con esperanza gracias a la persona que está al otro lado de su escritura. Hacemos una invitación. Esperamos haber dejado suficientes pistas para que el público siga el rastro donde nosotros lo dejamos.