

Una charla con Peter Brook.

¿Cuál fue el génesis del Centro Internacional para la Búsqueda Teatral?
Empezó tiempo atrás. Cuando me incorporé al Royal Shakespeare Theatre— el mismo Royal Shakespeare Theatre reformado por Peter Hall— como codirector, lo hice bajo la condición de que parte de los ingresos de la compañía serían destinados a subsidiar un trabajo de laboratorio totalmente experimental. Me pareció que sin eso era imposible que una compañía se desarrollara y que ningún trabajo teatral pudiera seguir adelante. Esto dio como resultado el grupo original de donde salió el trabajo mostrado hace diez años en LAMDA y hace ocho en Marat /Sade. Hay una continuidad ininterrumpida a través de varios grupos que nos llevaron al primer gran paso en 1968. Lo que hasta entonces había existido a escala nacional, tomó su primera forma internacional cuando obtuvimos el primer laboratorio internacional en París, en el Mobilier National, que ahora ocupamos.

En 1968, el Theatre des Nations, dirigido por Jean— Louis Barrault, me invitó para hacer algo paralelo, pero fuera de su festival. Ese algo puede ser definido con vaguedad por el término de “Trabajo experimental”. Eso coincidió con mi deseo de comprobar si todo lo que habíamos desarrollado dentro de un patrón

regional podía, y debía, extenderse a una escala internacional; si, en realidad, el internacionalismo era algo que fortaleciera, en vez de debilitar, la labor teatral. Así pues, reuní el primer grupo genuinamente internacional, compuesto de ingleses, franceses, un japonés, un suizo, una argentina y muchos otros colaboradores. Esto se destruyó casi por entero gracias a los sucesos del 68. Sobrevivimos trasladando nuestro trabajo a Londres y completándolo en The Roundhouse. Pero ese fue un experimento limitado, y siempre se pensó que así debía ser.

Esos escasos tres meses de trabajo nos demostraron que esa clase de labor puede y debe llevarse a cabo. Después de muchos desarrollos y modificaciones, entre todos reunimos el dinero necesario para volver a empezar; de esto hace tres meses.

—¿El grupo es una mezcla de nacionalidades? ¿Es también una mezcla de disciplinas? ¿Hay actores solamente, o también hay directores, diseñadores y dramaturgos?

El principio de nuestra labor es que tratamos de desarrollar un fenómeno desde la semilla. No tratamos de añadir unas cosas a otras sino de lograr una condición en la cual algo pueda crecer. Contamos con un núcleo muy pequeño. Intentamos comenzar con la menor especialización posible, pues eso que usted menciona es muy discutible.

Uno dice: “El dramaturgo” pero de hecho nadie puede decir que es lo que esa palabra significa. Generalmente, un hombre se convierte en dramaturgo por auto-designación— un buen día se le puede meter en la cabeza que él es un dramaturgo. Pues bien: como casi todo mundo en las sociedades desarrolladas aprende a leer y a escribir, y escribe cartas y composiciones escolares, es muy difícil saber que quiere decir esa palabra. Los siguientes pasos son azarosos y un hombre se convierte en dramaturgo mientras que otro se convierte en crítico teatral. Sólo tiene que estar a la mano cuando se requiere a alguien para cubrir un espectáculo, o tal vez, se vuelve cualquiera de las dos cosas por ser un buen cronista de deportes o por escribir una buena novela policiaca.

No hay nada de malo en que un hombre proclame lo que él quiere ser. Cualquiera puede salir a la calle y autotitularse poeta, rey, emperador, presidente. Lo malo está en que después la gente llegue a pensar que tiene las cualidades necesarias para ser lo que dice.

Lo mismo pasa con los actores y directores, pero un director no posee una identidad real fuera del momento en que trabaja con sus actores. En el momento en que va a un programa de televisión, o cuando se sienta a hablar ante un micrófono, deja de funcionar como director. Solo puede funcionar como tal dentro de una situación real con sus actores. Entonces su trabajo es puesto a prueba y debe comenzar de cero cada vez que él y su compañía se reúnen.

El dramaturgo que es tan sólo un dramaturgo por tratar de crear palabras y situaciones dentro del contexto de otras personas, se coloca dentro de una situación muy saludable. El no es “dramaturgo” como un actor no es “un actor” y un director no es un “director”. Más bien, todos ellos son personas consagradas, día tras día, a convertirse en algo en lo que nunca llegarán a transformarse completamente.

Pero hay quienes, tras de ponerse la etiqueta de dramaturgo, se encierran en su cuarto y producen una obra que debe tomarse en serio y literalmente, por ninguna otra razón que la costumbre, y esto le proporciona un respeto especial. Esto quiere decir que el dramaturgo, y probablemente el músico, se mueven en posiciones artificiales, a menos que su trabajo se produzca dentro de un contexto experimental. Esto sucede cuando la obra del escritor sale de las preparaciones hechas por el grupo.

En nuestra organización hay personas cuyas funciones se desparraman en todas direcciones. A alguien se le puede llamar actor un día; al otro, animador de cabaret; al otro, acróbata, y al siguiente, poeta; y estas funciones se entremezclan. La búsqueda formal es compartida por toda la compañía; tal vez de esto salgan nuevas definiciones, e incluso, nuevas etiquetas. No sostenemos que un actor es mejor dramaturgo que un escritor, o que las espontáneas palabras de un actor sean mejores que las condensadas de alguien que tiene un talento desarrollado para producir un material sintetizado. Sostenemos que la naturaleza del autor en relación con el proceso teatral debe ser reexaminada completamente.

Por lo tanto, cualquiera que quiera ingresar a nuestro grupo, deberá empezar por las mismas premisas y desde el mismo nivel. No poseemos departamentos ni jefes de departamento.

—Con frecuencia el desprecio por las formas caducas lleva a una codificación de las formas nuevas. ¿Sus experimentos servirán únicamente para imponer nuevas reglas?

Creo que eso se expresa muy bien en las series de etiquetas que aparecen cada tercer día: el teatro de esto, el teatro de aquello, el teatro factual, el teatro de la fantasía, el teatro onírico, el de la crueldad. . .

El gusto por las etiquetas trae consigo algo que es ajeno a la naturaleza del teatro. Eso es reducir el teatro a un sólo estilo. No se trata más que de rivalidades primitivas entre dioses tribales diferentes; es decir, por ejemplo, que hay que derribar al Dios Wu para substituirlo por el Dios Wo. Creer que el teatro corporal es superior al teatro verbal es infantil.

No trataré de definir el teatro porque eso es limitante. Si uno ve al teatro como una función natural y orgánica que corresponde a una necesidad que es orgánica y por lo tanto inevitable a los seres humanos que viven en grupos sociales, entonces— sea cualquiera la forma que el teatro adopte se diferenciará de la vida destilando vida.

Si el teatro no se aparta en nada de la vida diaria, no será más que una falta de significación semántica. Si el teatro y la vida son exactamente iguales, no hay nada de que hablar.

Por otro lado, si el teatro se diferencia de la vida cotidiana, es porque en él los elementos cotidianos se hallan presentes en una concentración mayor. Esto significa que todos los niveles de la realidad diaria son los materiales naturales de un teatro cuya diferencia con la vida es la magnificación, la intensificación y la comprensión que se produce cuando lo cotidiano es capturado y perfeccionado en el microcosmos. En el macrocosmos hay siempre niveles arriba y abajo del

espectro visible; están ahí pero no los percibimos. La concentración y el grado de percepción son mayores en el microcosmos; por lo tanto, cuando una sociedad se reúne para presenciar una obra de teatro, el material potencial de la obra es mucho más rico que el de la vida diaria.

Así pues, el objetivo de nuestro trabajo es abrir la red y llenarla con todo lo más posible. El teatro no puede, debido a su naturaleza, excluir elementos de la vida. Debe ser un fenómeno que trate de aprehenderlos a todos.

—Y cómo puede usted abarcar todos esos elementos, si al trasladar su trabajo a Persia, divorcia a su compañía de sus objetivos y de la sociedad que entiende suficientemente para seleccionar de ella sus elementos de trabajo?

Creo que hay que trabajar fuera de la realidad del tiempo en el que vivimos y no conozco ningún lugar en el llamado "Mundo Desarrollado" (desarrollo es, en verdad, la última palabra que le corresponde) en el que exista una unidad cultural. Una relación con nuestras raíces no es más que un concepto sentimental y romántico, que no tiene ningún significado. Los esfuerzos de aproximación a las raíces de las culturas inglesa, norteamericana o francesa, lo llevan a uno, en el mejor de los casos, a elementos Pop. Sin embargo, el Pop se ha convertido en una cultura internacional, compartida por la mitad del globo. En Japón encontramos los últimos vestigios de un teatro relacionado con una tradición y una manera de pensar y de vivir. Ahí, la forma teatral es todavía completa pero su relación con la sociedad, gracias a Dios, está muerta. En cierto sentido, el Noh es absolutamente perfecto, pero año tras año, se aleja más y más de los japoneses.

Así, en el momento en que usted descubre que no se puede ahondar en las raíces de una cultura nacional, o de un entendimiento regional, se ve que el internacionalismo, con todas sus debilidades, es también una realidad. Uno encuentra la necesidad de explorar cómo los elementos aparentemente opuestos, hostiles y separados, en ciertas circunstancias se pueden relacionar unos con otros.

Es en este sentido que uno llega a las raíces dramáticas del teatro. Tal vez en el pasado, cierta clase de teatro nacía de la concordancia entre un tema y el conocimiento que del mismo tenía la comunidad. Actualmente, parece nacer del modo contrario; de una oposición. Después de esto, la razón de nuestra permanencia en Persia es más clara. Persia es un país en transición entre el hoy y el pasado; una masa en ebullición entre oriente y occidente. Comparte ambas etiquetas: oriental y occidental. Sin embargo, posee algo mucho más oriental (en una manera muy profunda) que ningún otro país que yo conozca. Pero también es más occidental de lo que yo quisiera. Ahí llevaré una obra con material informe, a medio terminar, y un grupo de actores. Estas dos situaciones de Persia: el hoy y el pasado, occidente y oriente, se encontrarán por lo que son. En realidad no se van a encontrar. Y es en esta brecha que reside el drama y dentro de ese conflicto hay la posibilidad de descubrir una relación creativa.

Actualmente, los más fuertes elementos dramáticos que encontramos, siguen siendo la oposición y la contradicción. La tragedia y el drama han sido siempre acontecimientos que tratan de hallar la relación entre las oposiciones. Quiero decir que, en términos de protagonistas, las tensiones trágicas que producen **21**

cuando se juntan, cuerpo a cuerpo, dos elementos en oposición que por sus propias naturalezas no pueden coincidir.

Tenemos a un hombre que quiere asesinar a una mujer, y a una mujer que quiere asesinar a un hombre; mientras ambos permanezcan sentados en el recibidor no habrá drama posible. Pero en el momento en que ambos estén, verdaderamente, frente a frente, sin reconciliación ninguna, entonces explotará el drama, y es por eso por lo que uno va al teatro.

—¿Qué clase de programación de funciones tendrá su grupo? ¿Cuándo, dónde y para quiénes actuarán?

Tendremos que tener un subsidio total, para no vernos en la necesidad de dar funciones para comer. Esto tuvo que ser la base de nuestro trabajo porque debemos tener la libertad de explorar, constantemente, la naturaleza de nuestra relación con el público.

Esto toca una de las mayores premisas de nuestra actividad. Hay un sistema, el cual, naturalmente, colorea y condiciona todo lo que tenga que pasar a través de él. A primera vista, parece haber grandes diferencias entre el sistema de Broadway y el del Royal Shakespeare Theatre con su subsidio gubernamental y su sistema de grupo pequeño. Pero de hecho, la obligación de actuar repetidamente para ganarse la vida, así sea en condiciones repetidas y similares, es el mayor sistema. Si usted tiene que actuar una obra en condiciones idénticas, aunque solo sean dos veces, la segunda no puede ser sino una copia de la primera. Esto puede llevar, claro, a un muy buen desarrollo de la función, pero dentro del sistema, cuando una obra se estrena y es bien recibida por el público y la crítica, se inicia una serie de reacciones en cadena. Es imposible dejar de actuar a horas fijas, si no lo hicieran, la gente no sabría cuando presentarse en las funciones; así pues, esa obra deberá presentarse a horas fijas en un lugar al que todo mundo pueda ir. Actuar en el lugar fijo, a horas fijas, muchas veces por semana: ahí tiene el principio mecánico de la repetición puesto en marcha. Esto conduce a que el trabajo del actor no sea ya algo realmente vivo. Y eso se repite más allá de lo necesario y saludable.

Pero lo que tal vez sea más importante dentro de ese sistema, es la imposibilidad de abarcar un amplio espectro social. Uno debería actuar en Broadway porque creo que no somos exclusivos ni, espero, esnobs. Uno debería ser capaz de actuar la misma obra, si hubiera que representarla ochenta veces, en ochenta diferentes medios. En Broadway, en Harlem, a granjeros de Iowa, en las cárceles.

Tratemos de imaginar qué pasaría si la misma producción se representara durante ochenta días en ochenta circunstancias distintas: Uno podría estar a media noche, inconfinado por el tiempo y el espacio, en una actuación con tal vez, dos mil personas, actores y espectadores que se reúnen para platicar. Otra función podría ser a mediodía, dentro de un contexto en el que otros acontecimientos le darían un sentido diferente. Las circunstancias distintas de una actuación alteran la naturaleza y el significado de la función, tanto para el actor, como para el público y renuevan totalmente la vida del acontecimiento.

Si pudieramos imaginar esta situación, estaríamos hablando de un organismo mucho más sano, sano no sólo para los actores, sino también para los escritores,

músicos, directores, toda la gente que se compromete a buscar un desarrollo creativo para el teatro. Así, uno estaría más próximo al sentido del teatro entendido como una concentración de la realidad.

Actuar de acuerdo al sistema ofrece, como únicas posibilidades experimentales (en el sentido de abrir puertas a una vida mejor) el trabajo entre bambalinas y este, restringido a las minúsculas adaptaciones que uno puede hacer, tales como que un actor camine entre el público, o el muy limitado número de modos en los que se pueden cambiar las fórmulas establecidas para presentar unas cuantas funciones no tradicionales en las escuelas o al aire libre o en bodegones desnudos en vez de hacerlas en teatros. Este es límite de trabajo que existe en Stratford y el Royal Shakespeare Theatre es, quizás, el más libre organismo de teatro nacional del mundo.

El trabajar en la realidad existente en Stratford, me hizo ver que el subsidio no debe ser solamente una ayuda más gracias a la cual se pueden comprar más cosas —pagar vestuario o escenografías que de otra manera sería imposible obtener— sino que el subsidio debe permitirnos no dar una segunda función a menos que el trabajo lo demande. Y esto transforma, súbitamente, la relación con el espectador y esta relación es básicamente lo más importante.

En París, ya dimos nuestra primera función. Fue creada para una ocasión especial: nos mudamos al Mobilier National (lo vamos a tener por tres años) en Navidad. Sentimos que teníamos que hacer algo para los niños de las personas que trabajan en el mismo edificio.

Considerando esto una obligación, tuvimos que dar una fiesta, pero como actores, no podíamos hacer simplemente una tea party y contentarnos con servir thé. Los actores tenemos que actuar y divertir.

Algo teníamos que crear para la ocasión. Nos dedicamos a un trabajo que fue tan laborioso como si se tratara de un estreno en Broadway: no hubo diferencia con el pánico, la agonía y el trabajo que pusimos.

Esa fue una representación que creó una relación bastante maravillosa —un acontecimiento para ese instante, para ese montón de padres y niños, en ese exacto lugar— y que se ha ido, sin dejar huellas. No habían periodistas, tampoco fotógrafos, los únicos testigos fueron los espectadores, lo único que recuerdan es lo que retuvieron, y así es como deben ser las cosas en el teatro. Todo lo demás se ha desvanecido. Hicimos grandes decorados, cantidad de papel pintado y cosas, y cuidadosamente los enrollamos y los hicimos a un lado, para que sirvan como empiezo de algo totalmente distinto. Una hora después no quedaban trazas que ahí hubiera habido ninguna actividad.

Esta es la maravilla de la condición más ad hoc del teatro: la maravilla de la comedia musical en su última función. La maravilla es que desaparece. Pero lo estéril o destructivo es que en las condiciones teatrales normales, la maravilla se acopla a la discontinuidad. Todo desaparece y nada queda. En los teatros nacionales encontramos continuidad, pero su repertorio contiene todo lo que en la continuidad es estéril: la repetición.

En nuestro caso, gracias a las extraordinarias condiciones que hemos estable-

cido, todo se esfuma sin dejar rastro, salvo que quince actores adquirieron algo, una gota más de una experiencia específica, compartida. Y mientras permanezcan juntos unos con otros, esto será algo que no les podrá ser arrebatado.

Ahora queremos hacer algo distinto para niños. Esto será diferente, tendremos ciertos días en los que varios grupos de niños vendrán por una o dos horas. Nada en la forma externa recordará la función que dimos en la fiesta; pero después de un año, veremos un eslabón, y espero, un desarrollo que viene de las funciones que damos en París, en los alrededores de París y en Persia. Cuando vengamos a los Estados Unidos dentro de tres años, el grupo habrá pasado por mil funciones, no porque esté obligado a dar mil funciones, sino porque necesita dar mil funciones en gran variedad de circunstancias. Alguna carencia se evidenciará si de esto no se desarrollan una mayor y más amplia comprensión y recursos.

Tendremos una diferente relación con el público que si agarramos veinte actores, ensayamos un poco, y los llevamos a un área determinada y les decimos: ¡Ahora, a hacer contacto con la gente!

— ¿Cómo escoge usted a los miembros de su grupo?

En parte, por lo que saben hacer: no pueden presentarse con las manos vacías. En parte, por el grado de apertura que muestran hacia lo que no saben hacer. Y en parte, por su verdadero interés en este tipo de teatro. Esto reduce de inmediato el campo. Se pueden encontrar millones de actores con nobles sentimientos que desean, en verdad, sinceramente una clase distinta de teatro. Desgraciadamente, no tienen con qué pagar, porque no tienen habilidades que ofrecer. Es muy malo que haya un actor con las más grandes aspiraciones pero que no tenga nada que aportar cómo paga el grupo para justificar su presencia en él. Lo contrario es que hay montones de actores excelentes, con un enorme potencial que aportar, pero que en el fondo, no les interesa nuestro trabajo.

Una cosa que no me cansaré de repetir es que estamos creando un ORGANISMO. Si el trabajo alcanza un cierto nivel de calidad, será de gran utilidad al mundo teatral, las influencias se propagan con gran rapidez. Uno ve que un suceso minúsculo influye en un gran número de gente. Pero lo que nunca se repetirá lo bastante, es que no estamos creando una institución pública, o un servicio público. Esto no es una escuela. No se trata más que de un grupo teatral como cualquier otro al cual pertenecerán unas cuantas personas y otras no. Por mucho que alarguemos e incrementemos las oportunidades, siempre será así. No podemos volvernos una institución a la cual las personas puedan ingresar después de haber pasado ciertas exámenes.

— ¿Trabaja el grupo sobre series de habilidades físicas? ¿Usa usted maestros de voz, de esgrima?

No. No a través de esos medios porque no buscamos la departamentalización de una escuela de teatro. Tampoco usamos “expertos”. Con las quince personas del grupo tenemos una enorme reserva de habilidades y conocimientos. Cada uno de nosotros puede ser, en un momento dado maestro de esgrima. Nadie fuera del grupo puede tener autoridad, pero dentro de él, la cuestión de la autoridad nunca se presenta. Todos reconocen la relatividad de lo que aportan. Ellos mues-

tran lo que saben hacer y eso está abierto a ser aceptado, explorado, desarrollado y cuestionado.

—Entonces ¿cómo se las arreglan con las otras disciplinas, vestuario, escenografía, coreografía o música?

Esas disciplinas crecen en el exterior. Por el momento nos basta con el problema del actor —y esto será suficiente por mucho tiempo, pues tenemos un largo camino que recorrer— y el problema de cual es su material. Tenemos un diseñador suizo que ha estado conectado al grupo desde 1968. El es un diseñador de una naturaleza completamente empírica. Un diseñador fabuloso y un maravilloso pintor. Pero él entiende el diseño como parte integral de un grupo que ha sentido y compartido la necesidad de una expresión física. En un momento dado, guía al grupo hasta conseguir milagros de sus propias manos. Por lo tanto, su lugar en el grupo es una posición natural.

Entre nosotros, todo tiene que salir y crecer de un terreno central. Siempre tendremos un lugar, no para el “escritor” sino para el hombre que eventualmente será escritor. Así, el terreno se remueve constantemente y se prepara para el día en el que un súbito deslumbramiento se produzca y de la boca, o de la pluma de alguien, salga el texto que el teatro no ha oído por cientos de años.

Tenemos necesidad del escritor como miembro anónimo del grupo, por un período corto o largo, pero sólo como parte de la escena.

No estamos aquí para hacer lo que todos los seminarios, talleres y escuelas de teatro del mundo hacen en todo el mundo, que es ser liberales o democráticos; ninguna de las dos cosas es nuestro campo. No es nuestro asunto darle la oportunidad al interesante hombre cuya obra en un acto es de alguna manera más original, más individual. Esto es algo muy bueno que deben hacer otras personas. Hay que ofrecer oportunidades para que se monten textos. Debería haber una alternativa, series de proyectos paralelos como el de La Mama, donde un hombre llega con un texto y al día siguiente ya está en ensayos. Esto no puede suceder dentro de los objetivos de un solo proyecto, pero sí dentro de una ciudad entera, en una comunidad. Pienso que en una comunidad deberían existir varias clases de teatro. Deberían haber teatros populares y también teatros musicales y ruidosos. Todas estas no son sino funciones del teatro.

En París y en Londres no existe un lugar como La Mama, donde cada cinco días un grupo de actores sale con un material que ni siquiera ha sido juzgado y lo ponen en escena porque alguien lo trajo. Hay también la necesidad de un teatro que funcione como cineteca, en donde se presenten las obras más interesantes de los últimos quince años (como las funciones de televisión de media noche), cada tres o cuatro semanas.

—Teniendo un grupo de actores internacionales e intenciones nómadas, ¿en qué lengua trabaja y/o actúan?

Trabajamos principalmente en inglés o en francés porque todos entienden uno u otro. Los ingleses aprendemos el francés rápidamente, los franceses aprenden inglés y los de otras nacionalidades parecen capaces de llegar a esa red de comunicación, así que esos idiomas son una especie de lengua de trabajo y de actuación.

Pero una de las cosas que ya hemos descubierto y que tal vez sea nuestro hallazgo más valioso, e increíblemente simple, es que los actores pueden, cualquiera que sea su origen, actuar una obra, intuitivamente, en su idioma original. Este simple principio es la cosa más extraña que existe en el teatro.

Hemos ensayado en japonés, griego antiguo, español, y estamos a punto de añadir textos árabes y persas. Nuestros actores actúan en un lenguaje cuya textura sonora tiene un sentido. Por ejemplo, ahora mismo estamos trabajando en Calderón. Las obras de Calderón nunca se ponen fuera de España porque incluso los intentos de las personas más talentosas para traducir esa habla que consiste en líneas cortas con una cierta resonancia y tres acentos, son lamentables. No tiene nada que ver con Shakespeare ni con alejandrinos ni con la tragedia griega. Es algo así como *tuc tuc tuc, tuc tuc tuc, tuc tuc tuc, tuc tuc tuc*, tres páginas enteras. Un actor inglés que lo aprende y lo mantiene, aprende algo de la naturaleza de la enunciación dramática y del poder específico de Calderón. Los medios del actor de esta manera se desarrollan mucho más que con los ejercicios.

Se pueden hacer ejercicios vocales hasta volverse tonto y sin que nos den el desarrollo emocional de decir un texto griego en voz alta, en el cual uno tiene que encontrar una manera personal de decir una palabra con cinco sonidos vocálicos. Encontramos una palabra: a-i-e-o-oo. Si usted encuentra la manera de decir a-i-e-o-oo con convicción, entonces usted está más allá de cualquier ejercicio vocal. Ha tocado usted entonces, la fibra dramática de algo y entonces se da cuenta de que la traducción de esa palabra es algo "pálida".

En términos de respuesta del espectador, se debe recordar que cuando se lleva en gira una obra que tiene una realidad emocional, es igualmente apreciada o incluso más apreciada por el público que no conoce esa lengua. El ejemplo más simple es Grotowski. Nosotros lo sabemos por haber actuado Shakespeare por todo el mundo. El que el público no entienda el idioma no es necesariamente una barrera. Con frecuencia no es sino una ventaja.

También encontramos esa verdad en un verso de griego antiguo. Si uno no comprende su significado superficial, puede oírlo toda una tarde. Ted Hughes vino el otro día o oyó diez versos en griego quinientas veces, sin dejar de sentir interés. Pero si los hubiera escuchado en inglés, al terminar lo habríamos encontrado loco.

—El año pasado fue el año de Grotowski porque después de su visita inicial nos encontramos de pronto con cientos de expertos en Grotowski y miles de imitadores de Grotowski. ¿Tiene usted miedo de sus posibles seguidores?

Ya lo creo que sí. Hago lo imposible para impedirlo. En el único libro que he escrito, seleccioné cuidadosamente todos los ejemplos para que resultaran contradictorios y ni uno de ellos fuera imitable. El culto al experimento de Peter Brook en París debe ser evitado a toda costa.

¿Cuál será la duración de su proyecto, aparte de los tres años iniciales?

Bueno . . . tanto como sea posible . . . tal vez para siempre.