

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos de copyright. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Título de la edición original en lengua polaca:

Apocalypsis cum figuris
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974

Primera edición: julio de 2003

©Traducción: Jorge Segovia y Violetta Beck

Depósito legal: VG-778-2003
ISBN: 84-607-8096-1

MALDOROR ediciones, 2003
maldoror_ediciones@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

La primera puesta en escena del espectáculo *Apocalypsis cum figuris*, de J. Grotowski, tuvo lugar el 19 de julio del año 1968. Fue como un primer estreno privado con carácter de ensayo general en presencia de público. El estreno oficial tuvo lugar el 11 de febrero del año 1969. Hasta finales del año 1972 se representaron 188 espectáculos.¹

APOCALYPSIS CUM FIGURIS

Escenario y dirección	Jerzy Grotowski
Ayudante de dirección	Ryszard Cieślak
Vestuario	Waldemar Krygier
Director literario	Ludwik Flaszen
Personajes:	
Oscuro	Ryszard Cieślak
Simón Pedro	Antoni Jahołowski
Judas	Zygmunt Molik
Lázaro	Zbigniew Cynkutis
María Magdalena	Elizabeth Albahaca o Rena Mirecka
Juan	Stanisław Ścierański

En el espectáculo hay citas procedentes de:

La Biblia
Thomas S. Eliot
Fiodor Dostoyevski
Simone Weil

Me doy perfecta cuenta de que al intentar la descripción de *Apocalypsis cum figuris* puedo ofrecer una imagen bastante limitada de este espectáculo. Y no sólo porque el lenguaje teatral sea intraducible -ciertamente- a cualquier otro, ni porque la participación aquí haya de ser condición imprescindible para entender la idea *Apocalypsis* (para entrar en su juego). Hay otra dificultad: *Apocalypsis cum figuris* es algo más que un espectáculo -que una obra de arte- desarrollado en una hora; hay que entenderlo como un proceso creado a través de otras representaciones. Es una búsqueda inagotable, una aspiración por llegar a una forma cada vez menos teatral. En cada ocasión, lo que nos propone es algo nuevo. Quienes han visto *Apocalypsis* en el año 1968 y volvieron a verlo en 1975, estiman que es completamente distinto.

Los respectivos cambios surgían casi siempre de un ciclo al otro (los espectáculos fueron realizados, en general, en ciclos de 6 días cada mes). Vi *Apocalypsis* unas 30 veces en un año (desde el otoño de 1971 hasta el otoño de 1972). Mi descripción abarca los espectáculos realizados en abril y mayo de 1972. Existe la posibilidad de que el espectáculo que yo describo no haya transcurrido nunca de igual manera, pero lo que pueden cambiar son, únicamente, algunos detalles: el orden de las palabras en alguna frase, una diferente colocación de los personajes durante el baile, el mayor o menor dinamismo de algunas escenas, la atención de uno de los actores dirigida hacia otro protagonista distinto al indicado por mí. Estos son detalles que diferencian un espectáculo del otro tan mínimamente, que es difícil percibirlo (una imagen perfecta sería aquí imposible, y, lo que es más importante, sería absolutamente inadecuada -escribiré sobre ello más adelante-). Estos detalles no cambiaban en nada el sentido de *Apocalypsis*. Sin embargo, se operaban otros cambios más importantes que tenían lugar

en cada uno de los siguientes ciclos, y que determinaban el carácter de la obra, convirtiéndola en un proceso. Algunos están señalados en las notas.

DESCRIPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Los espectadores entran a una sala amplia y rectangular, se sientan junto a las paredes.² En una esquina, en el suelo, hay dos reflectores: los haces de luz, divergentes, oblicuos, se proyectan hacia arriba. Cerca, permanece Oscuro tumbado: su presencia apenas se nota, está acurrucado contra la pared (sólo se percibe que alguien está allí).

Los actores entran a la sala uno tras otro.³ Se echan sobre el suelo o se quedan sentados. Cuatro hombres y una mujer: todos vestidos de blanco⁴, pero cada uno de manera diferente. El más joven -Juan- viste vaqueros y una camisa de sport, sobre la cabeza tiene un gorro de ciclista. Está descalzo. Lázaro viste casi igual: vaqueros, camiseta, botas blancas. María Magdalena tiene una falda muy corta. Calcetines y botas con cordel. Judas viste un traje blanco y una camisa arrugada. Parece un empleado o un comerciante. Simón Pedro lleva barbas “diabólicas”. Botas altas y negras, los pantalones por dentro de las botas, camisa blanca, protegido con una manta que se parece a la capa de un peregrino o de un soldado. Se parece también al abrigo de un pastor o a la sobrepelliz de un cura.(¿Capa diabólica?). Sobre el pecho le cuelgan condecoraciones militares: la Cruz de Hierro alemana. La puerta de la sala ha sido cerrada, se hace el silencio. Se respira una atmósfera poco común entre el público y los actores cara a cara.

La mujer⁵ se arrodilla y comienza en español: “Jesús les dijo...”⁶

El hombre se acerca de rodillas en su dirección y hace la señal de la cruz, habla de tal manera que parece que sus

palabras descansan sobre las de ella.

“En verdad, en verdad os digo, si no coméis la carne del hijo del hombre y bebéis su sangre no tenéis vida en vosotros; el que come mi carne y bebe mi sangre tiene vida eterna y yo le resucitaré en el día postrero, porque mi carne es verdadera comida y mi sangre verdadera bebida, el que come mi carne y bebe mi sangre en mí permanece y yo en él”⁷.

Se arrodillan uno frente al otro. Colocan un mantel en el suelo entre sus cuerpos. Ella pone una barra de pan sobre el mismo. Comienza a cantar -inclinada sobre el pan- un canto en español, y él -arrodillado, con las piernas muy separadas- hace movimientos de masturbación. Ella canta:

“¡Ay, San Juan bendito
no vengas aquí, ay
Jesús Misericordioso
San Juan se va!”

Los movimientos del hombre se hacen cada vez más rápidos -alcanza la tensión, “el éxtasis-“, después recoge de sus dedos, con la lengua, “la esperma”.

Ella sigue sus movimientos con una excitación creciente. Finalmente se abalanza hacia los dedos del hombre. Los chupa con inusitado placer. Está muy ofuscada y alegre. Coge un cuchillo y finge el movimiento de herir al hombre en el vientre. El hombre se apodera del cuchillo, lo levanta, se dispone para golpear y...clava el cuchillo en el suelo, al lado del pan. Ahora coge el pan entre sus manos, se echa encima de él y lo “viola”.

Ella lo sigue con atención. De pronto coge el mantel e intenta apartar al hombre del pan. Lo hace riéndose.

Corren uno tras otro. Se agarran y forcejean. La mujer intenta apoderarse del pan, pero el hombre la empuja con

tanta violencia que ella se cae al suelo. El hombre continúa “violando” el pan.

Ella se acerca al hombre -corriendo-, se apodera del pan, lo coloca en el suelo y lo apuñala con pasión.

El hombre reacciona a cada puñalada -gime, se estremece con todo su cuerpo- como si lo apuñalaran a él.

Durante este tiempo, los demás actores observan con mucha atención lo que ocurre en el escenario (están situados en tres puntos diferentes de un triángulo imaginario).

“Levantémonos” -Simón Pedro es el primero en levantarse-. Se arrodilla ante Lázaro: “¡Salvador!”

Lázaro se apoya sobre sus codos. Con ironía dice sonriéndose (tumbado en el suelo parece repugnante con esa sonrisa):

“Bendito seas y bendecido. Sentaos a mi lado. ¿De dónde habéis venido? ¿Cumpliréis el ayuno las gentes humildes?”⁸ (se echa al suelo entre risas).

Mientras tanto Simón Pedro se acerca a Oscuro, lo lleva hacia el centro del escenario. Oscuro, muy avergonzado, se sienta en el suelo pegado a su bastón blanco⁹. Parece un hombre pobre, asustado y humilde.

Simón Pedro: “María Magdalena, lávale, échale óleos y sécale los pies”.

María Magdalena se acerca a Lázaro y con la palma de la mano mojada en saliva toca la suela de su zapato.

Simón Pedro, a Judas: “Judas, señálanosle”.

Judas se acerca a Lázaro y le toca su cabeza.

Oscuro, encogido, no se mueve, les observa con los ojos muy abiertos. Lázaro, siempre con su sonrisa irónica inclina la cabeza, mira a los ojos a Simón Pedro:

“Mías son todas las bestias de la selva y los miles de animales de los montes. Si tuviera hambre, no te lo diría a ti, porque mío es el mundo y cuanto lo llena”¹⁰.

Simón Pedro vuelve a su anterior sitio. Se arrodilla. Con

una sonrisa se dirige a Oscuro: “Naciste en Nazareth”. Todos miran a Oscuro, se ríen. “Eres el Salvador” (todos se ríen a carcajadas). “Para ellos has muerto en la cruz” (María Magdalena tiene espasmos de risa). “Eres Dios” (sin dejar de reírse). “Y tú eres Judas”. (María Magdalena hace muecas a Judas). “¡María Magdalena!” (ella se ríe de nuevo).

Oscuro, que sonreía tontamente, está cada vez más asustado. Detuvo su mirada sobre Simón Pedro y repentinamente saltó sobre él, como si buscara un refugio en sus espaldas. Simón Pedro lleva sobre sus espaldas a Oscuro que parece un animal asustado, un cordero dispuesto para el sacrificio, hasta el sitio donde está el pan: hacia el altar.

Juan, observándoles se arrodilla, alza las manos y comienza a cantar históricamente un canto religioso:

“Cuelga en la cruz el Señor de los cielos

Lloremos por nuestros pecados...”

Lázaro permanece a su lado, postrado en el suelo de boca abajo, de manera que se acentúan sus partes traseras, María Magdalena se lamenta. Sigue a Simón Pedro de rodillas, haciendo gestos de reverencia. Juan continúa gimiendo:

“...Ay, ay por mis pecados

El hombre sufre y muere”.

Simón Pedro arroja a Oscuro al lado del pan. Ahora lo acusa de verdad. Cada vez habla más rápido, acercándose o alejándose de Oscuro, como si lo atacara:

“Han transcurrido ya veinte siglos desde que Él prometió volver a la tierra con todo su poder y majestad. Han transcurrido veinte siglos desde que su profeta escribió: “Volverá pronto. En cuanto al día y la hora en que esto sucede-

rá no la conoce ni siquiera el Hijo, sino tan sólo Dios Padre”, como dijo el mismo Cristo cuando vivía entre nosotros. Pero la Humanidad le espera, siempre con la misma fe y el mismo amor. Durante siglos enteros ha implorado la Humanidad con tanta fe y tanto ardor, durante tantas y tan largas épocas ha suplicado a Dios, que en su infinita misericordia, Éste se digne al fin descender hasta sus fieles...”¹¹

Al pronunciar las últimas palabras Simón Pedro se levanta, y como un pájaro “vuela” hacia los reflectores.

Entonces, Judas se acerca a él lentamente, se detiene ante él -cara al público- y le cuenta la parábola de los que fueron invitados a comer. Habla sosegadamente, alargando las palabras. Al citar las palabras de los invitados, su voz se hace hipócritamente “dulce”, acerca su cara a la de Simón Pedro, se muestra complaciente.

“Un hombre hizo un gran banquete e invitó a muchos. A la hora del banquete envió a su siervo a decir a los invitados: Venid, que ya está preparado todo. Pero todos unánimemente comenzaron a excusarse. El primero dijo: He comprado un campo y tengo que salir a verlo; te ruego que me des por excusado. (Judas, como si bailara al estilo cosaco salta poniéndose una mano sobre el cuello y la otra en la cintura). Otro dijo: He tomado mujer y no puedo ir (otra vez salta y continúa su parlamento después de un rato). Vuelto el siervo, comunicó a su amo estas cosas (baja la voz). Entonces el amo de la casa, irritado, dijo a su siervo: Sal aprisa a las plazas y calles de la ciudad, y a los pobres, tullidos, ciegos y cojos tráelos aquí.”¹²

Juan camina detrás de Simón Pedro cautamente como queriendo escuchar la conversación.

Simón Pedro se dirige a Oscuro:

“¿Teníamos o no teníamos razón al obrar como lo hemos hecho? (al oír estas palabras Juan reacciona enseguida -da

un salto hacia atrás-). Al reconocer humildemente la débil condición de la Humanidad, al aliviar su carga y al pedirle que peque, pero con nuestra autorización, ¿no hemos demostrado amarla? Pues entonces ¿por qué has venido a estorbarnos...?”

Simón Pedro pronuncia estas palabras con agresividad, expresivamente, siempre moviéndose. Al mismo tiempo se desplaza al otro lado del escenario. Silencio.

Oscuro levanta la cabeza, se arrodilla. Habla con dificultad, con una mueca en el rostro. Habla rápido, con una tensión creciente:

“Porque no espero volver ya más
porque no espero
porque no espero volver

envidiando el saber de éste y el don de aquél
ya no me empeño en empeñarme en tales cosas
(¿por qué habría el viejo águila de extender sus alas?)
¿por qué tendría yo que deplorar
el disipado poder del usual reino?

Porque no espero volver a conocer
la débil gloria de la hora positiva
porque no lo pienso
porque sé que no conoceré
el único y verdadero poder transitorio
porque no puedo beber
donde florecen los árboles y brotan manantiales,
porque no hay nada nuevo

porque sé que el tiempo es siempre tiempo
el lugar es siempre y solamente lugar
y lo que es actual lo es sólo por una vez (...)

porque no espero volver
que estas palabras respondan
por lo hecho, para que no vuelva a hacerse
y pueda el juicio no ser demasiado duro

Porque estas alas ya no son alas para volar
sino meras veletas que el aire golpea
este aire de ahora completamente tenue y seco
más tenue y seco que la voluntad.”

(Un momento de silencio. Termina susurrando:)
“enseñanos a preocuparnos (...)”¹⁴

Oscuro se calla. Arrodillado, se dobla sobre sí mismo.
Simón Pedro se queda cerca, aunque un poco separado,
Juan está con él.
Simón Pedro protege a Juan con un brazo alzado. La otra
mano apoya el brazo levantado que parece un ala rota.
Simón Pedro: “A qué desesperación les había conducido la
libertad que les diste. La libertad, el libre albedrío y la
ciencia les habrán colocado delante de tantos milagros y
misterios” (parece que pierde el equilibrio de manera pro-
gresiva, finalmente se arrodilla, y haciendo reverencias,
una vez inclinándose y otra poniéndose derecho inicia una
peregrinación dramática pero sin dejar de hablar): “que
unos, rebelándose, llenos de rabia, se destruirán a sí mis-
mos, mientras que otros, también en franca rebelión, pero
más débiles se dedicarán a destruir a los demás;” (Oscuro,
que parecía esperar precisamente este momento no escu-
chaba sus palabras, observaba tan sólo los movimientos de
Simón Pedro, se levanta y con un paso lento, con el bastón
sobre los hombros como con una cruz, alzando el bastón
intermitentemente y haciendo reverencias, sigue los pasos
de éste): “y algunos más, sin fuerzas ya y sintiéndose

inmensamente desgraciados, se llegarán a nuestros pies
arrastrándose y exclamarán : “¡Sí, teníais razón, tan sólo
vosotros poseéis el secreto de Dios!”¹⁵ Oscuro se adelanta
de pronto ante Simón Pedro y le golpea en el pecho con la
punta del bastón. Simón Pedro no reacciona. La “peregrina-
ción” sigue adelante. Oscuro vuelve a su sitio. Después
de un instante se adelanta otra vez y golpea a Simón Pedro.
Se detienen. Simón Pedro mira a los ojos de Oscuro y le
grita a la cara: “En tu mirada no hay más que lascivia.”
Esta exclamación vulgar excita a todos. La peregrinación
se convierte en una “orgía”. Se oyen voces de:
“¡Anda jaleo! ¡Anda jaleo! ¡Anda jaleo!”
Todos se abrazan excitados, se acarician, hacen movimien-
tos vulgares. Se provocan, se empujan, se tocan. Se arre-
meten a gatas, arrodillados, acostados. Todos se divierten
con alborozo. Entre ellos esta Oscuro -nadie le presta aten-
ción- él está arrodillado, con una mano extendida, ciego
que busca su camino en la oscuridad. Quisiera tocarles,
pero no encuentra sus cuerpos aunque lo rodean a cada
momento.

Se aparta muy cansado. El juego se acaba. Silencio.

Oscuro (suavemente):

“No temáis... No temáis a sus espíritus, ¿el espíritu acaso
sería más importante que el alimento y el cuerpo más que
las ropas?”¹⁶

Simón Pedro se levanta, se dirige a todos hablando en voz
alta y pronunciando las palabras con mucha claridad:

“Y vi que salía el agua de la parte derecha del templo,
Aleluya, y todos a los que alcanzó el agua serán salva-
dos.”¹⁷

Oscuro está arrodillado con las piernas separadas. Levanta
su abrigo por el lado derecho mostrando su cuerpo desnudo.
Seguidamente se acercan a él y pegan sus labios a su
cuerpo. “Beben” a lengüetazos. Judas, María Magdalena,

después Lázaro. Con desgana se apartan del cuerpo de Oscuro. Repugnantes, codiciosos, tambaleándose se mantienen en pie con dificultad, hasta que apartados del cuerpo, ebrios, se caen al suelo completamente mareados, “dormidos”, aturdidos aún por la inercia de sus cuerpos. Juan es el último en “beber”. Tambaleándose, grita: “Por sangre tiene mosto” (y se cae como los demás).

Permanecen ebrios, solamente Simón Pedro está de pie y los observa.

Judas se levanta, coge el bastón de Oscuro. Apoyándose en él comienza a andar alrededor de ellos con un paso muy fatigado. Lentamente pronuncia las palabras:

“Llama a los obreros y dales su salario, desde los últimos hasta los primeros. Viniendo los de la hora undécima, recibieron un denario. Cuando llegaron los primeros, pensaron que recibirían más, pero también ellos recibieron un denario.”¹⁸

Poco a poco comienza a formarse un cortejo de boda. Juan y María Magdalena lo encabezan -pareja feliz y enamorada-. Se mueven delicadamente, en silencio, con cierta inseguridad, muy concentrados uno en otro y en sus pasos, ajenos a la presencia de la otra gente que los sigue. Se acarician las caras, sonrien.

El cortejo se desplaza lentamente, como con un efecto retardado. Cantan con voces muy apagadas (se perciben muy levemente las palabras: Cuando la boda tuvo lugar en Canaan). Simón Pedro va al final, lleva las botas en la mano. A veces sale de la fila para contemplar a la joven pareja y gime: “Oh, Dios mío, Dios mío.” Es muy triste este cortejo de boda, y el lamento de Simón Pedro parece más de desgracia que de alegría.

Todos rodean a Oscuro, el cual permanece arrodillado en el centro del escenario. Nadie le presta atención, y Oscuro sonríe dulcemente.

Lázaro se aparta de los demás, da un paso hacia Oscuro (se puede intuir que existe entre ellos un contacto casi íntimo). De improviso, Lázaro “se descubre” vulgarmente. Oscuro lo mira completamente asustado. Lázaro se aparta y sigue andando con el cortejo. Y Oscuro, otra vez con su sonrisa extraña, dulce, cierra los ojos, se levanta sobre las rodillas, pone las manos sobre los genitales (ellos dejan de cantar, se detienen, miran), al rostro de Oscuro aflora una expresión de completo éxtasis (ellos quedan inmóviles, inclinados hacia él). Oscuro abre sus ojos, hace un movimiento como para acercarse a Lázaro, pero éste retrocede y el cortejo continúa su marcha.

Se detienen otra vez. Inclinados hacia Oscuro, inmóviles, escuchan su voz suave, delicada. Oscuro se alza ligeramente; concentrado, como si rezara, habla casi susurrando:

“Quien andaba entre violeta y violeta
quien andaba entre
las distintas hileras de variados verdes,
yendo de azul y blanco, colores de María,
hablando de cosas triviales,
ignorando y sabiendo del dolor eterno,
quien se movía entre los otros mientras andaba,
quien fortaleció las fuentes y refrescó los manantiales,
redime tiempo y sueño
la señal de la palabra inoída, no dicha

hasta que el viento arranque mil susurros del tejo

y después nuestro exilio.”¹⁹

El cortejo, “hipnotizado”, continúa andando. De repente interrumpe su marcha, un grito salvaje de Simón Pedro, pataleo, taconeos (durante el monólogo de Oscuro, Simón

Pedro calzó sus botas).

Parecía que los demás estuviesen esperando esa llamada porque no tardaron en comenzar un baile loco, una liberación orgiástica. Sus movimientos son rápidos, impulsivos (reventaron como un volcán, se dejaron llevar por sus cuerpos). Parecen no prestarse atención unos a otros, se empujan, se atacan, liberan las energías que maduraron en ellos. Y hay deseos de gritar: “La boda es la boda.” Repentinamente comienzan a bailar como en el cuadro de Brueghel “El baile de los campesinos.” Con sus cuerpos llenan toda la superficie bailando, saltando. Patalean, gritan. Parecen una turba incontrolada. No existe nada, excepto esta orgía. Oscuro intenta, sin resultado alguno, acercarse a ellos, los rodea, les mira a la cara. Se escucha la voz de Juan con más fuerza entre los otros gritos:

“Que nos conduzcan a Jerusalén santo
Que nos abrace un coro de ángeles
Para que podamos con Lázaro
Encontrarnos al lado del padre.”²⁰

En el mismo instante Juan y María Magdalena se acuestan uno al lado del otro. Sobre sus cabezas está Simón Pedro (un pájaro horrible, un gallo hierático, una gallina repugnante, degrada el acto de la boda, lo hace ridículo y odioso). Tras sus espaldas aparece Oscuro. No le ven. Oscuro comienza a recorrer el escenario. Patalea con los pies desnudos como durante una mazurca loca. Durante un rato sólo se escuchan los golpes de sus pies sobre el suelo. De pronto se detiene tras Simón Pedro. Simón Pedro “cacarea”. Oscuro se asoma tras sus espaldas y silba como si quisiera llamar la atención de la pareja. Simón Pedro esconde la cabeza entre sus hombros y “vuela” hacia un ángulo.

Juan y María Magdalena se levantan del suelo sobresaltados.

Todos, excepto Oscuro, atacan a Simón Pedro, picándole como cornejas, le arañan, le saltan a los ojos. Él retrocede, le atacan con creciente furor. María Magdalena lo invita con una lasciva sonrisa, mueve las caderas provocativamente (Simón Pedro cierra los ojos, se protege con sus manos). Todos se aproximan a su cuerpo, le atacan de mala manera. Los dedos mojados en saliva se los meten por los ojos.²¹

Al fin, Simón Pedro no resiste el ataque, cae al suelo rodeado por los demás.

Oscuro, que lo observaba todo, ahora se acerca, aparta a los agresores. Simón Pedro permanece en el suelo con los brazos extendidos hacia arriba y con las piernas encogidas. Oscuro le baja los brazos y lo “reanima” golpeándole varias veces en la cara.

María Magdalena comienza a cantar. El ritmo es aún tranquilo, pero se nota en el mismo una tensión que va en aumento. De pronto, Simón Pedro se levanta, aparta el abrigo, enseña el pie calzado con la bota. Oscuro se inclina, se arrodilla y le limpia las botas con la manga. Se oye el grito de un pastor y Simón Pedro galopa montando a Oscuro.

Los demás aplauden. La canción ya suena muy vivamente, alegremente, parece un *doping* deportivo. Simón Pedro incita a su caballo. Después de unos instantes suelta a Oscuro, el cual se cae de cansancio, respirando con dificultad.

Silencio. Se tranquilizan. Hablan, se rodean, se aproximan a Oscuro, lo contemplan, se inclinan sobre él (como si observaran un cadáver). No hay ningún diálogo. Lo que dicen no compone ninguna conversación lógica, pero las respectivas cuestiones se enlazan entre sí (tal vez porque

proceden de la misma fuente).²²

Judas: "El que no entra por la puerta en el aprisco de las ovejas, sino que sube por otra parte, ése es ladrón y salteador."²³

María Magdalena parece una amante. Juega con sus cabellos, mueve los pies, recoge su falda con los dedos, coquetea, habla pronunciando exageradamente las palabras: "¡Nuestro lecho verdeguea ya!"²⁴

Lázaro, irónicamente: "Si mi corazón se dejó seducir por mujer y estuve al acecho a la puerta de mi prójimo, ¡muela para otro mi mujer! ¡y sea entregada a brazos ajenos!, pues maldad grande es ésta, es un gran crimen."²⁵

María Magdalena (introduciendo las manos bajo el sujetador): "Y allí te daré mis amores."²⁶

Lázaro: "A la fosa grité: ¡Tú eres mi padre! Y a los gusanos: ¡Mi madre y mis hermanos! Y detrás de mi piel yo me mantendré erguido, y desde mi carne yo veré a Dios."²⁷

María Magdalena: "Mi amado es para mí, y yo para él."²⁸

Juan (el más dinámico de todos): "Salió otro caballo, bermejo, y al que cabalgaba sobre él le fue concedido desterrar la paz de la tierra."²⁹

Judas: "Cuando salía a la puerta alta de la ciudad los jóvenes, al verme, se escondían y los viejos se alzaban en pie. Y quebrantaba las muelas del injusto, y de sus dientes le arrancaba la presa."³⁰

María Magdalena (con mímica exagerada): "Mi amado metió su mano por el agujero."³¹

Lázaro (a Oscuro): "¿Puedes tú agarrar con anzuelo al cocrilillo y atarle una cuerda a la lengua? ¿Le meterás un junco por la nariz y atravesarás con el anillo sus mandíbulas? ¿Jugarás con él como con un pájaro, le atarás para juguete de tus niñas? ¿Llenarás de flechas su piel y le hundirás el arpón en la cabeza?"³²

Juan (muy conmovido): "Y vi que de la boca del dragón, y

de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta salían tres espíritus inmundos, como ranas."³³

Judas (imitando a un heraldo: acerca la mano a su boca, alza la cabeza hacia arriba; comienza con un tono alto de voz, luego su voz se hace más grave): "El que tenga oídos, que oiga. ¿A quien compararé yo esta generación? Es semejante a niños sentados en la plaza que se gritan unos a otros, diciendo: os tocamos la flauta, y no habéis danzado."³⁴

Oscuro permanece en el suelo. Ahora se levanta con dificultad. Apoyándose con el bastón da unos pasos lentos (los demás le hacen muecas desagradables), él cojea dando vueltas. Habla con la voz cansada, ronca, de un anciano:

"Aunque no espero volver ya más
aunque no espero
aunque no espero volver
oscilando entre pérdida y ganancia
en este breve tránsito cruzado de sueños,
ensoñolienta luz de crepúsculo entre el nacer y el morir
(Bendíceme, Padre) aunque no ansío ansiar estas cosas(...)
éste es el momento de tensión (...)
el lugar solitario donde tres sueños cruzan (...)
pero cuando las voces desprendidas del tejo se atenúen
que sea otro tejo el que se estremezca y replique.
bendita hermana, santa madre, espíritu de la fuente, espíritu del jardín
no permitas que nos engañemos con mentiras."³⁵

A la terminación de estas palabras, Lázaro inicia la comedia. Se dirige a Oscuro:

"¿Por qué me haces blanco tuyo,
cuando ni a mí mismo puedo soportarme?"

Pues pronto descansaré en el polvo,
Y si me buscas,
ya no existiré.”³⁶

Diciéndolo se tumba de espaldas, tapándose la cara con la camisa. María Magdalena se acerca a él y retorciéndose las manos comienza a cantar el canto fúnebre: “Tara-bum, tara-bum, tara-bum, bum, bum, bum, bum...” Los demás la siguen.

Tiene lugar el rito fúnebre. Los participantes trasladan el cuerpo de Lázaro hasta el “centro” Lo colocan con cuidado, le juntan los pies. “Se arrancan” los cabellos, se lamentan, alzan las manos hacia el cielo, sollozan histéricamente. Hay plañideras, orquesta que toca la marcha fúnebre, hay comida fúnebre. Como buitres rodean el cuerpo (María Magdalena y Juan se sientan sobre él), y cantando comen el pan.

Oscuro permanecía inmóvil y los miraba. Ahora se acerca, se detiene a los pies de Lázaro, de frente. El canto se interrumpe, asustados se apartan del “cadáver”, Oscuro se inclina sobre él, golpea el suelo con el bastón por tres veces y dice tranquilamente: “Lázaro, sal fuera.”³⁷

Todos esperan en tensión lo que va a suceder. Muy lentamente Lázaro levanta la cabeza, baja la camisa...y se ríe en la cara de Oscuro.

Oscuro, sorprendido y asustado retrocede. Lázaro se arrodilla ante él sonriéndose con ironía:

“Qué es el hombre para creerse puro” (coge el pan de las manos de María Magdalena) “si sus días están determinados, si fijaste su límite, que no ha de traspasar” (mientras dice esto se desplaza de rodillas en la dirección de Oscuro. Oscuro retrocediendo ante él se arrodilla. Lázaro rompe el pan por la mitad, le aproxima la miga a la nariz): “Porque para el árbol hay esperanza; cortado puede retoñar, sin que cesen sus renuevos, aunque haya envejecido su raíz en la

tierra, pero el hombre en muriendo queda inerte, y expirando...” Oscuro se detiene (no puede retroceder más, ahora están arrodillados cara a cara, Lázaro desmigaja uno de los trozos de pan y algunas migas caen al suelo) “...¿dónde estás?” (Lázaro forma una bola con las migas de pan y de pronto golpea con ella a Oscuro en la cara, Oscuro pierde el equilibrio y el pan se cae al suelo. Otro golpe con la bola). Oscuro tiene lágrimas en los ojos, Lázaro sigue hablando: “Perezca el día en que nací y la noche en que se dijo “¡Ha sido concebido un varón! Conviértase ese día en tiniebla y no se cuide Dios de él desde lo alto, no resplandezca sobre él un rayo de luz. Hagan presa de aquella noche las tinieblas. Háganse tinieblas las estrellas de su alborada; que espere luz y no le venga, y no vea los parpadeos de la aurora por no haberme cerrado las puertas del seno materno y no haber sustraído a mis ojos tanta miseria. ¿Por qué no morí al salir del seno y no expiré al salir del vientre?¿Por qué hallé rodillas que me acogieron y pechos que me amamantaron? Son los suspiros mi comida y se derraman como aguas mis rugidos. No tengo tranquilidad ni descanso, se ha adueñado de mí la turbación.”³⁸

Oscuro recibió los golpes con sumisión. Mira a Lázaro con confianza. Éste lo levanta cogiéndole del brazo, dan unos pasos, Lázaro se arrodilla a sus pies y comienza a acariciarlos (los pies, las nalgas, luego introduce sus manos bajo su abrigo. Le mira a la cara). Oscuro permanece con los ojos cerrados, como petrificado. Desea entregarse a Lázaro. Habla con voz apagada:

“Ando mal de los nervios esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.

Háblame (...)

he oído la llave

dar vueltas en la puerta (...)

Pensamos en la llave, cada uno en su prisión

Pensar en la llave confirma la prisión.”³⁹

Parece que Oscuro en breves instantes conseguirá el éxtasis amoroso. De pronto, aparta a Lázaro con un movimiento violento. Lázaro se cae al suelo. Se levanta enseguida y arrodillado recoge las migas de pan. Se excusa:

“Como el siervo anhelando la sombra,
como el jornalero esperando su salario
así he pasado yo meses de desencanto
y me han tocado noches llenas de dolor.
Si me acuesto, digo: ¿Cuándo me levantaré?
Si me levanto: ¿Cuándo llegará la tarde?
Y me hartó de divagar hasta el crepúsculo.
Mi carne está cubierta de gusanos
Y de escamas terrosas,
Mis días corrieron más rápidos que la lanzadera.
Acuérdate de que mi vida es un soplo.”⁴⁰

“Cuando hubieron comido, dijo Jesús a Simón Pedro: Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que éstos? (Simón Pedro se dirige a Oscuro. Se inclina y se mueve como si “gesticulara” con todo el cuerpo). “Él le dijo: Sí, Señor, tú sabes que te amo. Díjole: Apacienta mis corderos. Por segunda vez le dijo: Simón, hijo de Juan, ¿me amas? Pedro le respondió: Sí, Señor, tú sabes que te amo. Jesús le dijo: Apacienta mis ovejas.”⁴¹

Juan corre hacia el centro del escenario. Con movimientos rápidos se quita la zamarra y la deja caer al suelo, luego tira el gorro con un ademán violento.

“Ven (grita a María Magdalena) “te mostraré el juicio de la gran ramera que está sentada sobre las grandes aguas, con quien han fornicado y se embriagaron con el vino de su

fornicación. La bestia que has visto era, pero ya no es, y está a punto de subir del abismo y camina a la perdición, y se maravillarán viendo la bestia, porque era y no es.”⁴²

(Dice todo esto muy rápido, en voz alta, acentuando exageradamente algunas palabras).

María Magdalena, obedeciéndole, se acerca hacia los reflectores donde está Oscuro de espaldas.

Oscuro se vuelve y dice:

“Aquí está la sabiduría, el que tenga inteligencia.”⁴³

Se acercan uno al otro. Al detenerse al lado de los reflectores absorben con sus cuerpos mucha luz, y solamente algunos reflejos se escapan por detrás de ellos dibujando con nitidez sus siluetas, como si de las mismas irradiara la claridad. Parecen estar desnudos. Se tocan con mucha delicadeza sus caras, están intimando. María Magdalena parece una niña tímida y avergonzada. Oscuro coge su cara entre sus manos: se besan un largo rato. Silencio. En este momento, Juan comienza una “carrera” loca. Sus pies descalzos resuenan sobre el suelo, alza los brazos hacia arriba. La “carrera” es cada vez más rápida, parece que no se puede correr más. Y allí, Oscuro y María Magdalena (se arrodillaron, sus caricias son cada vez más espontáneas. Momento del éxtasis) se quedan inmóviles separados uno del otro, con los brazos extendidos, y Juan se detiene en su recorrido, se aprecian sus músculos endurecidos, se ve su cara tensa, cerró los ojos...

En el mismo momento se percibe el ulular del viento y el aullido apagado de un perro (¿lobo?, ¿coyote?).⁴⁴

Otra vez la pareja se reúne. Juan se aparta ligeramente y “corre” de nuevo. Y todo se reinicia (el juego amoroso, el éxtasis, la interrumpida “carrera” de Juan, el aullido del perro, el ulular del viento. En el rostro de Oscuro se ven gotas de sudor que caen al suelo).

Oscuro se vuelve. Con frases cortadas, con la voz agitada, dice:

“Señora, tres leopardos blancos se tumbaron bajo un enebro a la fresca del día, alimentados hasta la saciedad de mis piernas mi corazón mi hígado y de lo que contenía la hueca redondez de mi cráneo. Y Dios dijo ¿Habrán de vivir esos huesos? Y lo que había estado en los huesos (ya secos) dijo entre gorjeos:
No hay vida en ellos.

Y Dios dijo
profecía al viento y sólo al viento porque solo el viento escuchará.

Señora de los silencios
afligida calma
desgarrada y entera
rosa de la memoria
rosa del olvido
concluye el tormento
del amor insatisfecho
habla sin palabra y
palabra sin habla
gracias a la Madre
por el Jardín” (finaliza susurrando).⁴⁵

Lázaro y Judas se levantan de sus sitios, donde pasaban desapercibidos. Miran a su alrededor. Repentinamente se encuentran, se acercan y comienzan un juego amoroso. Se acercan uno al otro, sonriendo, casi se tocan. Lázaro comienza, Judas le contesta enseguida:

Lázaro: “¡Qué hermosa eres!”

Judas: “¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres!”

Lázaro: “¡Qué hermosa eres, amada mía, son palomas tus ojos!”

Judas: “¡Qué hermosa eres, qué encantadora!”⁴⁶

(Se alejan cojeando. Recogen frutas, se agachan en busca de arándanos. Otra vez se acercan, se detienen frente a frente; las frutas se les “caen” de las manos. Se miran. Están muy extrañados y maravillados de este encuentro). Hay, al mismo tiempo, algo “repugnante” en este juego de los dos amantes. Parecen dos pastores voluptuosos que intentan comportarse con delicadeza y elegancia pero son pesados y torpes.

Judas se detiene. Canturrea en voz alta: “Huye, amado mío, semejante a la gacela o al cervatillo, por los montes de las balsameras.”⁴⁷

Lázaro dobla el brazo y con una voz deformada que le sale como por la nariz imita el sonido de la gaita. Judas se aplica a la melodía. Rítmicamente, con un paso de baile sobre sus piernas demasiado rígidas se aproximan uno al otro. Cuando están cerca, interrumpen el “juego” y se abrazan con las piernas, caen al suelo (en ese momento Juan salta al centro del escenario y dice: “Pero tengo contra ti...” Se separan. Se frustra su amor).

Juan grita: “Pero tengo contra ti que permites a Jezabel enseñar y extraviar a mis siervos hasta hacerlos fornicar y comer de los sacrificios de los ídolos. Y voy a arrojarla en cama y a los que con ella adulteran, en tribulación grande, por si se arrepienten de sus obras. Y a sus hijos los haré perecer de muerte, y conocerán todas las iglesias que yo soy el que escudriña las entrañas y los corazones.”⁴⁸

María Magdalena comienza a cantar, los demás la siguen:
Guantanamera, guajira guantanamera...

Guantanamera, guajira guantanamera...”

Cantan, bailan, alzan sus brazos hacia arriba en un éxtasis loco. El baile se convierte en una danza “liberadora”, se nota la sensualidad. Cada uno de los actores está bajo la influencia del ritmo y del movimiento, no se juntan en

parejas, es un desahogo solitario. El ritmo es cada vez más vivo, sus movimientos no están coordinados en absoluto. Juan, sin dejar de bailar habla confusamente:

“Allí donde te concibió tu madre, donde te concibió la que te engendró.”⁴⁹

El ritmo se hace más lento, dejan de cantar. Judas habla como para sí mismo: “El hombre es semejante a un rey que preparó banquete de bodas a su hijo. El rey, montando en cólera, envió sus ejércitos, hizo matar a aquellos asesinos y dio su ciudad a las llamas. Atadle y arrojadle a las tinieblas.”⁵⁰

Magdalena se aparta, mueve su falda con coquetería, habla con gracia: “Mi amado es fresco y colorado.”⁵¹

Lázaro contesta con voz tranquila, sonríe ligeramente:

“Abren su boca contra mí, abofetean con afrenta mis mejillas, todos a una se apretujan contra mí, estaba yo tranquilo, cércanme sus proyectiles, me traspasa mis riñones sin piedad, derrama por tierra mi hiel.”⁵²

María Magdalena intenta conseguir la atención de Judas y de Simón Pedro: se muestra graciosa, sonríe. Habla pronunciando las palabras muy claramente:

“Está su izquierda bajo mi cabeza y su diestra me abraza.”⁵³

Judas los rodea y les cuenta:

“A la media noche se oyó un clamoreo: Ahí está el esposo, salid a su encuentro. Se despertaron entonces todas las vírgenes y se pusieron a preparar sus lámparas. Las necias dijeron a las prudentes: Dadnos aceite del vuestro, porque se nos apagan las lámparas. Pero las prudentes respondieron: no.”⁵⁴

Juan (siempre moviéndose -salta-, habla casi gritando):

“Asimismo vi en la visión los caballos y los que cabalgaban sobre ellos, que tenían corazas color de fuego, y de jacinto, y de azufre; y las cabezas de los caballos eran como cabezas de leones, y de su boca salía fuego, y humo,

y azufre. El poder de los caballos estaba en su boca y en sus colas.”⁵⁵

María Magdalena se aproxima a Simón Pedro, se inclina, éste la agarra por las nalgas, María Magdalena suelta una risa loca. Juan y Lázaro corriendo en círculos se enseñan sus genitales. Otra vez cantan “Guantanamera”, bailan y se hacen a cada instante más ruidosos. Oscuro, que los observaba asustado desde lejos comienza ahora a correr alrededor de ellos, intenta bailar, salta con ridiculez y mueve sus brazos con falta de experiencia.

Simón Pedro se aparta del juego. Se tumba de espaldas, al lado y sobre él baila Juan. Le enseña su lengua, los dientes, le “mea” en la cara. Oscuro se queda por el otro lado de Simón Pedro y los sigue con su mirada. De pronto se tapa la cara con el abrigo y corre alrededor del escenario, a ciegas, con las manos extendidas. “Sin cabeza”, con las piernas desnudas, se parece a los monstruos del Bosco. Simón Pedro se levanta del suelo. Ahora todos parecen un grupo “móvil” alrededor del que corre Oscuro.

Oscuro se detiene muy cansado. Lázaro, sin prestarle ninguna atención se dirige (quizá a Simón Pedro, quizá a Juan, o al público):

“Siendo como hiel de áspides en su interior. Devoró riquezas, pero las vomitará, de su vientre se las sacará Dios.”⁵⁶ Seguidamente habla Judas (como si continuara con su discurso anterior):

“Entonces apareció la cizaña. Señor, ¿no has sembrado semilla buena en tu campo? ¿De dónde viene, pues, que haya cizaña? Y él les contestó: Eso es obra de un enemigo. Dijéronle: ¿Quieres que vayamos y la arranquemos? Y les dijo: no.”⁵⁷

Las palabras suenan confusamente, los que bailan ocupan casi toda la superficie de la sala. Todo es caótico, el ritmo del baile se hace más rápido, los movimientos de los que

bailan parecen poco coordinados, como si hubiesen perdido el control de los mismos. El baile de Juan es más violento, más rápido. Juan:

“Salió el otro, y gritó con fuerte voz al que estaba sentado sobre la nube: Arroja la hoz y siega” (Juan grita estas palabras a la cara de los demás) “El que estaba sentado sobre la nube arrojó su hoz sobre la tierra. Y salió del altar otro y clamó con fuerte voz al que tenía la hoz afilada, diciendo: Arroja la hoz afilada y vendimia los racimos de la viña de la tierra porque sus uvas están maduras. Y arrojó su hoz sobre la tierra, y vendimió la viña de la tierra, y echó las uvas en la gran cuba. Y fue pisada la uva fuera de la ciudad y salió la sangre de la cuba hasta los frenos de los caballos por espacio de mil seiscientos estadios.”⁵⁸

Juan termina de hablar y efectúa un salto violento. Habla Lázaro: “Así, el necio se hace discreto, y como pollino de onagro nace el hombre.”⁵⁹

Han dejado de bailar, “se desplazan” por la sala. María Magdalena nuevamente se mete la mano bajo el sujetador, se inclina hacia Judas y Lázaro: “Ya me he quitado la túnica. Ya me he lavado los pies.”⁶⁰ Lázaro, apartándose, se dirige a los espectadores:

“Vuestros apotegmas son verdades de polvo, vuestras réplicas son respuestas de barro.”⁶¹

María Magdalena, apartándose: “En mi lecho, por la noche, busqué al amado de mi alma, busqué, y no lo hallé.”⁶²

Lázaro: “Porque tenía su rostro abotagado de gordura y de grosura en sus lomos.”⁶³

Juan salta otra vez hacia el centro y grita: “Vi otra bestia que subía de la tierra y tenía dos cuernos semejantes a los de un cordero, pero hablaba como un dragón. Extravió a los moradores de la tierra con las señales que fue dado ejecutar delante de la bestia, diciendo a los moradores de la

tierra que hiciesen una imagen en honor de la bestia, fuéle dado infundir espíritu en la imagen de la bestia para que hablase la imagen e hiciese morir a cuantos no se postrasen ante la imagen de la bestia.”⁶⁴

Simón Pedro “vuela” hacia los reflectores y los tapa con su abrigo. Oscuridad total. Se escucha solamente un andar rítmico (los tacones hacen un ruido monótono, alejándose o acercándose. Alguien silba. Todo eso dura un largo rato). Desde los reflectores aparece un chorro de luz. Entra Simón Pedro con algunas velas encendidas. Los actores están acostados sobre el suelo (Judas encima de María Magdalena), Oscuro está arrodillado en el sitio del “altar”. Siguen con su mirada la luz de las velas.

Simón Pedro, mirando alrededor, se acerca a Oscuro y coloca ante él sus velas.

Judas: “Ahí está el esposo, salid a su encuentro.”⁶⁵

Juan: “Dadnos aceite del vuestro, porque se nos apagaron las lámparas.”⁶⁶

Simón Pedro dirigiéndose a Oscuro: “Señor, ¿tú me lavas a mí los pies?”⁶⁷

Oscuro, contestándole con sutileza: “Lo que yo hago, tú no lo sabes ahora; lo sabrás después.”⁶⁸ (Mira a su alrededor). “No todos estáis limpios. Desde ahora os digo, antes de que suceda, para que, cuando suceda, creáis que yo soy. Uno de vosotros me entregará.”⁶⁹

Silencio, le miran. Simón Pedro sin apartar su mirada del rostro de Oscuro, dice: “Juan, pregúntale de quién habla.”⁷⁰

Juan (con voz áspera): “Señor, ¿quién es?”⁷¹

Oscuro coge una vela y con ella hace una señal en la frente de Simón Pedro. Judas, extrañado, levanta la cabeza: “Señor, ¿y yo?” Simón Pedro dirigiéndose a él: “Judas, hijo de Iscariote...”

Oscuro, siempre arrodillado cerca de las velas, habla pacientemente y con voz apagada, como a los niños: “Un

poco aún estaré todavía con vosotros; me buscaréis, y como dije a los judíos: A donde yo voy, vosotros no podéis venir, también os lo digo a vosotros ahora.”⁷²

Simón Pedro: Señor, ¿a dónde vas?

Oscuro le contesta con la misma suavidad: “A dónde yo voy, no puedes tú seguirme ahora, me seguirás más tarde. Mientras uno de vosotros me entregará (el tono de voz se levanta) entonemos el himno al Padre.”⁷³

Judas: “¿Sacrificio del Cordero?”

Todos: “Amén.” Este “Amén” suena como un acorde, se repite, se alarga (“ameeee...n”), las palabras se interponen unas sobre otras. Simón Pedro entrega velas a todos los “blancos”. Luego cogen a Oscuro por debajo de los brazos, le echan el mantel blanco “del altar” sobre el cuello y lo arrastran hacia el centro.

Cantan: “Gloria al poderoso y al justo, gloria al poderoso y al justo, gloria al poderoso...” Comienzan con las voces apagadas, luego el canto es cada vez más fuerte, más alto. Rodean a Oscuro como las mariposas nocturnas. El canto se hace cada vez más fuerte, ellos le rodean más de prisa, le miran a los ojos, le gritan a la cara. Le atacan con pasión. Él retrocede. Se hacen más y más agresivos. Le tocan con sus cuerpos, le atacan, lo “violan”. Le acercan las velas encendidas a sus ojos. Al fin, Oscuro, no pudiendo defenderse cae de espaldas como crucificado. Lo rodean, lo contemplan, se agrupan para verlo mejor, levantan sus manos en las que sostienen las velas encendidas. Tiemblan por la emoción como animales. Ya no se aprecian las palabras del himno, solamente se escucha un grito repugnante: “Beeeeeeeeee.” ¿Parodia del Cordero? Le enseñan las lenguas, hacen muecas, las velas se mueven en sus manos. Se inmovilizan agrupados ante él.

Oscuro, “crucificado” en el suelo, alza la cabeza con dificultad. Habla con un esfuerzo enorme, con las frases rotas,

como si cada palabra le causara dolor. Tal vez quisiera apartar el cuerpo de la tierra, pero le fallan las fuerzas, la cabeza se le va (se aprecia un fuerte golpe del cráneo contra el suelo):

“Si perdida y gastada está la perdida y gastada palabra, si la inoída, la no dicha

palabra no está dicha ni oída,

aún es la no dicha palabra, la Palabra inoída,

la Palabra sin palabra (...)

Oh pueblo mío (...)

¿Dónde se encontrará la palabra, dónde resonará?

No aquí (...)

el verdadero tiempo y lugar no está aquí

no hay gracia para los que evitaron el rostro,

ni tiempo de alegría para los que caminan entre el ruido y niegan la voz

¿Rogará la velada hermana por

los que andan en la oscuridad, por los que Te eligieron y Te niegan,

por los desgarrados entre estación y estación, tiempo y tiempo,

entre una hora y otra, palabra y palabra, poder y poder, por los

que esperan en la oscuridad? (...)

y afirman ante el mundo negando entre las rocas

en el desierto último entre las últimas rocas azules

el desierto en el jardín el jardín en el desierto

de la sequía, escupiendo la marchita semilla de la manzana.”⁷⁴

Simón Pedro se aparta del grupo, se aproxima al “altar”, inicia la misa: “In nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen. Cristo eleison, Cristo eleison, Cristo eleison.”

El grupo se dispersa. Lázaro contesta: “Cristo eleison.”

Simón Pedro: “Sursum corda. Habemus ad Dominum gratias agamus Domino Deo nostro dignum et iustum est. Sequentia sancti evangelii secundum” (se dirige a Oscuro el cual se arrodilló ante él, en la otra parte de la sala): “¿Quién ha dispersado el rebaño y lo ha dejado extraviarse por caminos desconocidos? Pero el rebaño volverá a juntarse y se someterá, esta vez definitivamente. Y nosotros, los que para felicidad de los pecadores habremos cargado con el peso de sus culpas, llegaremos también a tu presencia y te diremos: ¡Júzganos, si puedes y te atreves a hacerlo! La Humanidad en pleno, con sus millones de seres humanos será feliz, exceptuando a los centenares de miles de personas que la dirijan. Morirán dulcemente, se extinguirán ante Tí como velas consumidas y no hallarán mas que la nada tras la puerta del sepulcro. Pero nosotros guardaremos el secreto, y para hacerles felices, seguiremos seduciéndoles con la promesa de una recompensa eterna y celestial.”⁷⁵

Simón Pedro se calla. Celebra la misa silenciosa. Otros “blancos” se levantan, comienzan a moverse. Se tocan, se provocan mutuamente. Oscuro los mira, ellos extienden sus manos hacia él, quieren traicionarlo, cada uno por su cuenta: ¿llaman al cliente? María Magdalena lo llama como a las gallinas. Lázaro lo anima para que venga junto a él. Se oyen voces claramente:

Juan: “Me venderé”

Judas: “A la mujer”

María Magdalena; “Sus piernas son columnas de alabastro”⁷⁶

Judas: “Vendo carne fresca”

Simón Pedro (sigue con la misa) alza sus brazos hacia arriba como si sostuviese la hostia: “Cuerpo fresco de Dios”.

Lázaro: “Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré allá. ¡Dichoso el hombre a quien corrige Dios! Él

es quien hace la herida y la venda...”⁷⁷

Oscuro, con el trapo que se quita del cuello comienza a desalojar a los “comerciantes”. Los azota en la espalda, estalla un tumulto, los perseguidos vienen bajo el “látigo”. Oscuro los golpea con pasión, con todas sus fuerzas. Finalmente consigue echarlos (el primero en escapar es Lázaro, con las manos levantadas hacia arriba, como si sujetara la custodia).

Permanecen: Simón Pedro, Oscuro y Juan. Juan está tras las espaldas de Oscuro y con la voz en llanto, como si se retorciese de dolor, cuenta:

“Entró a mi habitación y dijo: pobre, el que no comprende nada, nada sabe. Ven conmigo, y yo te enseñaré cosas que no puedes imaginarte. Me ordenó que le siguiera hasta el desván desde donde se podía ver toda la ciudad, un andamiaje de madera y el río sobre el que descargaban los barcos. Nos encontrábamos a solas. Sacó el pan de un armario y lo repartimos entre los dos. Aquel pan tenía un verdadero sabor a pan. Jamás gusté en otras ocasiones ese sabor. Prometió enseñarme algo, pero luego no me enseñó nada. Y un día me dijo: ahora vete ya. Nunca intenté localizarlo. Comprendí que él había llegado a mi casa por pura equivocación.” (Oscuro se acerca a él, le escucha con suma atención, le toca con timidez, comienza a acariciarlo con una gran delicadeza. Juan al principio no reacciona, Oscuro le abraza, Juan habla con creciente “dramatismo”, casi llorando): “Mi sitio no está aquí. En cualquier otro lugar, en una celda, en la sala de espera de una estación, pero no aquí. A veces no puedo evitar, aunque con miedo y mala conciencia, repetir lo que me había dicho.” (Se aproxima a Oscuro y éste lo abraza). “Pero cómo puedo convencerme de que lo recuerdo. Él no me lo dirá, no está aquí. Sé muy bien que no me quiere: ¿cómo podría quererme? Y sin embargo, hay en mi una tenue luz que, temblan-

do de miedo en mi alma, es capaz a pesar de todo de defender el pensamiento de que él me quiere.”⁷⁸

Oscuro se pone en pie, azota a Juan con rabia. Sobre los brazos desnudos de Juan aparecen unos estigmas rojos. Agachado, encogido, no sabe, o tal vez no quiere escapar a los azotes. Al fin, sale corriendo, pero vuelve otra vez, temblando, con los brazos abiertos va hacia Oscuro. Un momento de duda y... se marcha de nuevo.

Oscuro y Simón Pedro se quedan a solas, en dos ángulos opuestos de la sala. Las velas que están al lado de cada uno de ellos alumbran sus caras. Ellos, arrodillados, se miran uno al otro.

Simón Pedro habla completamente inmóvil, con la mirada fija en Oscuro: “Y en vez de adoptar unas bases firmes para tranquilizar la conciencia humana de una vez para siempre, tomaste todo cuanto hay de extraordinario, enigmático e indefinido, tomaste todo lo que los hombres no podían afrontar, y por eso procediste como si no los amases en absoluto. ¿Y quien hizo esto? ¡Aquél que vino para dar por ellos su vida! En vez de dominar la libertad humana, tú la multiplicaste, y abrumaste por los siglos de los siglos con sus sufrimientos el reino espiritual del hombre. Tú deseabas el amor digno del hombre, que él te siguiese libremente, seducido y cautivado por ti. En vez de la firme ley antigua -el hombre debía con el corazón libre decidir ante él mismo lo que es bueno, y lo que es malo, guiándose únicamente por tu imagen ante él-, ¿acaso no pensaste que acabaría por rechazar y poner en duda hasta tu imagen y tu verdad si lo oprimían con una carga tan terrible como la libertad de elección? Acabarían por decir que la verdad no está en ti, porque sería imposible mantenerlos en la confusión y el tormento más de lo que tú hiciste al dejarles tantas preocupaciones y problemas no resueltos.”⁷⁹

Simón Pedro se calla.

Descalzos, “con un andar lento y pesado” y con las piernas muy separadas, entran Judas y María Magdalena, llevan hábitos anudados a la cintura. Portan un balde con agua, una palangana, pequeños frascos. Colocan en el suelo un trapo blanco. El agua chapotea en el balde, María Magdalena coloca en el suelo viejas sandalias, las ordena (las suelas de madera golpean dos veces el suelo. Se aprecia como resuenan pasos de pies descalzos, el ruido del balde, el chapoteo del agua, el sonido de los frascos).

Oscuro y Simón Pedro permanecen en las mismas posiciones de antes. Se miran a los ojos.

María Magdalena y Judas se preparan para la peregrinación.

Ella recoge las mangas del vestido, se mete dentro del balde, levanta el vestido para no mojarlo y comienza a lavarse las piernas. Ruido del agua. Judas se acerca con la palangana, coge el agua del balde con la mano (las gotas de agua resuenan al caer en la palangana), la aparta. Coge el trapo blanco del suelo, lo lanza hacia María Magdalena (aleteo de la tela). Ella recoge el trapo, sale del balde, seca los pies. Al mismo tiempo él se pone el hábito, lo sujeta a la cintura con una cuerda gruesa. Ella también pone su hábito, él la ayuda a atarse la cuerda, estira fuertemente la misma. Se colocan las capuchas. María Magdalena recoge el trapo. Calzan las sandalias, están ya preparados. Un momento de concentración y enseguida continúan el peregrinaje con ese paso ridículo “de campesino” sobre las piernas dobladas por las rodillas. Después de unos pasos resuena un grito de Judas: “Aaaa” (se han olvidado de algo). Se detienen. Judas se vuelve para coger los aceites. Regresan al mismo sitio y otra vez inician su peregrinaje. Un desfile ridículo de dos ancianas.

Recorren dos veces la sala con un paso apurado. A la tercera vez rebajan su apresuramiento (ahora su andar parece

una peregrinación campestre). Cantan con “desatino”: “Él sabe qué es el sufrimiento, él conoce las lágrimas de la tristeza.” Se detienen. María Magdalena con un movimiento violento extiende un trozo grande de tela blanca. La tela es muy blanca, completamente vacía (la tumba vacía: ¿ya ha resucitado?). Ella quedó inmóvil en una postura de Madona gótica, doblada como un arco. Judas “retrocede” en el mismo sitio con delicadeza, con movimientos hábiles, silenciosamente...

Simón Pedro continúa la acusación: “¿Por qué miras en silencio con tus dulces y penetrantes ojos? ¿Qué podrías decirme? (Juan y María Magdalena se llevan el balde, la palangana y todas sus cosas, salen). ¿Y qué me contestarás? ¡Sé demasiado bien qué dirás! Pero no tienes ningún derecho a añadir nada a cuanto ya nos has dicho. ¿Para qué has venido a estorbarnos? En cuanto a Tí no has de venir ya para nada a la Tierra.”⁸⁰

Oscuro se pone en pie. Está muy tenso, sumido en sus pensamientos. Sus movimientos (se levanta de puntillas, encoje el cuerpo, las manos se hacen puños, cierra los ojos) son originados por esa tensión. Habla:

“Esta es la tierra de los muertos
Esta es la tierra de los cactus
Las imágenes pétreas
Se levantan aquí
Aquí es donde reciben
La súplica de la mano de un muerto
Bajo el parpadeo
De un astro moribundo
¿Es pues así
En el otro reino de la muerte?
Despertar solos
En la hora en que temblamos de ternura

Los labios besarían
Desde las oraciones hasta la piedra rota.
Los ojos no están aquí
No hay ojos aquí
En este valle de astros moribundos
En este valle hueco
Esta quijada rota de los perdidos reinos.
Aquí en esta reunión postrera
Todos vamos a tuestas
Y evitamos hablar
Juntos en esta orilla del río tumefacto (...)
Yo, tan próximo a tu corazón fui rechazado
Perdí la belleza entre el horror, el horror
Ante el descubrimiento
Desapareció mi pasión ¿Para qué cuidarla
Si todo lo que es nuestro ha de ser corrompido?
Perdí la vista y el tacto, el oído, el gusto, el olfato
¿Cómo entonces servirme de ellos para acercarme a ti?

Simón Pedro, inclinándose hacia delante: “Has de saber que no te temo. También yo he vivido en el desierto, también yo me he alimentado solamente de raíces, he bendecido la libertad que diste a los humanos y me disponía a colocarme entre las filas de tus elegidos. Pero desperté a tiempo de mi letargo y no quise seguir recorriendo el camino de la demencia.”⁸²

Oscuro ha caído de rodillas. Comienza a cantar. El canto es cada vez más alto. Oscuro (un hombre indefenso y conmovido) levanta su llanto. Una queja hacia los cielos, pero con la cara hacia el suelo, ya toca el suelo, algo le pesa demasiado. Canta y su cuerpo se acerca cada vez más al suelo.

Mientras tanto, Simón Pedro apaga su vela. Apaga respetivamente todas las llamas acercándose a Oscuro. Final-

mente, apaga las que rodean a Oscuro.
Oscuro termina el canto en una oscuridad completa:

“Cogitavit Dominus dissipare
Murum filiae Syon
Tetendit funiculum suum, et
non avertit manum suam a
perditione luxitque antemurale
et murus pariter dissipatus est.
Sederunt in terra conticuerunt
senes filiae Syon
consperserunt cinere capita
sua accincti sunt ciliciis
abiecerunt in terram capita
sua virgines Ierusale.
Defecerunt prae lacrimis
oculi mei, conturbata
sunt viscera mea; effusum est
in terra iecur meum super
contritione filiae populi mei
cum deficeret parvulus et
lactens in plateis oppidi.
Ierusale, Ierusale
convertere ad Dominum
Deum tuum.”²⁸³

Silencio. Voz de Simón Pedro:
“Vete y no vuelvas más.”²⁸⁴

EL TEXTO

La palabra es empleada por los actores como una más de las diversas formas de comunicación. La palabra es un vehículo semántico de igual importancia que la mímica, el movimiento, el juego de luces o las inflexiones de la voz. En algunas escenas su importancia es superior (p.e. en la acusación del Gran Inquisidor), otras veces carece de ella (cosas dichas durante la danza).

El último “leitmotiv” en la preparación del espectáculo ha sido la búsqueda de un texto adecuado para *Apocalypsis*. Gracias a ello, el movimiento y las situaciones escénicas no son el resultado de las palabras, que no fueron previstas con anterioridad. La “partitura” del espectáculo ha sido una partitura de las actuaciones, y no una transcripción de las respectivas preguntas y respuestas, frases y réplicas. Aquí, los actores *-personae dramatis-*, no hablan de ellos empleando únicamente la palabra.

La mayoría de los enunciados dichos por los actores son citas. Como fuentes han servido: La Biblia (*El Viejo y El Nuevo Testamento*), Dostoyevski (*Los Hermanos Karamazov*), Simone Weil (*El Conocimiento Sobrenatural*), Eliot (*Miércoles de Ceniza, The Waste Land, Gerontion*). El lenguaje de los fragmentos elegidos no es adornado, presenta los hechos: no contiene explicaciones.

Los párrafos de los respectivos actores proceden en su mayor parte de la misma fuente: los monólogos de Oscuro son fragmentos de los poemas de Eliot, los enunciados de Simón Pedro proceden de Dostoyevski, los de Lázaro, en su mayoría, del *Libro de Job-Viejo Testamento*, Judas cita parábolas del *Nuevo Testamento*, María Magdalena habla

con palabras del *Cantar de los Cantares*, la gran parte de las de Juan proceden del *Apocalipsis*; su último monólogo es un fragmento de lo prologado en *El Conocimiento Sobrenatural*, de Simone Weil.

Inesperadamente se escuchan durante el espectáculo las palabras: “Tu mirada no refleja más que lascivia” (en el instante en que acaba la peregrinación); las palabras de Simón Pedro dirigidas a Oscuro: “Anda jaleo” (al comienzo del vulgar juego “sensual”), y el grito apagado: “En vez de sangre tiene mosto” (palabras de Juan durante la escena en que beben el vino-sangre). Estos gritos vulgares sitúan el espectáculo en una perspectiva contemporánea y “prosaica”, nivelando, al mismo tiempo, cualquier sugestión que pudiera hacernos creer que estamos ante una parábola mística.

EL SONIDO

No hay ningún sonido artificial, ningún sonido llega desde fuera; no hay, tampoco, sonidos mecánicos. Los efectos sonoros están causados únicamente por la voz y por la actuación de los actores. La especial partitura sonora del espectáculo está compuesta por un manejo consciente de la dinámica y colorido de la voz, por la articulación, la escala de los sonidos y por la función acústica ejercida por los objetos cuando son movidos.

Los espectadores sentados en una fila, o como mucho en dos, alrededor de la sala, prestan atención tan sólo al interior del círculo, a todo su espacio. El espacio es cerrado. Se presiente la tensión. Cada sonido es muy claro y todos muy importantes. Así se compone una música concreta que forma la imagen sonora del espectáculo.

Hay también en *Apocalipsis* cantos individuales y de grupo. Van sin acompañamiento. Hay tres cantos individuales: al comienzo del espectáculo María Magdalena canta un melódico canto religioso en español; Juan canta un fragmento del canto religioso polaco *Cuelga en la Cruz* después de hacer de Oscuro el Salvador; las “Dos Marías” al iniciar su peregrinación a la tumba gimen el principio del canto religioso *Él sabe qué es un tormento, Él conoce las lágrimas de la tristeza*; al terminar la obra Oscuro canta el *Canto*, de Job.

El grupo: durante el desfile del “cortejo de boda” entona el canto triste *Cuando la boda tuvo lugar en Canaan*; el canto rítmico (sin palabras) que empuja a Oscuro al galope; el canto “mortuorio” *Tara-bum* “sobre” Lázaro durante el rito y la “comida fúnebre”; dos veces *Guantanamera* durante el

juego orgiástico: el canto *Gloria al poderoso y al justo* durante la celebración del sacrificio (ascensión y humillación de Oscuro-Salvador-Cordero). Todos los cantos en grupo se interrumpen después de unos compases.

Pocas veces se emplean efectos polifónicos. Los sonidos son tan claros porque aparecen en un sólo nivel acústico. Durante las danzas estalla el caos -unos sonidos se interponen sobre otros- pero entonces los enunciados de los actores son dichos unos detrás de otros. Una sola vez, al comienzo de la obra, durante el rezo de María Magdalena y Juan, sus voces se interponen una sobre la del otro: sobre el rezo en español de María Magdalena penetra el mismo texto en polaco dicho por Juan.

Hay un acorde limpio -"Amén"- pronunciado por todos cuando Oscuro los convoca a rezar, y, un momento después, un grito colectivo -humillación de Oscuro-: "Beeeeeeee..."

La parte sonora depende, sobre todo, del empleo de la voz por los actores. La técnica de la resonancia, excelentemente desarrollada por los actores, hace que la voz sea limpia. Hay una escala dinámica muy amplia de la voz, que va desde el susurro hasta el grito. La parcialmente ilógica entonación de la voz en algunos pasajes: la voz exageradamente alta o colgada (la mayoría de los parlamentos de Judas) origina una melódica particular. Con la modulación y el colorido de la voz los actores interpretan, escrupulosa y expresivamente, el sentido de los enunciados dichos por ellos mismos; la queja (p.e. el último monólogo de Juan o los monólogos de Oscuro), la ironía (la mayor parte de los enunciados de Lázaro), la hipocresía (una parte de los parlamentos de Simón Pedro), la voluptuosidad (lo que habla María Magdalena durante los juegos orgiásticos). Por ello, y en el caso de que no se captan todas las palabras, el sentido de las entonaciones es muy fácil de comprender.

La gama de los sentimientos humanos expresada por los actores a base de los sonidos, sirve para la creación de la imagen "musical" (sonora) del espectáculo. Se crea así la especial partitura. En ella, también encontramos el miedo (lo siente Juan cuando María Magdalena apuñala el pan con el cuchillo) y el lamento (de Simón Pedro cuando participa en el cortejo de la boda), la risa potente (p.e. cuando hacen de Oscuro el Salvador) y la risa entre dientes (de María Magdalena cuando Simón la golpea en las nalgas; de Lázaro (cuando ya ha resucitado). Hay una reacción "espontánea" de Judas, cuando interpretando a una de las Marías, recuerda que se habían olvidado de los óleos.

De la voz humana se sirven también para imitar otros sonidos: Simón Pedro cloquea travestido de pajarraco durante la celebración de la boda; Lázaro y Judas imitan el sonido de una gaita durante el inicio de sus juegos amorosos. En la escena amorosa de Oscuro y María Magdalena es Lázaro quien silba como el viento; Judas, aúlla como un coyote. (Los actores que emiten estos sonidos permanecen invisibles, fuera del alcance de la luz, y de tal manera el silbido del viento y el aullido del coyote se convierten en el fondo de la escena amorosa).

Durante el desarrollo del espectáculo por dos veces se oye el silbido: durante la ceremonia de la boda (Oscuro, tras el recorrido-mazurca alrededor de la sala se detiene a la espalda de Simón Pedro y silba dirigiéndose a la joven pareja) y cuando se hace la oscuridad (pasos y silbido).

En algunas escenas, los sonidos concretos son muy agresivos, aumentando de esa manera el significado de su función. Apreciamos la respiración agitada de Oscuro, cuando tras la mazurca loca no puede controlar su excitación; la respiración entrecortada de Juan, cuando corre durante la escena amorosa. Se aprecian los golpes en el suelo de sus pies descalzos. Los pasos resuenan fuertemente y son tan

importantes como las palabras. Cuando se apagan las luces de los reflectores, antes de que aparezcan las velas, se escuchan -durante un largo rato- los pasos rítmicos de alguien que calza unas botas pesadas. Durante la peregrinación de las dos Marías las sandalias resuenan como sobre un suelo de piedra.

Hay sonidos que le dan a algunas escenas un carácter naturalista o tal vez hipernaturalista (masticar, sorber, lengüetazos). Al emitir estos sonidos los actores refuerzan los mismos con unos gestos muy exagerados, lo cual los hace aún más vulgares.

A pesar de que se escucha al hombre, se perciben también los ruidos de los objetos movidos por el mismo: el flamear del trapo (cuando es utilizado como mantel y después de látigo); el golpe del cuchillo arrojado al suelo; cuando cae la zamarra; el chapoteo del agua en el balde; cuando ésta se vierte sobre la palangana y cuando se lava las piernas; el ruido de los frascos; la colocación de las sandalias, y también un fuerte golpe con la bola de pan en la cara de Oscuro.

Grotowski aprovecha también los efectos generales de pausa total de sonido. En el espectáculo hay cuatro momentos de silencio absoluto, acompañado de la inmovilidad del cuadro: cuando se detiene el cortejo de la boda; cuando Oscuro alcanza el éxtasis; antes de la escena de amor, en el momento en el que Oscuro y María Magdalena se quedan arrodillados cara a cara, después de extender el trapo-sábana blanca por María Magdalena cerca de la "tumba vacía". El último momento de silencio viene tras las palabras finales de Simón Pedro "Vete y no vuelvas más", y éste es el silencio de los espectadores. Pertenece al espectáculo: la reunión se acaba cuando el público se levanta y abandona la sala.

LA LUZ

Como alumbrado total de la sala hacen dos reflectores situados uno al lado de otro, en un ángulo, medio metro por encima del suelo. Su luz está dirigida hacia arriba, siguiendo la diagonal de la sala. Este alumbrado lo encontramos al entrar en la sala: los reflectores permanecen encendidos más o menos hasta la mitad del espectáculo. Hasta el momento en el que se apagan los reflectores sólo las siluetas en movimiento de los participantes atravesando los reflejos de luz cambian el alumbrado. Tal efecto está plenamente aprovechado en la escena de amor que transcurre al lado de los reflectores. Cada gesto, el mínimo movimiento de Oscuro y María Magdalena cambian el alumbrado, la luz "se escapa" por entre sus brazos, irradia de sus siluetas, dibuja sus cuerpos. Se revela por unos instantes -como en la fotografía- en la escena del éxtasis amoroso, cuando María Magdalena y Oscuro quedan inmóviles. Como consecuencia de la mucha luz que absorben sus cuerpos la sala se queda en una semipenumbra. Se crea un ambiente de intimidad. La luz de los reflectores alumbró la sala hasta el momento en el que Simón Pedro (tras las palabras de Juan "...y todos aquellos que no adoraren la imagen de la bestia, morirán") se acerca a los reflectores y los cubre con su manta. Después de unos momentos de oscuridad total trae algunas velas encendidas. Hasta el final del espectáculo únicamente estas velas alumbran la sala. El fuego vivo trae con él la impresión de *sacrum*. La luz de las velas está aprovechada en la escena de la ascensión y humillación de Oscuro: los actores -corriendo- rodean a Oscuro, las luces una vez se acercan, otras se ale-

jan de su cara. Las velas-antorchas tiemblan violentamente cuando los actores, agrupados ante Oscuro, le gritan a la cara.

Luego se desplazan: la luz se traslada por toda la sala. Antes de la "misa" Simón Pedro coloca las velas ante él: en el "altar." Dos velas se quedan en el lado opuesto, cerca de Oscuro. Este alumbrado se mantiene durante la acusación del Gran Inquisidor y en la "peregrinación de las dos Marías": la luz de las velas alumbra las caras de Simón Pedro y de Oscuro.

Cuando Oscuro entona su último canto, Simón Pedro, desplazándose a hurtadillas hacia él y hacia la salida, apaga respectivamente todas las velas. Oscuro se queda solo en la oscuridad.

LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO Y EL MOVIMIENTO

Uno de los méritos más importantes del espectáculo es la composición del espacio. La acción transcurre en varios puntos de la sala, de tal manera que todo el espacio escénico es aprovechado en su casi totalidad.

Durante las escenas colectivas todos los actores se juntan, casi siempre, en un mismo punto o lugar. Entonces, el grupo crea una forma plástica. Por ejemplo, cuando entonan el himno: las caras aparecen una tras otra; los actores están alumbrados por la luz temblorosa de las velas sujetas en sus manos, y levantadas hacia arriba. Los actores quedan blancos y relucientes; ante éstos, Oscuro está crucificado en el suelo con la cara levantada hacia ellos, hacia la luz. En las danzas y los juegos orgiásticos pueden semejarse a los protagonistas animados de los cuadros de Brueghel. Muy parecidos son los juegos "brutal-eróticos": abajo pululan los cuerpos, sobre ellos la silueta rígida de Oscuro-ciego, con su bastón levantado hacia arriba. En el efecto final de la escena donde beben el vino-sangre: los actores aparecen por el suelo en unas posturas extrañas, poco naturales, como las figuritas de Brueghel en *Juegos de niños*.

Así, entonces, en las escenas colectivas los actores actúan como un grupo organizado plásticamente. A estas escenas "colectivas" pertenecen: el Via Crucis, el juego "brutal-erótico", el cortejo de boda, el juego orgiástico durante la boda, el ataque a Simón Pedro, la exaltación de Oscuro en la galopada, el entierro de Lázaro, *Guantanamo* (bailada dos veces), el himno a Dios, la expulsión del templo de los

comerciantes. Oscuro y Simón Pedro no participan en todas las escenas (Oscuro por ser el “extraño”, Simón Pedro por ser “vigilante” o “provocador”).

Los movimientos en las escenas colectivas (cuando se compone el cuadro plástico) son muy violentos, poco coordinados, exageradamente expresivos. Les falta continuidad y fluidez. Estas escenas tienen, por ello, una importancia particular. Con frecuencia esa gestualidad expresiva y “teatral” tiene como fin parodiar el sentido de tal escena. Se observa muy claramente durante el canto de Juan *Cuelga en la cruz*, o durante el entierro y la comida fúnebre (en ambos casos hay un lamento exagerado).

En algunos pasajes fue aplicado el movimiento de cámara lenta o inmovilización de los actores. El cortejo de boda se desplaza de manera poco natural, muy lentamente (en contra de la situación) y se queda parado dos veces durante el éxtasis de Oscuro. Después de la escena en la que los actores beben el vino-sangre, los mismos caen al suelo y se quedan “dormidos”, moviéndose cada vez menos, luego sucede un breve intervalo en el que permanecen inmóviles. Igualmente, con un breve lapso de inmovilidad termina la escena de los juegos amorosos de Juan y Lázaro, cuando éstos se “juntan” con las piernas “haciendo el amor”. En los momentos de éxtasis sexual, Oscuro y María Magdalena se quedan inmóviles, Juan se detiene en su “carrera”.

La detención del movimiento sirve para subrayar el instante de la satisfacción amorosa: bien sea verdadera o se haga parodia. Otra intención tiene la inmovilidad de María Magdalena cuando al colocar el trapo-sábana se queda como una escultura gótica, y Judas “retrocede” con un paso de mimo. En este caso se produce el efecto de “un cuadro que se aleja.”

El cambio frecuente de ritmo en el juego enriquece la

dinámica del espectáculo. Estos cambios son a veces inesperados y sorprendentes. Por ejemplo, el pataleo de Simón Pedro durante la marcha lenta del cortejo de boda es una provocación para el baile orgiástico y promueve una escena opuesta con respecto a la marcha.

Los movimientos de un actor que interviene en un momento determinado, son observados -excepto en las escenas colectivas- con mucha atención por los demás. Los actores reaccionan (con la mímica y con el movimiento) muy expresivamente ante la interpretación del que actúa. Los actores no intervienen al mismo tiempo y, por ello, puede apreciarse cada uno de sus movimientos: de ahí que cada uno signifique algo.

En la escena de amor, el movimiento está dividido entre la pareja y Juan. La carrera de Juan es un deleite de la posibilidad de correr. Es un deleite que crece paralelamente a la velocidad y al esfuerzo, hasta que llega al éxtasis. Las caricias de María Magdalena y de Oscuro llegan al mismo fin; la carrera de Juan aumenta la expresividad de éstas y, al mismo tiempo, hace de su contrapunto móvil.

A lo largo del espectáculo solamente hay una escena completamente estática. Es ésta la escena de la acusación del Gran Inquisidor. Simón Pedro y Oscuro están sentados uno en frente del otro, separados por el espacio escénico. La tensión nace no exclusivamente sobre el plano espacial, el plano de los trajes (blanco -de Simón Pedro, negro -de Oscuro), de la función que desempeñan dos actores en el espectáculo, sino también en el plano de la significación verbal: Simón Pedro ataca, Oscuro se defiende. A pesar de ello, la escena se ve interrumpida por la peregrinación de las dos Marías hacia la tumba, que aquí hace la vez de un intermedio.

ACCESORIOS TEATRALES

En el espectáculo no hay elementos estrictamente decorativos. Tan sólo unos cuantos objetos, que emplean los actores: cuchillo –en la primera escena; trapo-toalla, que sirve igualmente de mantel-accesorio teatral en el altar, y que también desempeña el papel de látigo (Oscuro desaloja a los vendedores del templo con el trapo-látigo, luego azota con el mismo a Juan); el bastón de Oscuro (en un principio se utilizó un bastón blanco, similar al de los ciegos, después fue reemplazado por uno corriente de color oscuro) es un bastón de ciego, y al mismo tiempo de anciano y de lisiado; objetos que utilizan las “Marías” que peregrinan hacia la “tumba”: una palangana, un balde con agua, frascos. En algún sentido, las velas también desempeñan el papel de accesorios teatrales.

* * *

¿Hasta qué punto un receptor analiza este espectáculo?
¿Qué y cuánto comprende del mismo?

El espectador que ve el espectáculo por vez primera, recoge tan sólo unas cuantas palabras, percibe únicamente algunas acciones. La obra fagocita al espectador con multitud de informaciones distintas (texto, movimiento de cada uno de los actores, relaciones entre ellos) de las que, en su conciencia, se revelan solamente fragmentos. Y éso ocurre en aquellas acciones que originan un choque psicológico, en los momentos que sorprenden con su resolución estético-formal, en los instantes en los que la voz es muy

fuerte, en las canciones o las escenas con actores que las dominan (como la escena de amor o la del “paraíso”). He aquí unas palabras de Konstanty Puzyna, en las que se refiere a *Apocalypsis cum figuris* como un “poema escénico”:

“La fábula y la problemática del espectáculo no están claras, más bien resultan complejas, desbordante de significados. Lo gobiernan las leyes de la poesía, no de la prosa, leyes de asociaciones lejanas, la interposición de las metáforas, un cambio continuo de un cuadro en otro, de otra acción en la acción, de un sentido en otro sentido. Esta metafórica es solamente la de los actores. Se encuentra en sus gestos, en su mímica, en su movimiento y entonación, en las composiciones y ceremonias, en las reacciones psíquicas y contra-reacciones de los demás. Con sus alusiones evoca las escenas bíblicas y las costumbres de los campesinos contemporáneos, los símbolos de la liturgia y las borracheras de los inadaptados, a un galán de los barrios bajos y a David ante el Arca. Multiplica y enfrenta los significados: la cara del actor expresa otra cosa que el gesto de su mano, y la reacción de su adversario es igualmente inesperada; en la voz hay amenaza, en los ojos una claridad alegre, en el espasmo del cuerpo: -dolor. La expresión deslumbra por su virtuosismo, cada gesto por la precisión del dibujo, pero todo ello se interpone, se diluye, escapa. La mitad de las cosas las registramos solamente de reojo...”⁸⁵

El espectador, en general, no abarca con su mirada toda la construcción del espectáculo. Las respectivas acciones no se le unen en la continuidad de la composición. Ciertamente, no llega a ver ni una relación muy lógica entre las escenas. La realidad que aparece ante sus ojos es tan distinta de la realidad “normal” que todo le parece nuevo. Habitualmente, en un espectador se quedan las impresiones causadas por el choque de los convencionalismos que

con frecuencia le rodean. El espectáculo llega muy directamente al receptor, de tal manera que no existe la relación entre obra-espectador (la obra-yo).

“Hay que recordar -como escribió Herbert Read- que el arte no conmueve la percepción consciente sino las fuerzas intuitivas. La obra de arte está presente no en los pensamientos sino en los sentimientos; es más un símbolo que una confirmación directa de la realidad...”⁸⁶

Y precisamente es ésta la percepción deseada por Grotowski. Por eso dice que le interesa más que vengan a ver sus obras “los espectadores no entendidos” que los profesionales del teatro. Hasta el año 1973 se vino efectuando una “selección” de espectadores: en algunos espectáculos se vendían entradas para presenciarlos sentados en los bancos, -y para otros- sentados en el suelo. Los espectáculos que podían verse sentados en el suelo los frecuentaban en su mayoría los jóvenes. El espectáculo era el mismo, pero el contacto más directo con los actores que desempeñaban sus papeles en un mismo nivel que los espectadores, originaba -precisamente- un acercamiento, desaparecía la distancia “escénica.”

En este grupo de los no entendidos ni profesionales se encuentran los espectadores denominados por Grotowski “hermanos.”⁸⁷ A éstos podría llamárseles perceptores de las conmociones porque, aunque en su mayoría han visto este espectáculo muchas veces, también se encuentran aquellos que, además, acuden siempre a la representación, y que no llegan hasta aquí para analizarlo y descubrir su contenido semántico o intelectual.

Parece ser que ésta es la mejor manera de recibir la obra. Y seguramente Herbert Read pensó sobre ello al escribir:

“Decimos que el objeto de arte “nos conmueve” y esta impresión es acertada. El proceso por el cual se deja influir el espectador es un proceso emocional: va acompañado de

todas las reacciones espontáneas que el psicólogo enlaza con el sentimiento originado. Y es así como lo dijo Spinoza, -quizá el primero- cuando llega a la conclusión (en la quinta parte de su *Ética*, Axioma III), de que el sentimiento deja de serlo cuando pensando sobre el mismo concebimos su idea clara y precisa...”⁸⁸

Hay espectadores que leen cada acción a través del prisma de los conocimientos ya adquiridos: conocimientos sobre la realidad en la que una actitud o palabra puede tener lugar, sobre el modo y el fin de su funcionamiento. Esta clase de percepción es al mismo tiempo interpretación del espectáculo. Y, aunque según lo advierte Herbert Read:

“la capacidad de asociar ideas es el enemigo más peligroso del arte,”⁸⁹ sin embargo, no se puede efectuar de otra manera el análisis semántico de la obra.

Es difícil separar lo que se percibe “intelectualmente” de lo que se percibe como impresiones. Cada una de las escenas nos sugiere relaciones nuevas. A veces, eso ocurre de manera subconsciente, por ejemplo, cuando sentimos miedo o repugnancia, sin darnos cuenta de cual es la causa de tal sentimiento.

Como ejemplo puede servir la escena de “la comida fúnebre”: están sentados sobre el cadáver y comen pan. La escena es verdaderamente repugnante en su aspecto exterior, estético. No se trata sólo del hecho de comer, sino también de hartarse de pan. Chasquean la lengua, se relamen, abren la boca con exageración. Se nos ocurren las siguientes relaciones: el pan-cuerpo de Dios-cuerpo del hombre-están sentados sobre un cadáver-y comen el cuerpo-canibalismo, y también comunión-uniión con Dios-uniión con el hombre...

Relaciones parecidas se establecen al contemplar la escena en que beben la sangre: beber la sangre del Salvador-hermandad de sangre-borrachos al beber sangre-la sangre es

vino o mosto-una forma de culto a Baco-agua de la vida-agua de la salvación.

Otro ejemplo, la escena de la “violación del pan”: pan-alimento, que en esa acción se transforma en cuerpo. Juan, al profanarlo, lo transforma al mismo tiempo en cuerpo, le confiere tanta importancia como a sí mismo. (La violenta reacción de María Magdalena -coge el pan y aparta al actor- es una rebelión contra aquel acto profanador, es una protesta: el movimiento reflejo de un ser humano y la protesta de una mujer).

El empleo de la luz, el contraste entre los colores blanco y negro se puede interpretar como un empleo consciente de los símbolos. La oposición blanco-negro, la luz-la oscuridad, tiene en el espectáculo su sentido. Toda la estructura semántica crea una unidad basada en el dualismo, por lo cual, esa dialéctica podría ser comparada con los principios del maniqueísmo.

El empleo de la luz posee su propia expresión que llena toda la obra. En la práctica se llega a la doble desaparición de la luz (en la mitad y al final del espectáculo), y en el hecho de reemplazar la luz de los reflectores por la de las velas. La luz se apaga por vez primera después de la “orgía” loca, al terminar Juan de pronunciar las palabras: “...y todos aquellos que no adoraren la imagen de la bestia, morirán.” La oscuridad se apoderó de los pecadores y ahora éstos esperan (los pasos que se alejan o acercan, como en la celda) la luz-la piedad de Dios. Y entonces llega Simón Pedro con las velas, le toman por Cristo (“Llega el Elegido, hacedle buena acogida”).

Durante la última escena, cuando Oscuro canta, Simón Pedro apaga las velas (de manera tal que Oscuro no se percate). La última que apaga es la vela más cercana a Oscuro. (Así desaparece la luz apagada por el sacerdote-guía). “La función de apagar las luces se relaciona con la llegada

de “la oscuridad de la noche cósmica”, en la que todas las “formas” perderán sus contornos y se fundirán entre sí. En la cosmología, la “oscuridad” significa el caos, de igual manera a como una luz nueva simboliza la creación, la restitución de las formas y los límites.”⁹⁰

El blanco y el negro se pueden interpretar como símbolos: las ropas blancas sugieren el grupo de los elegidos en el *Apocalipsis según S. Juan*.⁹¹ El blanco es el color del triunfo, pero también de la inocencia, de la virginidad e inmortalidad. Mientras tanto, Cristo-Oscuro viste de negro. El color negro es el símbolo de las fuerzas ocultas o de algo desconocido. Siendo opuesto al blanco y a la claridad es una negación de la inocencia, no es tan sólo algo poco evidente sino también incomprensible, imposible de que sea percibido con la mirada o con el cerebro. Acordémonos de las palabras de Simón Pedro: “Y en vez de adoptar unas bases firmes para tranquilizar la conciencia humana de una vez para siempre, tomaste todo cuanto hay de extraordinario, enigmático e indefinido, tomaste todo lo que los hombres no podían afrontar...”⁹²

Aunque precisamente Oscuro fue elegido conscientemente como el Salvador. Y el Salvador es quien acepta que tiene que sufrir por los demás, alguien de quien es posible mofarse, reírse en su cara, alguien alejado de la realidad, es decir: alejado de la conciencia colectiva, tal vez un loco que consiente que se le pegue, que se pueda sacar provecho de él. Pero alguien también indefenso y muy diferente a los demás. Débil: porque no sabe defenderse; loco: porque no quiere defenderse. La debilidad de Oscuro es su ceguera (con la palabra *oscuro* se hace referencia igualmente a los ciegos). Pero fueron los humanos quienes lo señalaron como ciego: lo señalaron por el bastón de ciego. Sumido en la oscuridad, vive en un mundo al que no pueden irrumpir los otros.

“La ceguera” es la versión más antigua de una maldición divina, sin la cual las creencias populares no podían imaginarse al poeta. Su mal es -en el primer estadio- el dejarse arrastrar por las fuerzas oscuras para poder, de esa manera, servir a la humanidad.”⁹³

Simón Pedro, en vez de traer al Salvador esperado y deseado trajo a alguien débil, lisiado y ciego: como en la parábola de Judas de los invitados a comer. La particularidad de Oscuro lo aísla de los demás. “Lo han marcado con señales divinas, le han impuesto el papel de Salvador y, desde entonces, cada gesto suyo será recibido ya únicamente bajo esa condición. Su primera reacción -el movimiento reflejo de temor y la búsqueda de protección en los brazos de Simón Pedro- fue interpretado como la “crucifixión”. Se divierten a su costa, y cuando se divierten solos lo ignoran por completo. Sus esfuerzos para que le presten atención resultan inútiles (silbidos y carreras); asimismo, también intenta bailar con todos sin conseguirlo. No lo quieren. Está sentenciado al aislamiento. Su debilidad y su divinidad son un obstáculo.

Oscuro es un hombre que adquiere la encarnación de Dios, y no Dios encarnado en ser humano. Fromm lo interpretaría como un reflejo de la actitud que provoca el mecanismo del miedo a la libertad, como una renuncia de su propio “yo” y “...desdoblamiento en alguien (...) que se halla fuera de él, para de tal modo encontrar las fuerzas de las que carece. El sentido de su vida y la identidad de su “yo” están determinados, desde entonces, por una totalidad superior en la que ese “yo” se ha sumergido.”⁹⁴

Precisamente, el ejemplo de Oscuro puede desvelar la complicada función de cada elemento de la estructura del espectáculo. Aplicando la terminología de algunos psicoanalistas (Jung) se puede decir que cada elemento señala al mismo tiempo su símbolo primario (es decir: el que descu-

bre el por qué de las emociones arquetípicas), los símbolos de las culturas, aquellos que se refieren a las “verdades eternas”, que fueron reveladas por la religión y asimiladas por las sociedades.

Oscuro actúa en oposición a los “blancos”, y, también, en oposición a Simón Pedro. Se aprecia de manera muy clara en la escena de la acusación del Gran Inquisidor, cuando sentados uno frente al otro, están observándose como enemigos antes de la lucha.

El enemigo más directo de Oscuro es Lázaro. A éste lo habían elegido, con anterioridad, el Salvador; Oscuro vino a ocupar su sitio. Hicieron que Lázaro renunciara como Salvador, porque el Salvador no debería de poseer una mente clara: las actitudes y las palabras de Lázaro son siempre conscientes, lo cual está muy bien subrayado por la ironía con la que Lázaro habla.⁹⁵

En las acciones de Oscuro se puede observar una continuidad lógica. Aparece una línea en ellas, un trayecto hacia el punto donde lo divino se encuentra con lo humano hasta alcanzar plenamente el amor.

En *Apocalypsis* el amor a Dios es la necesidad humana del amor (y de hacer el amor) que culmina en la satisfacción corporal. En el arte, sobre todo en la pintura manierista, se puede apreciar que el tratamiento que se hace del amor a Dios es sensual. (La misma interpretación nos propone la lectura de las obras de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila). Los siguientes puntos han de servir para determinar las respectivas “iniciaciones” en la obtención de la satisfacción amorosa.

1. Oscuro, rechazado y solitario, tal vez está de acuerdo con el papel de Salvador, porque amar es su deseo más fuerte.
2. Durante la boda en Canaan, contemplando a los novios, empieza a comprender la importancia del amor. Está muy

emocionado, desea ser partícipe de un acto similar. Él mismo se lleva al estado de éxtasis y por primera vez lo siente.

3. Después de la escena en la que le golpean con el pan, Oscuro está arrodillado e inmóvil. Lázaro se acerca a él, comienza a acariciarlo. El éxtasis aquí no fue conseguido en solitario.

4. En la escena de amor con María Magdalena tiene lugar una realización plena del amor (“...se acaba la tortura del amor insatisfecho...”⁹⁶ Es, al mismo tiempo, un punto límite de la relación entre lo consciente y lo inconsciente). “Y hay cerebro donde hay sabiduría.”⁹⁷ Esta relación podría ser más extensa. En la escena siguiente, después del monólogo-oración de agradecimiento de Oscuro (Oscuro la finaliza con las siguientes palabras: “Gracias, madre, por este jardín”)⁹⁸, llega la escena amorosa entre Judas y Lázaro. ¿Jardín del paraíso? Hay entre ellos un juego amoroso “espiritual” -encarnación “pura” del amor en sentido platónico-, amor entre dos hombres. Este amor parece que no les satisface...

Es difícil determinar cuántas relaciones surgen “espontáneamente” y cuántas son creadas como especulación. Aceptemos que la manera de entender el espectáculo dependerá de cuántas veces y con qué minuciosidad haya sido visto, de la sensibilidad individual del espectador, del tipo de la personalidad cultural, de una orientación comprendida muy ampliamente. Parece que para la “plena” comprensión de la obra de Grotowski el receptor tendría que conocer minuciosamente las *Sagradas Escrituras* (sobre todo el *Apocalipsis* y sus interpretaciones), las obras de T.Mann, Eliot y Dostoyevski, la psicología contemporánea, y, con ella, la psicología de las religiones, el simbolismo de la Edad Media, la historia del cristianismo...

Al parecer, a Grotowski le da igual que exista o no una pre-

paración de este tipo, ni está interesado en ello. El teatro de Grotowski no es un teatro intelectual, según la concepción que se ha hecho del mismo por la mayoría de los críticos y teóricos del teatro contemporáneo. Y mi intención ha sido la de subrayarlo.

La situación de un investigador de su teatro que se basa en tales afirmaciones se hace aún más difícil. De una parte, me he esforzado por llegar a una descripción que pudiera registrar detalladamente el desarrollo de la obra; de otra, me he dado cuenta de que la reducción de las imágenes y de los sentimientos a frases descriptivo-analíticas puede llevar a una confusión en la interpretación del espectáculo. Para hacer un análisis muy minucioso habría que llegar hasta la génesis y función significativa de cada uno de los elementos del espectáculo, hasta cada gesto de los actores. Y esa interpretación no tendría ya nada que ver con la percepción de la obra por un “espectador espontáneo” -según la construcción “ad hoc”- en la que se inserta lo que yo describo. No tendría que ver con un receptor-espectador (el que ve la obra ahora), sino con un perceptor-analítico. Y, entonces, podría tener lugar una interpretación mucho más sugestiva que transformaría conscientemente el significado, los símbolos, los puntos de vista. Las construcciones semánticas serían más importantes que las reacciones sentimentales, como la sorpresa, la aversión, la repugnancia, el éxtasis, etc. Mientras tanto, lo más importante de la obra es el hecho de que nos dejamos llevar por las emociones. (*Apocalipsis* conmueve directamente los sentimientos y después el intelecto).

Cuando se trata de analizar este tipo de “reunión” -según la definición metafórica de Grotowski- interpretándola bajo diversos aspectos de la ciencia, métodos teatrales, comparaciones, etc.- se introducen “filtros”, se “arma” al espectador, bloqueando con ello sus emociones. Sólo el funcio-

namiento “directo” causa un efecto similar al conseguido durante la plena entrega religiosa: tiene lugar algo así como una “revelación”, y, al mismo tiempo, permite un contacto directo con lo “desconocido”. Si desaparece el rigor de la obra lo hace, también, su idea principal.

He elegido un camino intermedio introduciendo un tipo ideal (en el sentido que le da Weber) de registrador de las impresiones y reacciones sentidas durante el espectáculo: “el espectador espontáneo” que observa la obra por tercera o cuarta vez, y el cual ya puede registrar detalles del espectáculo, asociar impresiones pero que, en su mente, estas impresiones aún no se enlazan en una lógica totalidad.

Las conversaciones, las discusiones, las observaciones de otros espectadores que tuvieron lugar al cabo de varios espectáculos, me permiten suponer que la construcción de mis ideas tiene un carácter intersubjetivo, es decir: las reacciones, las emociones y las expresiones que presento aquí, son las propias (observadas con frecuencia) de los otros espectadores, y, en su forma elemental, tienen un carácter muy parecido.

(No carece de importancia -como pudiera suponerse- el hecho de que estos espectadores, en su mayoría, pertenezcan a un estamento determinado que posee educación de tipo humanístico, y que conoce y participa de los contenidos y valores de la cultura contemporánea).

* * *

El nombre del Teatro del Instituto del Actor o Teatro Laboratorio,⁹⁹ sugiere que el Teatro de Grotowski no es tan sólo teatro. De las opiniones publicadas por Grotowski y de sus respectivos espectáculos, y también de todo el proceso que es *Apocalypsis cum figuris*, resulta claro el hecho de que el Laboratorio entra aquí en el terreno de las ciencias antropológicas, y de que el objeto de su investigación es el (mismo) ser humano y no el teatro como manifestación del arte. Precisamente fue Zbigniew Osiński quien llamó la atención sobre esto al escribir lo siguiente respecto a la doctrina teatral del Teatro Laboratorio:

“...el Teatro Laboratorio trata cuestiones tales como el lugar que ha de ser ocupado por el hombre, sobre su esencia y existencia, de la relación entre el individuo y los grupos humanos, entre la sociedad y la tradición. Grotowski trata el teatro no como un “juego” o una diversión estética, sino como una “actitud humana” y “una manera de ser.”¹⁰⁰

Grotowski se interesa por problemas de índole profundamente humanista y filosófica; se hace la pregunta ¿qué es el hombre?

Quizá, en el mundo del arte, el teatro puede interesarse por ella de manera más directa, gracias a esa posibilidad de actuación inmediata sobre el espectador, sin descripciones, sin anécdotas, sin reflexionar sobre el contenido filosófico y semántico de la obra.

“El teatro descubre ante cada uno de nosotros un campo de emociones y sentimientos elementales de la moral, y la posibilidad -o mejor, la necesidad- de confrontación con ellos, y ya no únicamente en lo que pudiera referirse a uno solo de los espectadores, sino sobre todo, en la medida de dirigirse a un ser humano. Aquí la realidad teatral no puede separarse de la realidad humana.”¹⁰¹

Se habla mucho de cómo salvar el teatro. Hubo una época, hace algunos años, en que se buscó la posibilidad de esa revitalización en el “método de Grotowski”, señalando que Grotowski se había ocupado de las mismas fuentes del teatro y que tendía, al mismo tiempo, hacia un “teatro pobre”. Se hizo popular la frase de Grotowski -escrita por él mismo en *Towards a Poor Theatre*- de que el teatro podía existir sin escenografía, sin accesorios teatrales, sin vestuarios, sin efectos de luz ni acústicos, incluso sin director de escena, pero que no podía existir sin el espectador y sin el actor...¹⁰² Exactamente, el “teatro pobre” es el teatro que reniega de lo que se entiende por “carácter teatral” o espectacularidad. Ante el espectador se queda sólo el actor, el resto se ha reducido al mínimo necesario.

Se puede arriesgar la idea de que Grotowski reconoce en el hombre la única materia de su creación.¹⁰³ No obstante, no hay que entender por ello que Grotowski forma al actor como el escultor el barro o la piedra. En el Teatro Laboratorio es muy importante el momento de “investigación de laboratorio”. Como punto de partida se toma aquí la psicología, el psicoanálisis y la fisiología modernas del hombre. Aquí, precisamente, es donde nos acercamos a la frontera del teatro. Todas las observaciones y experimentaciones prácticas, por el hecho de referirse al actor, se refieren al mismo método teatral, pero parece que lo más importante es aquí el hombre y no el actor. Grotowski dice que no se trata de “cómo desempeñar el papel”, sino de “cómo vivir”. Dice también:

“Con frecuencia se me hace la pregunta, cómo salvar el teatro. Y, sin embargo, se tendría que preguntar: ¿cómo salvarnos?”¹⁰⁴

El espectáculo, o dicho de otra manera, “la reunión,” tiene que desempeñar el papel de diagnóstico tanto para los actores como para los espectadores. El Teatro Laboratorio

se nutre de la idea aristotélica de la *katharsis*. La terapia estriba, principalmente, en la provocación de un “shock” (método muy frecuente en el psicoanálisis).

Este shock actúa de forma parecida a como en el pasado lo hacía una verdadera experiencia religiosa. Erich Fromm escribió:

“La sorpresa, el asombro, la conciencia de que uno vive, de que existe y tiene una relación con el mundo, todo eso, son aspectos que se derivan de la experiencia religiosa.”¹⁰⁵

Actualmente, y dado el abandono de la religión, ésta no puede originar conmociones tan vivas. En nuestra conciencia permanece la huella -gracias a la tradición cultural- de que la experiencia religiosa encierra en sí la posibilidad de formularnos preguntas espontáneas sobre el fin de nuestra existencia. Este tipo de preguntas pueden hacerse también en el terreno de la filosofía (como ciencia), pero el efecto de la religión es más directo, se reflejan habitualmente en la conciencia, o, también, en el inconsciente colectivo.

Podría aventurarse que, en *Apocalypsis*, se han experimentado muchas “operaciones” de shock, que activan la destrucción de los estereotipos, del tratamiento popular y tradicional ya no solamente de los Evangelios sino, sobre todo, de la “revelación del hombre” ante otro hombre: de su humana “santidad” y de sus humanos “secretos”. Por lo mismo, se han acercado para llegar a una experiencia en común, de similar conmoción a la que podía, anteriormente, causar la experiencia religiosa. Los creadores no quieren o pretenden satisfacer al espectador estéticamente; el espectáculo tiene que funcionar de tal manera que podamos darnos cuenta de nuestra enfermedad común, de nuestra manera actual de vivir (y de convivir). Jung escribió:

“...los seres humanos creen, y si no fuera así desearían creer en el Reino de Dios en la tierra, en el que habría lealtad, bondad, paz (...), pero la vida es una lucha de contra-

dicciones (bondad-maldad, luz-oscuridad, nacimiento-muerte, felicidad-desgracia) y ésta es la razón de nuestra existencia.”¹⁰⁶

Apocalypsis cum figuris es un espectáculo sobre el hombre y no sobre Dios. Vemos como el hombre crea a su Dios y cómo después lo destruye, cómo necesita, cómo desea crear a Dios, crear la santidad para destruirla, vejarla, para burlarse de ella y despreciarla. Todas las preguntas que se plantean en el espectáculo se refieren al hombre y solamente al hombre, a lo que hay de consciente e inconsciente en el mismo.

No dan pie, entonces, a especulaciones metafísicas o a conclusiones referentes a la fe o a la falta de ella. Percuten alrededor de la eterna aspiración del hombre a la autodeterminación: a la autodeterminación ante sí mismo, como ante los demás, que no es igual a la determinación hecha por los otros.¹⁰⁷

Pero para iniciar un contacto con otro ser humano se necesita un “desarme” particular. El contacto no será nunca total ni sincero si de otro hombre nos separan los convencionalismos, los intereses, el miedo a ser descubiertos, porque de ser así, existe la posibilidad de que se burlaran de uno o lo rechazaran. Grotowski dice: “...todo esto es como acumulación de armamento, acumulación de algo que podría protegernos, pero bajo este peso uno se derrumba, uno se esconde, no tiene cara, todo nuestro cuerpo está tapado y no puede respirar, los pies se olvidaron de su contacto directo con la tierra, la cara se borra, el hombre se siente aplastado bajo ese peso. Y, ¿no se podría comenzar de nuevo? ¿Quizá existe una posibilidad de descubrirnos? Creo que sí. Y, en ello, consiste toda nuestra búsqueda.”¹⁰⁸

El intento de “descubrirse” con ayuda del teatro podría ser un paso hacia la evolución del “desarme” total. El convencionalismo del teatro (aunque reducido y modificado al

máximo) ofrece una cierta garantía de que los participantes en la reunión no serán tomados por locos.

En *Apocalypsis*, los actores se desnudan -aparentemente- unos ante otros. Hacen tan sólo los gestos, iguales a los que se hacen cuando uno se desnuda físicamente -confirmados por sus mutuas reacciones-; estos gestos son tan brutales que asombran. Se repiten varias veces, casi obsesivamente. El espectáculo podría interpretarse bajo la óptica del psicoanálisis vulgarizado que define la cultura social como un resultado de las necesidades fisiológicas del hombre. Aunque tal simplificación sería exagerada.

Es verdad que casi todas las actitudes del hombre, en *Apocalypsis*, arraigan en su forma biológica. La parte animal de la naturaleza humana ha sido, en este espectáculo, conscientemente deformada. Los momentos en los que un actor se “descubre” ante otro, “le enseña” sus genitales, “viola” al otro, crean una imagen irreverente del hombre: pero el espectáculo, gracias a ello, se hace más “fuerte”, se enriquece en un todo biológico y humano. En definitiva, no se trata tan sólo de la imagen de un embrutecimiento completo del ser humano, se trata -igualmente- de su imagen espiritual: de su aspiración a la perfección divina.

Esa “divinidad” la afirman Oscuro, María Magdalena y los demás personajes al participar -y experimentar- plena y lúcidamente en el acto amoroso, y hacerse conscientes de su belleza. Grotowski dice al respecto:

“Creo que el ser humano al descubrirse, se descubre como animal, y, que, por el hecho de ser consciente de ello, ya se diferencia de los animales (...) Posiblemente el ser humano es un animal, aunque también es algo muy distinto, algo más sublime y elevado. Creo que encierra en sí mismo el mundo entero.”¹⁰⁹

“Exijo del actor un gesto que descubra su relación con el mundo. Con una sola reacción el actor ha de representar,

sucesivamente, distintas capas de su personalidad -desde la biológico-instintiva, pasando a través del pensamiento y la conciencia-, hasta un límite difícil de precisar y donde, finalmente, todo se une; es un acto de total revelación, de amor, de sinceridad, que rompe las defensas más comunes y en el que encontramos, simultáneamente, *eros* y *charitas*. A esto yo lo denomino un acto total” (...)¹¹⁰

Este acto total ha de encerrar en sí mismo la plenitud del hombre. El actor, a la vez que muestra su condición psíquica se muestra, también, físicamente: con todo su cuerpo, con su voz, y con sus movimientos.

“Entonces, la plenitud del hombre aparece expuesta a la luz del día -el hombre en su completa totalidad-, y la sensualidad se hace transparente a la luz; el alma se hace cuerpo, el cuerpo se hace alma, sexo y luminosidad.

Por ello, resulta arduo definir si se trata de algo físico o psíquico, porque lo uno y lo otro vienen a ser lo mismo. Aquí los actores abandonan la interpretación literal de su papel...”¹¹¹

Los asistentes perciben, sobre todo, acciones “corporales”. Los cuerpos de los actores se muestran agresivamente en el espacio vacío de la sala, ayudados -también- por su depurada técnica y su habilidad. La tensión del ambiente, la temática evangélica hacen que podamos sentirnos testigos de un misterio particular. Entonces, tiene lugar un choque violento con la edad media y con aquella mentalidad que sorprendía por sus extremismos. Aquí podría citarse un pasaje del *Doctor Faustus*, donde Mann dirige su atención hacia:

“...el alto parecer que en estos tiempos oscurantistas (en la edad media) tenían sobre el cuerpo humano. Lo consideraban como la más noble de todas las composiciones materiales terrestres, y, en su facultad de dejarse llevar por los estímulos espirituales, reconocían su expresa perfección, el

alto rango que ocupaba entre la jerarquía de los otros cuerpos. Se enfriaba y calentaba bajo la influencia del miedo o la ira, adelgazaba a causa de la aflicción, o florecía de contento...”¹¹²

El cuerpo del actor es el origen de la expresión directa que influye en el espectador. El sentido de las palabras es menos importante, el gesto y la acción son más significativos que la palabra. En el teatro de Grotowski el actor no “representa” a nadie, no encarna otra personalidad, sino que ocurre como si se le hiciera la pregunta: ¿qué encuentras de Cristo en ti? No “desempeña” ningún papel, solamente existen referencias que unen al actor con la imagen que nos hacemos del personaje; es decir: el actor “juega” el papel de sí mismo, y, aún más claramente, no “juega” sino que descubre su personalidad ante los espectadores y ante los demás actores. Desaparece el límite entre verdad y ficción. El convencionalismo habitual que esperamos del teatro se desvanece en este espectáculo. El espectador, que imaginará hallarse ante un habitual espectáculo, se ve sorprendido por el sentido literal de algunas escenas: Oscuro es golpeado con tanta fuerza en la cara -con el pan-, que le brotan las lágrimas, y el pan rebotado de su mejilla cae en medio de la sala; cuando María Magdalena se pelea con Juan (al comienzo de la obra) se cae de verdad empujada por Juan; Oscuro golpea a Juan con tanta fuerza que sobre sus espaldas aparecen unos estigmas rojos.

Este “naturalismo” particular, la crueldad en sentido literal, funciona sin cesar en el espectáculo. El hecho de presentar al hombre de esa manera compone un teatro de medios de expresión “fisiológicos.” Se trata de hallazgos espontáneos, es decir, que no están señalados en la “partitura” (la respiración cansada a que da lugar el baile, el sudor que resbala por el rostro), como los previstos lengüetazos, chasquidos, “meadas”. Muchas actuaciones tie-

nen un carácter similar: sonsonete de los pies descalzos, lamerse los dedos, las caricias, la tensión en la cara de Juan durante su carrera, y también el golpe que Oscuro se da con la cabeza contra el suelo (cuando permanece crucificado, monologando). Bajo este punto de vista podría analizarse acción tras acción. En su mayoría, están expuestas esas actitudes de las que solemos avergonzarnos, que ocultamos, o que no deseamos manifestar. En esta sala no somos, sin embargo, intrusos. Aquí todo transcurre públicamente, y, entonces, no nos sentimos incómodos al presenciándolo.

Cuando el espectador, después de haber visto una o dos veces la obra, quiere recordarla, resulta que sólo recuerda algunas escenas que le han impresionado. Y, precisamente, éstas son culminantes, o, -como dice Grotowski- son puntos álgidos de la “partitura” a los que se dirigen otras acciones. Son, al mismo tiempo, los momentos más “desagradables” para el espectador, los más chocantes y sorprendentes: el momento de golpear con el pan a Oscuro en la cara; el ataque a Simón Pedro; la galopada de Oscuro con Simón Pedro a cuestas; el himno que ridiculiza a Oscuro, la “violación” del pan...

Esos momentos resultan muy desagradables como consecuencia de la clara e intencionada parodia. Entre el modelo parodiado y la misma parodia se origina la tensión. Cuando el modelo parodiado pertenece al ámbito de lo sagrado (como sucede en el caso de *Apocalypsis*), la parodia se convierte en blasfemia. Esos momentos parecen ser también, a la vez, los más importantes para señalar en el espectáculo la “verdad” completa del hombre.

“La verdad siempre es complicada. Entonces escapaos de las mentiras bellas. Esforzaros en mostrar al espectador las cosas desde su parte desconocida. El espectador protesta, pero después no se olvida de lo que habéis hecho.”¹¹³

El espectador se encuentra en situación distinta a la de un peatón en la calle: no despreciará con su mirada las cosas que no quiere ver, las que le molestan, porque ha venido a verlas por su propia voluntad, y es consciente de que se encuentra en el teatro.

Cada actor reacciona con todo su cuerpo respondiendo a las actitudes de los otros actores, y también aún cuando, en un momento determinado, no sea la parte que actúe directamente, sino que escuche y observe. Tal actitud se expresa en un movimiento continuo, en el temblor del cuerpo, en una tensión ininterrumpida. Gracias a ello el espectáculo se hace muy dinámico y, a pesar de que no exista prácticamente un diálogo literal entre los actores, existe en *Apocalypsis* otro diálogo: entre dos personalidades. Le ofrece al espectador una imagen del diálogo ininterrumpido de la presencia física de los actores.

El hecho de mantener el espectáculo en esa tensión constante hace que su dinámica interna dependa, entonces, del contacto entre los actores. Estos tienen que concentrarse no sólo “interiormente” (la atención dirigida a sus roles, a sus actuaciones y a la motivación de las mismas), sino que debe tener lugar, también, una concentración “exterior” dirigida hacia su pareja, siendo mucho más intensa que en un espectáculo tradicional.

La concentración es imprescindible para mantener la homogeneidad de la estructura de *Apocalypsis* como obra de arte:

“El arte exige una concentración completa. Perderemos de vista la obra de arte como tal si no sabemos concentrarnos y nos dejamos llevar por el juego agradable de los sentimientos.”¹¹⁴

La concentración es también una condición para un acuerdo total con el otro hombre. Se trata de “llegar” hasta otro hombre, de conseguir un contacto lo más sincero posible

con él. Para ello es imprescindible la concentración, tal vez igual a la necesaria para conseguir un acto amoroso verdadero, es decir: la preparación para acoger a alguien entero y tan sólo a ese alguien.

Si durante esa concentración tuviera lugar una retroacción y el otro ser respondiera con la misma intensidad, ocurriría entonces un completo y verdadero contacto interhumano.

Esa retroacción habría de incluir, también, al espectador. En el Teatro Laboratorio el espectador es un elemento integral del espectáculo, y no porque así lo diga Grotowski, sino porque el espectador está situado en la escena *en ronde*. El círculo de los espectadores crea un anillo mágico. Un papel parecido desempeñaban los círculos efectuados durante las ceremonias religiosas y las danzas rituales en las sociedades primitivas. La división del mundo entre lo que está fuera y lo que está dentro, nos otorga el sentimiento de que somos ejecutores de otra realidad (de la “interior”, ante la que estamos de cara) y las leyes que gobiernan en esta realidad pueden ser distintas a las leyes del mundo que está tras nuestras espaldas. Sintiendo esa carga emocional exacerbada aguardamos la fuerza prodigiosa de ese teatro que se presenta ante nosotros, esperamos actuaciones mágicas.

Algunos estudios señalan que durante las ceremonias rituales en las sociedades primitivas, se creaba entre el grupo un lazo sólido, precisamente, en el interior del círculo mágico, que actuaba como un campo magnético. Hay quienes basan tales sugerencias en la actuación de las corrientes biofísicas, gracias a las cuales los danzantes podían desarrollar enormes esfuerzos, imposibles de explicar racionalmente. Soportaban muchas horas, bailando o saltando, sobre piedras incandescentes. Sin embargo, para conseguirlo, eran imprescindibles los participantes en el culto: los espectadores. Su presencia y al mismo tiempo su par-

ticipación, venía a ser como la del público que manifiesta su *doping* hacia los deportistas. Todos estaban comprometidos en que la danza o el rito se desarrollara favorablemente a los ejecutantes.

Parece que se trata de esos espectadores-participantes de los que habla Grotowski, llamándoles “hermanos”.¹¹⁵ Su presencia en la sala hace que el espectáculo sea mejor, que a pesar de la violencia de siempre, algo se ha cumplido: algo que aguardaban los espectadores, como también los actores, y que entre todos ellos lo consiguieron.

La participación en el “culto” define la manera de cómo funciona la “terapia” ya antes mencionada. En el momento de finalizar el espectáculo, nos queda la impresión de que hay algo no acabado. Nos parece que hay que llenar con uno mismo ese fragmento de realidad que se nos descubrió, y, también, de que ese fragmento llenó, o por lo menos, removió algo en nosotros. (Al concluir el espectáculo, sentimos que lo ocurrido ante nuestros ojos, continúa y continuará siempre, independientemente de nosotros mismos, como una extraña peregrinación. Y nosotros nos encontramos en un punto desde el que podríamos ver y tocar lo que ocurre -cuando nos sentimos testigos, participantes-, pero ese “algo” se nos escapa, se hace difícil de comprender. La época de Cristo, el tiempo de la Edad Media, nosotros mismos entre aquello, se nos ha filtrado y, tal vez, el sentido de todo ello sea el sentido del tiempo). Efectivamente, de esa manera las acciones del culto influían sobre la vida de los primitivos. Huizinga presta atención a ese hecho en *Homo ludens*, limitando la función del culto tan sólo a la forma lúdica, la cual habría de conducir a fines plenamente conscientes la actitud constructiva del hombre en un futuro no lejano, ofreciéndole, con ello, el sentido de la seguridad, la tranquilidad y la confianza en sí mismo. (Parece que tal interpretación no es completa, y que

el choque psíquico conduce, por otra parte, a la intranquilidad interior. Y el relajamiento que acompaña después no significa la tranquilidad o la confianza en sí. Ese efecto quizá se refiera a la orientación cosmológica, a la relación hombre-mundo; mientras que, introspectivamente, en lo que atañe al hombre mismo, la total emoción originada por el culto actúa, más bien, activa-inquietantemente).

“Los participantes del culto están convencidos de que su actitud hace real un estado de bendición y crea un orden de cosas superior al que viven normalmente. A pesar de ello, la realización del espectáculo encierra siempre y bajo cualquier pretexto las características del juego. Se realiza, y desarrolla como ceremonia, en un lugar elegido para efectuar el juego. Y para el juego se ha creado, temporalmente, un mundo distinto. Al acabarlo, su función no concluye, porque gracias a las influencias que irradia le otorga al grupo de participantes seguridad, orden y bienestar, hasta el próximo juego.”²¹¹⁶

“Se trata de crear en el teatro un “sacrum-laico”²¹¹⁷, dice Grotowski.

Cierta realidad “artificial” -allí, bajo la influencia del rito; aquí, limitada por el teatro- presta a las actuaciones ejecutadas un significado específico, un rango nuevo. En el teatro de Grotowski el acto total recobra un estadio más amplio: ha de ser un acto del hombre que se constituye ante la humanidad. Y otra vez volvemos a hacernos la pregunta: ¿qué es el actor en este teatro? ¿Qué es el actor que no interpreta ningún papel, pero desempeña el papel de sí mismo? O mejor: el que se crea a sí mismo, se crea de nuevo y se ofrece a los otros (a su pareja, a los espectadores). Así ocurre en el transcurso de todo el espectáculo y cada instante que se nos presente como síntesis del movimiento del actor, de su voz, de la composición plástica del espacio, de la luz, y, finalmente, de las asociaciones

semánticas, es de similar importancia. La presencia del actor en el anillo de los espectadores le compromete a una continua manifestación de sí mismo ante ellos, incluso en los momentos en que no está incorporado a la acción, cuando es otro el actor que reclama la atención de los demás. Sin embargo, el actor siempre se encuentra expuesto ahí. Su sola presencia es ya acción (influencia sobre los otros): entonces, a cada instante tiene lugar el acto total.

El acto total estriba, pues, en que el actor debería por sí solo de expresar lo que quería, sin ayuda de accesorios teatrales, texto, vestuario, explicaciones del programa, o nombre con que se denomine a los personajes. El fin al que aspira es manifestarse a sí mismo: yo-Judas, yo-Cristo, yo-Maria Magdalena. “En cada obra artística y en cada acto expresado con palabras descubrimos una estructura teleológica. El actor, en el drama, actúa desempeñando verdaderamente su papel. Cada enunciado es una parte de la estructura lógicamente relacionada. La acentuación y el ritmo de las palabras, la modulación de la voz, la mímica del rostro y los gestos corporales: todo ello se dirige al mismo fin, a encarnar el carácter humano. Esto no es solamente expresión, es también interpretación y reproducción.”²¹¹⁸

El acto total puede existir únicamente ante alguien. El actor influye en el espectador, pero el espectador también lo hace en el actor, porque éste es consciente de que es observado por el espectador. La actuación del actor puede prever la reacción inmediata del espectador y la no expresada todavía (p.e. si en un momento el espectador se sentirá conmovido o sorprendido). De otra parte, la conciencia de que alguien le sigue con su mirada puede originar un cierto modo de actuación del actor. Por lo demás, en el teatro de Grotowski esta influencia mutua es muy importante, y perceptible. Viene a ser entre otras cosas como un “com-

plemento” activo: aquí, las relaciones entre los actores son evidentes y mucho más cercanas que entre el actor y el espectador. (Relaciones de este tipo fueron objeto de investigación por los psicólogos existencialistas).

“La totalidad es algo muy complejo, algo que pudiera comprenderse como una plenitud; la totalidad, por otra parte, es un movimiento continuo (...) En la relación entre dos personas hay acciones mutuas: yo te complemento y tu al mismo tiempo me estás complementando a mí (...)”¹¹⁹

La colaboración dentro de un grupo, p.e. teatral, puede ayudar a que sus miembros se complementen de forma mutua, destruyendo las barreras que impiden lograr un verdadero contacto entre sí. “La visión del teatro de Grotowski es como una proposición para aniquilar la soledad del hombre en el terreno del arte. El actor descubre en él la posibilidad de realizar su aspiración profunda: encontrar un “testigo” para su actuación. La posibilidad de mostrarle sus secretos más íntimos, existiendo totalmente, verdaderamente para él y descubriéndose ante él como un místico (...)”¹²⁰

En el espectáculo, el contacto entre los respectivos actores (en la forma de “diálogo” del que ya se ha hablado) tiene también su explicación en el contenido. “Las provocaciones” entre Lázaro y Oscuro son consecuencia, tal vez, de la rivalidad entre el antiguo y el presente Salvador; María Magdalena provoca con sus movimientos y gestos a Juan, su preferido. Otras veces este “contacto activo” se aplica para hacer más dinámico el espectáculo. *Apocalypsis* lleva en escena algunos años. En cualquier otro tipo de teatro una escenificación repetida tantas veces se “fosilizaría”. Aquí, la “rutina” anularía el valor de la obra. Sin su espontaneidad carecería de sentido. Es muy difícil mantener la obra durante tan largo tiempo y con un nivel de tanta exigencia disponiendo siempre de los mismos actores. Hay

que mantener el atractivo incluso para los actores. Y por ello, los contactos -las relaciones entre los mismos-, han de ser cada vez distintos, siempre actuales; pues, al fin, son el resultado de las situaciones escénicas tanto como de las relaciones entre ellos, los cuales deberían de tener a cada momento algo nuevo que decirse. Entonces, las constantes mutaciones en *Apocalypsis*, difíciles de apreciar por un espectador, tienen también como fin hacer más atractivo el espectáculo para los actores. (Sucede p.e., durante los juegos “orgiásticos,” cuando alguien dice el enunciado del otro actor, o bailan de distinta manera y en distintos sitios, o tienen contacto con otra pareja. Actualmente, después de la “galopada” de Oscuro con Simón Pedro, todos rodean a Oscuro y le contemplan con detenimiento; anteriormente, en las escenificaciones realizadas en febrero del 1972, no le prestaban atención. La escena de amor no comenzaba con el beso; al señalar al traidor -a Simón Pedro-, Judas ya no pregunta: “Señor, ¿y yo?”...).

Durante la primera escenificación en la que los actores vistieron las ropas “normales”, de uso diario, se podía apreciar de manera muy clara cuánto atractivo tenía para ellos el espectáculo. Se sentía que para los actores aquel cambio era una gran novedad; se encontraban extraños unos a otros, desempeñaban sus papeles con gran viveza, sus contactos funcionaban a base de sorpresa, de algo inusitado: fue como un conocerse de nuevo. El espectáculo cambió aún más cuando se reemplazó a Elizabeth Albahaca por Rena Mirecka (en la II versión de *Apocalypsis*, octubre del 1973).

Se apreció cómo se transformaba y cambiaba la establecida estructura teatral. Y, sin duda alguna, el abandono de los trajes blancos vino a suponer allí un “salto” enorme. Ahora, los actores no se diferencian de los espectadores. El número de espectadores ha aumentado. Muchas veces la

gente ocupa ya varias filas de asientos situados junto a las paredes. Al comienzo, cuando algunos de los actores se encuentran entre el público, su incorporación a la obra es sorprendente.

No parece, sin embargo, que *Apocalypsis* pueda llegar a una completa “desteatralización”. Las búsquedas y experimentos del Instituto del actor, a no dudarlo, continuarán ofreciéndose en este espectáculo, pero seguirá existiendo la división entre los espectadores y los actores, y también la interrogante de cómo la obra puede ser acogida por el receptor. Y, aún entonces, cuando le llamemos “participante de la reunión”, percibirá *Apocalypsis* como si fuera sólo una obra teatral. Ni siquiera el conocimiento a priori de este método de teatro, como un método científico, borrará de la conciencia del espectador el hecho de que se trata aquí de una “escenificación” y de que, finalizada la misma, va a regresar a su casa. Grotowski, no obstante, intenta salirse del espectáculo teatral. La escenificación de *Apocalypsis* cumple eficazmente esa misión, la misma que Cassirer atribuye al arte dramático: “El arte dramático nos descubre una nueva profundidad y dimensión de la vida. Transmite la conciencia de las cosas y destinos humanos, la grandeza y la miseria humanas, en comparación con lo cual nuestra existencia cotidiana parece poco importante y pobre.”¹²¹

NOTAS

1. Datos procedentes de la Crónica del Teatro Laboratorio.
2. Hasta el año 1973 hubo dos maneras de colocar a los espectadores. En algunos espectáculos ocupaban los bancos situados junto a las paredes, a los tres lados de la sala. (Durante los dos primeros años tal disposición era la única). Entonces tan sólo había capacidad para 40 personas (en los espectáculos “para la juventud” -con localidad para sentarse “en el suelo”-, podía llegarse a cerca de 100 personas).
3. A veces, cuando los espectadores entran a la sala, los actores ocupan ya sus sitios desde los cuales comienzan después la actuación.
4. A principios de junio del 1972 tuvo lugar un cambio: los actores interpretan vistiendo sus ropas normales, habituales. La descripción abarca la versión anterior y por eso aparece ahí la denominación “los blancos”. (Oscuro, en la segunda versión aparece con abrigo negro). Este cambio transformó el espectáculo de manera radical.
5. La escena “con el pan” es tratada por mí como un pre-facio-introducción a todo el *Apocalypsis*. Por lo mismo, hasta el momento de la “presentación” (o indicación de los papeles) por Simón Pedro, digo de María Magdalena y Juan: mujer, hombre, o ella, él. Me parece que de esa manera la escena recobra un carácter más generalizado.
6. En latín: *Evangelio según S. Juan* 6-54-56: Dixit ergo eis Jesús, Amen, amen, dico vobis, Nisi ederitis carnem Filii hominis, et biberitis ejus sanguinem, non

haberis vitam in vobis. Qui edit carnem meam, et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam; et ego suscitabo ipsum ultimo illo die. Caro enim mea vere est cibus, et sanguinis meus vere est potus. Qui edit meam carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet et ego in eo. (En la nota 7, el mismo texto en español).

7. *Evangelio según S. Juan* 6-54-56. En español.
8. *Los Hermanos Karamazov*, traducción de Alfonso Nadal. Ediciones La Nave, Madrid, 1930.
Las demás citas de *Los Hermanos Karamazov* proceden de la misma edición.
9. Al mismo tiempo de abandonar los trajes blancos, el bastón -de igual color-, fue reemplazado por uno corriente del color de la madera.
10. F.Dostoyevski, op.cit.
11. Ibidem (en el original de Dostoyevski ese fragmento comienza con las siguientes palabras: “Transcurrieron ya quince siglos...”).
12. *Evangelio según S. Lucas* 14-16-21.
13. F.Dostoyevski, op.cit.
14. T.S. Eliot, fragmento de la I parte del poema “*Miércoles de Ceniza*”. Traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de Lectores, Barcelona 2001.
Los poemas de Eliot fueron ligeramente abreviados y modificados en el espectáculo. Allí donde se considera oportuno se señalan tales modificaciones. (...)
15. F.Dostoyevski, op.cit.
16. Modificación de las palabras del *Evangelio según S. Lucas* 12-22-23. “No temáis por vuestra vida (...) La vida es más importante que el cuerpo, y el cuerpo que la ropa.”
17. Fragmento del salmo 23; *Ordo sepeliendi parvulos* (en:) *Collectio Rituum*.
18. *Evangelio según S. Mateo* 20-8-10.

19. T.S.Eliot, fragmento de la IV parte del poema “*Miércoles de Ceniza*” op. cit.
20. Fragmento de la oración fúnebre del rito romano (*Exsequiarum ordo seu ritus completus sepeliendi adultos*, §2, caput 3).
21. Se parece a “La Tentación de S. Antonio.” (Merece la pena prestar atención al hecho de que el actor que desempeña el papel de Simón Pedro se llama Antonio).
22. María Magdalena habla con citas del *Cantar de los Cantares*; Juan, con citas del *Apocalipsis según S. Juan*; Lázaro, con citas de Job; Judas, con citas de los *Evangelios*.
23. *Evangelio según S. Juan* 10-1.
24. *Cantar de los Cantares* 1-16.
25. *El Libro de Job* 31-9-11.
26. *Cantar de los Cantares* 7-12-13.
27. *El Libro de Job* 17-14, 19-26.
28. Frase repetida varias veces en el *Cantar de los Cantares*.
29. *Apocalipsis según S. Juan* 6-4.
30. *El Libro de Job* 29-7, 8, 17.
31. *Cantar de los Cantares* 5-4.
32. *El Libro de Job* 40-20-21, 24, 26.
33. *Apocalipsis según S. Juan* 16-13.
34. *Evangelio según S. Mateo* 11-15-17.
35. T.S.Eliot, fragmento de la IV parte del poema “*Miércoles de Ceniza*”, op. cit.
36. *El Libro de Job* 7-20, 21.
37. *Evangelio según S. Juan* 11-43.
38. *El Libro de Job* 15-14; 14-4-10; 17-12; 3-11, 12, 24, 26.
39. T.S.Eliot, fragmento de la II parte (*El Juego de Ajedrez*), y V (*Lo que dijo el relámpago*) de la obra *The Waste Land* (*La Tierra Baldía*), op. cit.

40. *El Libro de Job* 7-2-7.
41. *Evangelio según S. Juan* 21-15-16.
42. *Apocalipsis según S. Juan* 17-1, 2, 8.
43. Frase que se repite varias veces en el *Apocalipsis según S. Juan*.
44. Judas, que permanece al lado, casi invisible, imita el ulular del viento; Lázaro, tumbado en el suelo, al lado de los espectadores, imita un aullido.
45. T.S.Eliot, fragmento de la II y V parte del poema "*Miércoles de Ceniza*", op. cit.
46. *Cantar de los Cantares* 4-1.
47. *Ibidem*, 8-14.
48. *Apocalipsis según S. Juan* 2-20, 22, 23.
49. *Cantar de los Cantares* 8-5.
50. *Evangelio según S. Mateo* 22-2, 7, 13.
51. *Cantar de los Cantares* 5-10.
52. *El Libro de Job* 16-10, 12, 13.
53. *Cantar de los Cantares* 2-6.
54. *Evangelio según S. Mateo* 25-6-9.
55. *Apocalipsis según S. Juan* 9-17, 18, 19.
56. *El Libro de Job* 20-14-15.
57. *Evangelio según S. Mateo* 13-26-29.
58. *Apocalipsis según S. Juan* 14-15, 18, 19, 20.
59. *El Libro de Job* 11-12.
60. *Cantar de los Cantares* 5-3.
61. *El Libro de Job* 13-12
62. *Cantar de los Cantares* 3-1.
63. *El Libro de Job* 15-27.
64. *Apocalipsis según S. Juan* 13-11, 14, 15.
65. *Evangelio según S. Mateo* 25-6.
66. *Ibidem*, 25-8.
67. *Evangelio según S. Juan* 13-6
68. *Ibidem* 13-7.
69. *Ibidem* 13-11, 19, 21.

70. *Ibidem* 13-24.
71. *Ibidem* 13-25.
72. *Ibidem* 13-33.
73. *Ibidem* 13-36.
74. T.S.Eliot, fragmento de la V parte del poema "*Miércoles de Ceniza*", op. cit. Aquí se han efectuado algunos cambios radicales sobre el texto de Eliot, mezclando entre sí distintos versos y cambiándolos de lugar, modificando algunas palabras y también imágenes.
75. F.Dostoyevski, op.cit.
76. *Cantar de los Cantares* 5-15.
77. *El Libro de Job* 5-17-18.
78. S. Weil, *El Conocimiento Sobrenatural*.
79. F.Dostoyevski, op.cit.
80. *Ibidem*.
81. T.S.Eliot, fragmentos del poema "*Gerontion*" (en:) *Tiempo de Inquietud. Antología de la poesía británica y americana*, Nueva York, 1958.
82. F.Dostoyevski, op.cit.
83. *Lamentaciones de Jeremías*, fragmento de la segunda lamentación, *I Nocturno* (en:) *Breviarium Romanum*, Roma 1960, pág.436.
84. A partir del año 1972 la última frase de la obra ha sufrido ciertas variaciones: "Vete y no vuelvas más", o "vete", o "marcha ya". Hay que señalar que el *Apocalipsis según S. Juan* finaliza con las siguientes palabras: "Ven, Jesús. Que la bondad de Nuestro Señor Jesucristo nos acompañe a todos nosotros."
85. K. Puzyna, *Burzliwa Pogoda (Tiempo de Tormenta)*, Varsovia 1971, págs. 47-48.
86. H.Read, *El Sentido del Arte*.
87. Cita de Grotowski. Véase revista "Odra" n°. 4, 1972, *Jak żyć by można (Cómo se podría vivir)*.

88. H. Read, op.cit.
89. Ibidem.
90. M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*.
91. *Apocalipsis según S. Juan 3-5*.
92. *Apocalypsis cum figuris*, monólogo de Simón Pedro en la escena con el Gran Inquisidor, véase nota 79.
93. L.A. Fiedler, *Arquetipo y símbolo. Análisis referencial entre biografía y poesía*, trad. K. Stamirowska, Kraków, 1972.
94. E. Fromm, *El Miedo a la Libertad*.
95. Lázaro cita las palabras de Job. Según la concepción de Jung, el *Libro de Job* señala una oposición muy importante (véase C.G.Jung, *Psicología o Religión*).
96. *Apocalypsis cum figuris*, monólogo de Oscuro tras la escena de amor, véase nota 45.
97. *Apocalypsis cum figuris*, palabras dichas por Oscuro antes de la escena de amor, véase nota 43.
98. Véase nota 45.
99. Hasta el 1.1.1970 el nombre del teatro fue el siguiente: "Instituto de Investigaciones del Método del Actor".
100. Z.Osiński, *Teatr Dionizosa (El Teatro de Dionisos)*, Cracovia, 1972, pág. 141.
101. Ibidem, pág. 152.
102. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, 1968.
103. J. Grotowski, véase revista "Odra", nº 5, 1972. (Texto de la conferencia que tuvo lugar el 12.XII.1970 en Nueva York)
104. Ibidem.
105. E. Fromm, *Esbozo de Psicología de las Religiones*.
106. C.G.Jung, *Approaching the unconscious* (en:) *Man and his Symbols*, Nueva York 1968, pág. 85.
107. Erich Fromm, *El Miedo a la Libertad*.
108. J. Grotowski, véase revista "Odra" nº 4, 1972 *Jak*

- żyć by można (Cómo se podría vivir)*.
109. L. Flaszen, *Encuentro con Grotowski*, revista "Teatr", nº 5, 1972.
110. Bogusław Czarminski, *Laboratorio en el Teatro*, conversación con Jerzy Grotowski, "Tygodnik Kulturalny", nº 17, 1967.
111. J. Grotowski, véase revista "Odra", nº 5, 1972 *Takim, jakim się jest cały (Tal como uno es en su plenitud)*.
112. T. Mann, *Doctor Faustus*.
113. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, op., cit., pág. 237.
114. E. Cassirer, *Ensayo sobre el Hombre. Introducción a la Filosofía de la Cultura*.
- ✱ 115. J. Grotowski, *Takim, jakim się jest cały (Tal como uno es en su plenitud)*, op., cit., y nota 87.
116. J. Huzinga, *Homo Ludens*.
117. J.Grotowski, véase revista "Odra", nº 6, 1972.
118. E. Cassirer, op., cit.
119. D. Cooper, *Two types of rationality*, cit., de P. Lomas, *Psychoanalysis: Freudian or Existencial* (en:) *Psychoanalysis Observed*, Aylesbury Books, 1968, pág., 141.
120. Z.Spychalski, *Apocalypsis cum figuris: análisis del espectáculo*, tesis bajo la dirección del profesor E. Csató, Toruń, 1967-1968.
121. E. Cassirer, op., cit.

ÍNDICE

Introducción	5
Descripción del espectáculo	8
El texto	41
El sonido	43
La luz	47
La organización del espacio escénico y el movimiento	49
Accesorios teatrales	52
Notas	79