UNA APROXIMACIÓ METODOLÒGICA, PEDAGÒGICA I CREATIVA DES DE GROTOWSKI

Pere Sais

Conversa amb el Dr.Pere Sais sobre la pràctica i l'herència teatral de Grotowski

Entrevista: **Pau Cirer**
Foto: **Alberto Cubillo**

Aquesta setmana, al llarg de quatre jornades, hem rebut la formació impartida pel Dr. Pere Sais, un dels màxims referents en els principis pedagògics de Jerzy Grotowski. La seva contribució, tant teòrica com pràctica, ha estat especialment enriquidora; a continuació presentem un tast dels coneixements adquirits. Agraïm també al nostre coordinador de formació, en Xavi Frau, la seva atenció i disposició per donar resposta a les nostres inquietuds.

Al curs de formació pel professorat, vares esmentar el principi d'oposició. Ens podries introduir en què consisteix aquest principi i com s'aplica pràcticament —tant en l'entrenament com en la pràctica escènica— dins del treball de Grotowski?
El concepte introduït per Grotowski conegut com a *conjunctio oppositorum* —conjunció dels oposats— constitueix un principi fonamental en la seva pràctica. Es tracta d'un esquema interpretatiu i operatiu transversal aplicable als diversos àmbits relacionats amb les arts performatives, com la creació, l'entrenament i la formació de l'actor. Aquest principi funciona com una eina analítica i també metodològica que busca articular i integrar polaritats aparentment contraposades en el treball escènic. De què consta la conjunció dels oposats?

Per exemple, en l'entrenament de l'actor es poden distingir dos aspectes fonamentals. D'una banda hi ha l'aspecte estructural —l'estructura o la forma—; de l'altra, el flux, l'espontaneïtat. Es tracta d'un concepte ampli que ajuda a comprendre que —perquè es produeixi l'art— cal la confluència d'aquests dos elements: necessitem una forma articulada —si no hi ha articulació no hi ha art— i, alhora, cal que aquesta forma contingui quelcom viu. Treballem en un art vivent, que es produeix en l'acte, que pertany al present i que no genera un objecte permanent sinó un objecte efímer: el moment present.

Quan abordem l'entrenament des d'un punt de vista metodològic, aquest es concep i es desenvolupa a partir d'aquest principi. Aquesta orientació es complementa

mitjançant un altre principi crucial: la denominada *via negativa* : una metodologia d'eliminació de la que tractarem més endavant. Tant en els exercicis més puntuals com en l'estructura global de l'entrenament, els dos components de la conjunció dels oposats —forma i vida, disciplina i llibertat— es treballen de manera permanent, és a dir, els dos aspectes formen part inherent del treball. Això implica que un entrenament físic, vocal o actoral ha de reproduir la mateixa lògica estructural que una peça escènica: disposa d'un inici, un desenvolupament i una conclusió; presenta una forma visible que conté, i alhora encarna, un contingut invisible. Per aquest motiu, respectem aquesta estructura a la pràctica: l'entrenament comença en un moment i lloc determinats, es desplega i finalitza —pot considerarse com un microespectacle— i, dins d'aquesta unitat mínima, la forma articulada ha d'albergar una dimensió viva que només existeix en el present performatiu. Així doncs, sempre es contempla la perspectiva de la forma i la d'allò que es pot descobrir dins de la forma, com si fos la vida continguda en aquesta.

Si ens centrem en la pràctica de Grotowski, al Teatre Laboratori de Wrocław es desenvolupaven habitualment dues tipologies d'entrenament durant tot el període teatral: els anomenats exercicis corporals i els exercicis plàstics. Els exercicis corporals comprenen moviments semiacrobàtics i posicions del cos—procedents del hatha ioga, d'arts marcials i d'altres disciplines-- executats de manera dinàmica i fluida sobre el terra. Com una improvisació d'aquests elements en un flux continu. Pensem en tombarelles, el pont, la posició del gat, la vertical sobre el cap amb suport triple, la vertical sobre l'espatlla, la vela, l'espelma amb les cames aixecades o la posició de l'aixada amb cames cap enrere. L'estructura de l'entrenament corporal es basa en la idea d'exercicis obstacle, exercicis que permeten eliminar, a través de la *via negativa*, les resistències per entrar en un flux creatiu guiat pel *cos-memòria* o *cos-vida*, en termes grotowskians. L'aproximació de Grotowski, a diferència de la pràctica iòguica tradicional —que tendeix a treballar des de la quietud estàtica, reduir el ritme cardíac etc.—s'enfoca en la organicitat dinàmica, viva, i en el descondicionament del cos i la ment.

Pots donar alguns exemples d'aquests exercicis corporals?

Es tracta dels exercicis corporals executats a terra, on torna a ferse present el principi de la *conjunctio oppositorum*. Aquestes posicions funcionen com a forma: per exemple, una tombarella constitueix una matriu motriu —amb diverses variants d'execució— i la posició de l'aixada (cames cap enrere) és una figura tècnica molt precisa. Malgrat la precisió exigida, petits microdetalls poden adaptarse segons la morfologia i la sensibilitat de cada intèrpret. Atès que l'objectiu és la dinàmica, no es tracta de romandre en la postura sinó de transitar entre posicions; per tant, hi ha una forma i, simultàniament, un flux de vida a descobrir dins d'aquesta: la posició entesa no com a estat estàtic sinó com a posició viva que permet revelar el contingut de la forma. És el descobriment de la interioritat que "s'amaga" dins de la forma.

La indagació concomitant de forma i contingut —aquesta intenció d'explorar l'interior de la forma— ha de ser permanent; en cas contrari, la postura esdevé buida, mera carcassa formal. En el *training*, per tant, es cerca tant la precisió formal com una qualitat interna que habita i nodreix la forma. Cada posició implica dificultats, eixos i tensions específiques. Al mateix temps, el flux, l'organicitat, s'articula necessàriament en una forma. Ambdós aspectes de la conjunció dels oposats, s'atrauen i s'oposen a la vegada. Grotowski denominava aquests exercicis «corporals» i, com ja hem apuntat, els concebia com a exercici-obstacle: el cos presenta resistències i les postures operen com a reptes per fer possible allò aparentment impossible, per creuar els límits del possible. Aquests exercicis han de ser exigents però no inabastables, perquè aquesta limitació sostinguda permet la posada en joc d'una fricció tècnica i, sovint, la resolució del pas a través del nofer més que de la mera voluntat conscient. El propòsit és accedir al *cos-vida* a través de la no-resistència davant de sobrepassar-se a si mateix.

En l'exposició d'ahir vares esmentar el principi de la *via negativa*?

La *via negativa* —ho hem apuntat abans— és un principi fonamental utilitzat per Grotowski en el seu Teatre Laboratori i que s'alinea amb la seva idea del *teatre pobre*. El director polonès adopta aquests termes amb clara referència a les ordres monàstiques, donada la seva concepció del treball de l'actor gairebé com a monàstic em quant a l'entrega i la recerca de la interioritat humana sense vels. La *via negativa* prové de la terminologia mística, on es contrasta la via apofàtica i la via catafàtica: dues vies amb les quals la tradició espiritual descriu maneres d'aproparse a la divinitat. En la perspectiva apofàtica, Déu no es coneix directament sinó per negació —per allò que Déu no és—; és una aproximació per via inversa.

Grotowski trasllada aquest esquema al seu teatre i al treball actoral i planteja una via d'eliminació i, alhora un principi metodològic. Què succeeix si, en lloc d'acumular habilitats tècniques i destreses que suposadament ens faran millors *performers*, ens centrem en l'eliminació dels obstacles que ens impedeixen entrar en un flux creatiu? Què succeeix si ens aproximem al treball no des del "com" fer, si no des del «nosabercom» però a partir de principis? La

via negativa implica eliminar resistències —tant corporals com mentals— per permetre l'accés a l'acte creatiu i total. Això significa desaprendre o desinstallar respostes habituals: l'entrenament no es concep com una recepta tècnica aïllada, sinó com un conjunt de principis i punts de partida que posen en fricció no només el cos sinó també la ment. És una via del descondicionament, terme que el mateix Grotowkski utilitza. Com a imatge, la *via negativa* és més propera a l'escultura que a la pintura. Anem eliminant capes fins fer emergir la forma pura que s'ocultava dins del bloc de marbre, per utilitzar aquella bella imatge de Miguel Angel o de Rodin.

Com treballes, des d'una proposta didàctica, la dimensió mental i la dimensió física en l'aplicació de la *via negativa*?

Com ja hem esmentat, Grotowski fa servir els termes *cos-memòria* i *cos-vida* per referirse a una dimensió corporal i interior a la qual s'accedeix mitjançant els exercicis. Per a ell, aquests procediments permeten que el cos venci resistències i faci emergir una memòria corporal que guia l'acció. La ment, si bé és una facultat valuosa, ha d'exercir les funcions que li corresponen i no imposarse sobre el cos en clau cartesiana: això és, precisament, el que qüestiona Grotowski. Parla també de *descondicionament* o de *desdomament*, és a dir, del procés d'alliberar allò que ha estat domat per condicionaments culturals, socials etc. que situen la ment com a dominadora del cos.

Aquests exercicis són el terreny i el vehicle per descobrir la noresistència en la qual el *cos-memòria* pot conduir. No és que el cos *tingui* memòria, sinó que el cos *és* memòria. Quan això succeeix s'instaura una mena d'estat de flux en què la ment «cau» —no perquè deixi d'existir, sinó perquè cedeix el control executiu al cos. En la pràctica, això implica afrontar una doble batalla: per una banda, les sensacions i dificultats corporals (tècniques, de mobilitat); per l'altra, els obstacles mentals —sobretot el judici —, que actua com una mirada externa valorativa. Existeix, però, una mirada contemplativa que només observa i que és la que cal potenciar perquè, un cop la forma està assimilada, el practicant pugui «alliberar» la voluntat i permetre que el cos transiti amb fluïdesa. Podríem comparar tot aquest procés a entrar en un estat de flux, per utilitzar un terme proper a la neurociència.

La precisió de la forma —assolida per la pràctica sostinguda— crea un marc que obliga a la disciplina i alhora autoritza l'alliberament interior: no es tracta d'un esforç voluntariós permanent sinó del resultat d'haver interioritzat la forma. Això fa que les resistències mentals disminueixin temporalment, per emergir després en nivells successius i més subtils. En el decurs del treball, doncs, la dificultat mental tendeix a intensificarse perquè les resistències es van transformant: al començament són obstacles visibles i contundents —«no puc», «estic cansat», «per a què serveix això?»— i, a mesura que aquests murs es superen, apareixen friccions més fines que requereixen una atenció i una disciplina interior més refinades. Alhora, la percepció i la presència són cada cop més subtils, de manera que el treball i els exercicis es converteixen en una mena de meditació en acció o, com diria Grotowski en el seu període final, un *art com a vehicle*. Les eines de les arts performatives com a vehicle vers la interioritat humana.

Les resistències que trobeu en el procés d'entrenament, tant mentals com corporals, com es manifesten en la pràctica i com varien segons el nivell o la trajectòria de l'intèrpret?

Diria que a mesura que s'avança i es té més experiència en l'entrenament, les resistències i els obstacles es fan més subtils o hi ha "perills" que apareixen: quan una acció esdevé més fàcil a nivell físic, la dificultat augmenta a nivell mental perquè s'ha creuat a l'altra banda —"ja sé fer-ho"— i emergeix un virtuosisme que cal trencar. Quan això succeeix, cal l'esforç de tornar al principi, cercar el detall, augmentar la dificultat dels exercicis o fins i tot buscar-ne de nous. Pot aparèixer també la necessitat de mostrar, o de demostrar-se a un mateix què es pot fer. És una forma d'exhibicionisme. És important situar a l'intèrpret en una mena de corda fluixa que el manté viu, vibrant i en procés constant de recerca, sempre en acció i amb la intenció clara de buscar permanentment i creuar els límits. Si aquesta intenció desapareix, l'acció i el flux interior moren i queda només l'exhibició de la forma virtuosa.

Hi ha tot un eix temàtic entorn del "jo", de l'*ego*: fins a quin punt el jo es fa present o, per contra, es dilueix. Des de la perspectiva grotowskiana, el cos es concep com un canal per on circulen impulsos i energies. Jo ho plantejo amb altres paraules: allò rellevant no és tant qui som com allò que fem i el propòsit que perseguim. Al mateix temps hi ha alguna cosa genuïna que podem descobrir en nosaltres mateixos, com una segona naturalesa. Allò genuí acaba confluint amb allò universal. El treball pretén establir una connexió amb una dimensió interior —quelcom subtil o una segona naturalesa— i explorar les nostres potencialitats humanes i actorals. L'ego hi resta marginat; no ets "tu" com a ego "qui ho sap fer", qui ho domina sinó que es tracta de desencallar un procés humà i performatiu d'allò altra que hi ha dins teu, com una organicitat potencial.

Tornant als exercicis plàstics i a la noció d'estructura i flux: els exercicis plàstics treballen a partir de detalls —aïllaments del cos: canell, ondulació de la mà, moviments del cap o del tors. Es tracta de moviments provinents, per exemple, de la pantomima; constitueixen

una mena d'alfabet motor: les espatlles tenen totes les seves possibilitats com una lletra, el cap és una altra lletra, el tors n'és una més, igual que els colzes. Aquests detalls constitueixen la forma, com si es tractessin de matrius de moviment. Darrere de la forma s'hi pot descobrir i desplegar un flux que, en aquests exercicis, està lligat al flux associatiu. Les associacions remeten a experiències passades, presents o futures —reals, potencials, imaginades o somiades— que s'hi acoblen i condicionen i modifiquen allò que s'està executant. És a dir, transformen moviments en accions concretes.

Si treballo mecànicament una ondulació de la mà —una forma pròpia de la pantomima o del mim— aquesta pot restar buida de contingut. Però si faig servir aquesta ondulació com a punt de partida per explorar la connexió amb el món associatiu, sostinguda per tot el cos, aquest moviment senzill, preservant la forma —és a dir, una ondulació—, pot transformarse en una experiència o en una via de connexió amb algú o amb alguna cosa. Aquí reapareix l'exploració de la forma o de l'estructura amb la finalitat d'arribar a l'organicitat, al flux de la vida, al desvetllament del *cos-memòria/ cos-vida*.

Per tant, quan treballem, tant amb els elements corporals com amb els plàstics, i, per exemple, introduïm un text —el text de l'espectacle—, comencem a treballar per fragments; en algun moment el so emergeix en aquest cos i gradualment apareixen algunes paraules. S'accedeix al món associatiu a través del flux del cos i de les paraules. Arriba un moment en què es poden establir alguns punts de referència dins d'aquesta estructura d'entrenament, que progressivament deixarà de ser sols una pràctica, per convertirse en una estructura que actua com a trampolí cap a la creació.

Així, els intèrprets que exploren aquest entrenament descobreixen petites illes —moments en què l'acció és precisa i està vinculada a alguna cosa rellevant o singular—, i tot això es pot desenvolupar i transformar en fragments de partitura.

En quin lloc s'insereix la intuïció —o «sisè sentit»— dins del treball grotowskià?

Entenc la intuïció com allò que s'oposa a la pretensió d'entendre-ho i planificar-ho tot des d'una ment estrictament racional i tancada. Això no implica la renúncia al pensament: la ment és necessària i molt valuosa i, quan treballem des de la composició o la forma, opera sobre concepcions abstractes d'estructures; aquesta dimensió també resulta fonamental. No obstant això, la intuïció sovint es desvalora perquè intentem conferir a la nostra feina un caràcter tangible i rigorós —fins i tot, podríem dir, «científic»— i la descartem.

Quan actuem en l'àmbit artístic no adoptem la mateixa metodologia que la ciència: l'art, com la filosofia, pot generar coneixement, però no cal demostrar els seus resultats amb els mateixos criteris que una disciplina científica. Fem, reflexionem sobre la pràctica i la verbalitzem amb els nostres propis termes, llevat que un observador extern, per exemple un neurocientífic, en faci una anàlisi amb criteris científics. Sovint patim una certa síndrome d'infravaloració i percebem el nostre treball com insuficientment tangible.

Per a mi la intuïció és fonamental en aquest treball: cal ser capaços de sentir, d'observar i de percebre des d'un lloc no cartesià, de registrar el que succeeix. Parlem d'associacions: si no disposo de la capacitat intuïtiva per detectar que estic entrant en un terreny singular —potser no comprès racionalment, però perceptiblement diferent de la vida quotidiana i d'altres moments del *training*—, perdo una font significativa. En aquests instants tot sembla adquirir més sentit; si no puc deixar constància del que m'ocorre —mitjançant una imatge, una veu interior, una localització espacial, l'eco d'un so o una posició corporal—, serà difícil després generar creació a partir d'això.

Concebo també la intuïció com una confiança en la primera impressió. Sovint sobreanàlitzem i desnaturalitzem una percepció inicial. L'intuïció o la impressió primera poden equivocarse —de vegades fallen—, però, en l'àmbit creatiu, considero que constitueixen un criteri de valor comparable o fins i tot superior a molts altres. Representen una manera de percebre la trajectòria potencial d'una peça, no des d'un càlcul racional de probabilitats, sinó des d'una sensibilitat sobre la direcció possible i sobre la precisió de la forma.

No cal sobreanalitzar-ho: percebem immediatament una forma buida, desproveïda de contingut i orientada al pur virtuosisme, així com identifiquem quan una improvisació no s'articula en una forma—pot haver-hi moments màgics, però allò no és repetible. Aquesta intuïció ens resulta útil com a docents, artistes o directors perquè ens permet discernir si una proposta està viva o no.

Grotowski plantejava dues preguntes cabdals enfront d'una proposta a partir d'un material: una era «entenc / no entenc» i l'altra «crec / no crec». «Entenc / no entenc» remetria a si captem l'estructura, la narració o la dramatúrgia de l'acció del *performer*. «Crec / no crec» remet a si aquesta vida es dona o no —si està viva, si resulta creïble. Aquestes categories serveixen per identificar si existeix una espurna de vida o no i si aquesta s'articula de forma clara o no.

Aquestes dues preguntes són altament significatives i permeten una lectura centrada en la dinàmica entre oposats. Quan es contempla un espectacle, es pot avaluar si predomina l'estructura o l'espontaneïtat; la relació entre ambdues s'assembla a una balança amb graus diversos. Així, un espectacle de dansa pot situarse més a prop de l'estructura (per exemple, la dansa clàssica), la dansa contemporània pot presentarse amb altres equilibris i el teatredansa amb uns altres. Els principis grotowskians funcionen com una lupa o una lent crítica: són eines teòriques i pràctiques —no simples abstraccions—, aplicables en la pràctica, com ho són la *via negativa* i la *conjunció dels oposats*.

Com treballeu les emocions en el procés d'entrenament grotowskià?
És una qüestió precisa. Grotowski, com explica Thomas Richards a *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, parteix de l'últim Stanislavski —l'Stanislavski del *mètode de les accions físiques*— i el trasllada al terreny dels impulsos. Què ocorre amb Stanislavski? Durant tota la seva trajectòria va procurar descobrir els mecanismes de l'emoció i de la vida escènica. Ho va investigar mitjançant la memòria emotiva i diversos procediments destinats a propiciar l'aparició de les emocions en escena. Però què passa amb les emocions en si? Què podem reproduir perquè les emocions es manifestin?

L'error que Stanislavski —conscient en la seva última etapa— va identificar és que les emocions no són accessibles de manera directa ni controlables a voluntat. Si m'obligo a plorar perquè una instrucció m'ho ordena, podria aconseguirho una o dues vegades mitjançant una manipulació interna, però no serà fiable ni repetible. Pot funcionar la primera o la segona vegada apel·lant a un record dolorós, però aviat la càrrega s'esgota i la repetició fracassa. Per això Stanislavski conclou que no podem dominar les emocions de forma directa, però sí podem accedirhi a través d'accions físiques concebudes com a terreny de treball per a la memòria emotiva i la vida interior escènica.

Per això Stanislavski desenvolupa el *mètode de les accions físiques*. Cal precisar, però, que *accions físiques* no són només purament corporals: segurament, si hagués pogut triar un terme, hauria optat per una designació més complexa —per exemple, «accions psicofísiques». Tenint en compte, a més, la persecució de Meyerhold per «formalista» i «pseudoespiritual», Stanislavski va ser lúcid i va triar una locució d'aparença asèptica i tècnica —*accions físiques*— que el va protegir. En realitat, al parlar d'acció física s'hi revela una llavor interna: un món interior que es canalitza a través del què fem i que, per tant, resulta repetible. És possible presentar una partitura d'accions psicofísiques vinculades a intencions, impulsos, reaccions i punts de contacte —sempre orientades cap a algú o alguna cosa— i ferla viable per a la repetició.
El «què» (l'impuls, la intenció, la reacció) és el que cal fixar; el «com» pot variar segons el context (per què surts corrents?: perquè arribes tard, perquè hi ha un incendi...). Es pot repetir l'acció «surt corrents» moltes vegades: hi ha elements que queden fixats i altres que no. No és la forma exacta (per exemple, si alces el dit petit d'una manera o d'una altra) allò essencial en termes d'accions físiques, sinó l'impuls i la intenció. La partitura de l'actor ha de partir d'això, no a partir de moviments; treballar només la forma seria construir una carcassa buida.

Alhora existeix una relació entre forma i intenció —una qüestió que comentàvem respecte a Meyerhold i Stanislavski—: són dues vies d'accés a la vida estructurada i al flux dins l'estructura; la *conjunció dels oposats*, una vegada més. Es pot entrar des de la forma cap al contingut o des del contingut cap a la forma; ambdues vies presenten una àmplia gamma de matisos i comporten avantatges i riscos. El risc d'entrar per la forma és quedarse en una forma freda que no arribi a la vida; el risc d'entrar només per l'exploració o la improvisació és no articular prou la forma i produir quelcom inarticulat i irrepetible. Perquè una acció esdevingui repetible i es converteixi en material, necessita ambdues dimensions.

Per acabar: com a pedagog amb una trajectòria, quina tradició formativa segueixes i quins canvis o incorporacions has fet al teu mètode després d'anys d'experiència?
Ho he incorporat tot. Des de la meva experiència al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* i el treball amb persones properes a la pràctica grotowskiana —assistents i col·laboradors— s'ha produït una evolució en la meva praxis: a partir de l'experiència he anat identificant vies de treball i ajustant procediments. Moltes de les pràctiques que aplico actualment ja no coincideixen, de manera rígida, amb les estructures d'entrenament que Grotowski proposava originàriament: les vaig assimilar en la seva forma primera i, posteriorment, les he transformat en funció de decisions pedagògiques i de l'exploració d'altres metodologies. Durant els anys de docència he procurat traduir aquests principis al context de l'aula, tenint present el seu caràcter sovint dissonant i transgressor: afirmacions com «en aquesta classe no aprendrem res», «no t'ensenyaré cap tècnica» o la formulació «la tècnica grotowskiana no existeix» provoquen desconcert i sorpresa intencionats entre l'alumnat.

Per fer-ho efectiu cal, doncs, desenvolupar una terminologia i un dispositiu pedagògic que orientin sense proporcionar una seguretat mecànica en forma

de recepta («si faig A, arribaré a B»). L'objectiu és que els principis impregnin la pràctica de l'estudiant, de manera que el principi mateix esdevingui la seva seguretat; la imatge de la corda fluixa il·lustra aquest terreny de possibilitats: en la corda fluixa hi ha múltiples opcions, mentre que en una recepta n'hi ha una de sola. Aquesta orientació implica abordar també qüestions pràctiques i filosòfiques fonamentals, entre les quals la fractura de l'ésser humà —ment, cap, cor, emocions, instint, ànima, cos i veu— i la necessitat de treballar la seva integració en el procés formatiu.

Fins i tot en termes acadèmics necessitem estructures per a delimitar el coneixement; però, a l'aula, aquesta segmentació tendeix a generar una escissió entre cos i ment, entre veu i cos. Això origina itineraris diferenciats —físic, visual, musical— i, sovint, elevem murs que haurien de ser simplement conceptes o paraules per comprendre àrees de coneixement. En la pràctica convé disposar de vocabulari i procediments que no propaguin aquesta escissió i abordar el treball des d'una perspectiva holística. Aquesta orientació és la que he anat desenvolupant.

És clar que he de respectar els plans docents. Vaig incorporarme a l'institut del Teatre de Barcelona pel departament de veu i actualment treballo al de moviment; sigui en veu, expressió corporal o altres assignatures, considero que una matèria ha de sostenirse sobre tres pilars: el cos, el so (la veu) i la interpretació —distinció que faig per claredat. Així, en una classe d'expressió corporal el focus principal és el cos, però també s'hi integren la veu i la interpretació; en una de veu es treballa el so a través del cos i de la interpretació. Si permetem que qui fa teatre gestual només mogui el cos sense eines vocals, després tindrà dificultats per treballar amb la paraula. Es tracta d'un trencaclosques en tres peces: podem ferles més grans o més petites segons l'enfocament, però les tres dimensions hi són sempre.

Treballo des d'aquest enfocament perquè el considero una via de desaprenentatge i *descondicionament*: en desaprendre certs hàbits o en prendre'n consciència, la ment s'obre a noves possibilitats i es trenquen estructures rígides, cosa que afebleix condicionaments i augmenta la flexibilitat i la plasticitat. Això no implica l'adhesió a un llenguatge únic: Grotowski no constitueix un protocol tancat. Poden identificarse patrons metodològics, una estètica i, sobretot, una ètica de treball, però no un mètode inflexible. Per això considero el seu llegat especialment pertinent avui —no perquè sigui superior a altres tradicions, sinó perquè convé oferir una formació humanística, personal i professional.

El treball grotowskià és transversal: es manifesta tant a l'aula com en la sala de representació perquè és una concepció que incideix en allò essencial —el treball de l'actor, la relació amb l'espectador, la concepció del món i la funció humana del teatre. He incorporat aquesta perspectiva de manera sostinguda. Així, exercicis corporals originàriament silenciosos poden transformarse en eines de creació quan s'hi afegeix primer el so i, més tard, la paraula; actuant com a llavor per a la generació d'un material escènic. En tallers impartits a l'Institut del Teatre, alguns grups han pogut estendre aquest procediment més enllà de la matèria d'una assignatura i observar el recorregut creatiu: iniciant per pràctiques corporals i exercicis plàstics, introduint textos o conceptes, i arribant finalment a petites peces susceptibles d'esdevenir projectes més amplis o convertides en peçes teatrals. La dinàmica de treball és equiparable en processos breus i en projectes de major envergadura: tot procés presenta un principi, un desenvolupament i un tancament, i s'hi manifesta una via positiva i una via negativa que coexisteixen i condicionen el flux creatiu.

Pere Sais
Novembre. 2025. ESADIB.