



CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 5 - Instituto Nacional del Teatro - Marzo 2005

Presencia
de Jerzy
Grotowski



- 1 p/4 Mi Experiencia Grotowski
por Francisco Javier
- 2 p/7 Conocer Grotowski: Seducción y límites
por Julia Elena Sagaset
- 3 p/12 Don de actor: de la ficción al infinito
por Norma Adriana Scheinin
- 4 p/17 Visión de Grotowski acerca del texto dramático
por Lita Llagosteras
- 5 p/21 El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio
escénico: El caso Grotowski
por Ricardo Sassone
- 6 p/26 Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada
por Ana Seoane
- 7 p/29 Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil:
El presente/ausente
por André Luiz Antunes Netto Carreira
- 8 p/34 Apocalipse cum Brasilia Figura
Traços da presença de Grotowski no Brasil
por Silvana Garcia
- 9 p/39 Consideraciones sobre «The Action»
por Tatiana Motta Lima
- 10 p/44 Metacrítica del análisis de "El Principe Constante"
de Jerzy Grotowski, por Serge Ouaknine
por Adriana Carrión y María Rosa Petruccelli
- 11 p/47 Preguntas a Grotowski
Conferencia de Serge Ouaknine
- 12 p/55 Cuando se acepta ser
el mármol anónimo de una obra
Conferencia de Serge Ouaknine
- 13 p/62 Construyendo la partitura del actor
Conferencia de Serge Ouaknine

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José Ma. Paolantonio

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco
Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo
Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairúz,
Mónica Munafó, Carlos Massolo

AÑO II - N° 5 / MARZO 2005
CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes

Ilustración de Tapa
Dalia De Marco y Ricardo Sassone

Corrección
Alejandra Rossi

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este Número
Adriana Carrión, Francisco Javier, Lita Llagostera,
Tatiana Motta Lima, María Rosa Petruccelli,
Julia Elena Sagaseta, Ricardo Sassone,
Norma Adriana Scheinin,
Ana Seoane, Serge Ouaknine

Redacción
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
Compañía Sudamericana de Impresión
Tucumán 978 (1049) Cdad. de Buenos Aires
Tel. 011.4326-0068

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

NOTA DE PRESENTACIÓN

En septiembre de 2000 el Instituto de Artes del Espectáculo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, realizó en el Centro Cultural Recoleta y en el Teatro San Martín de la Capital Federal, un encuentro de investigadores que reflexionó acerca de la labor del maestro polaco Jerzy Grotowski. **Cuadernos de Picadero** publica en este número los trabajos presentados en dicho encuentro por docentes de la UBA y también de las Universidades de Santa Catarina, San Pablo y Río de Janeiro, Brasil. Se completa la edición con las conferencias y reflexiones que, sobre su trabajo concreto con actores locales, desarrolló el prestigioso docente francés Serge Ouaknine (profundo conocedor del teatro de Grotowski), catedrático de la Universidad de Montreal, quien también participó de la actividad.

Los dibujos de la presente edición pertenecen a Serge Ouaknine y fueron tomados del libro «Les voies de la Création théatrale».

Mi experiencia Grotowski

por Francisco Javier (UBA)



Escena de «El príncipe Constante»

Para un investigador del teatro que se propone realizar un estudio sobre Jerzy Grotowski, el gran maestro y director polaco, en general, el camino es uno solo: recurrir a la extensa y reconocida literatura que acompaña su obra – entre tantos otros libros, su famoso **Hacia un teatro pobre** –, porque Grotowski creaba sus espectáculos en espacios muy reducidos y son pocos los que pudieron verlos y porque las experiencias que llevó a cabo en el Laboratorio de Wrocław fueron absolutamente cerradas. No obstante, en los años 60 y 70 los ecos de la originalidad de sus enseñanzas y de sus creaciones y la firmeza de su ideología, habían instalado su nombre de pleno derecho en el mundo del teatro. Para mi fortuna, durante mi estadía en Europa entre 1974 y 1978 – años en que realicé un doctorado en la Sorbonne – se me presentaron varias oportunidades de lograr una aproximación a la obra del gran maestro: asistí a una representación de **El príncipe constante**, su espectáculo emblemático, y lo escuché pronunciar una conferencia. Durante dicha conferencia, no dejé de experimentar ni un momento la sensación de enfrentar un nuevo orden teatral. Yo era profesor de actuación en dos ámbitos oficiales: la Escuela Nacional de Teatro de la Dirección de Enseñanza Artística y la Escuela de Teatro La Plata del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Me encontraba comprendido pues en un sistema que privilegiaba la enseñanza del teatro según el llamado sistema Stanislavski, y Grotowski, desde sus experiencias, hablaba de recorrer una vía negativa, es decir, no pretender enseñar sino guiar al actor para que se despojara de los bloqueos psicológicos y físicos que le impidiesen mostrar su naturaleza esencial, estado necesario para intentar la actuación y la creatividad. Y si bien yo había entrevisto algo de esto a través de mis propias experiencias, la firmeza de las explicaciones de Grotowski confirmaban la existencia de una

realidad escénica más allá de Stanislavski y de su sistema de preparación del actor.

Con gran convicción – que manifestaba una entrega casi mística – Jerzy Grotowski describía los ejercicios que debían apartar al actor del peligro del exhibicionismo y el narcisismo, los clisés y los estereotipos, operaciones que debían llevarlo a la meta buscada: la autenticidad y la verdad en la expresión dramática. Todo empieza en el cuerpo, todo debe pasar por el cuerpo, y es el cuerpo el que establece contacto con el entorno – otros cuerpos u objetos – y a partir de los estímulos, reacciona orgánicamente creando acciones y emociones. Respecto de la emoción, Grotowski señalaba, que éstos debían surgir de la acción misma, como consecuencia de asociaciones personalísimas con situaciones homologables. La voz y los resonadores están en el cuerpo; solamente conociendo y trabajando el cuerpo se puede dar vida a la partitura, que es el guión de las acciones, preparado y conocido por el actor por anticipado. Las descripciones de los ejercicios y las reflexiones sobre la actuación conforman una ética y una estética particular que denuncian un trabajo en equipo rigurosamente disciplinado, seguido por los actores diariamente sin desfallecimientos.

Abandoné el ámbito donde Grotowski había realizado su conferencia dispuesto a indagar a fondo sus propuestas y a estudiar en qué forma podía aplicar en mi trabajo de profesor y de director, su metodología de trabajo y su postura creativa, al menos, en aquellos aspectos que más me habían impresionado.

Una inquietud más intensa aún me causó **El príncipe constante**. La concepción del espacio teatral – comprendido el espacio escénico – expresaba la independencia de todos los modelos y mantenía una estrecha relación con el sentido principal del espectáculo.

Aquello era la ilustración del «teatro pobre», denominación que para mi concepción del teatro resultaba un explosivo.

Yo había visto fotos de los espectáculos anteriores a **El príncipe constante** y todas mostraban que Grotowski creaba los espectáculos en espacios reducidos, ubicaba a los espectadores muy cerca de los actores; no imitaba la estructura del teatro a la italiana.

En el caso de **El príncipe constante**, el espectáculo ofrecía a los espectadores, incómodos y altos asientos en la parte superior de las cuatro empalizadas que circunscribían el reducido espacio escénico, el dispositivo permitía una visión casi aérea de lo que sucedía en el suelo, las acciones llevadas a cabo por seis actores. Dispuesto así el ámbito escénico, el extraño reducto sólo toleraba una treintena de espectadores. Una vez más, el espacio teatral elegido por Grotowski desestructuraba la imagen del ámbito teatral que el espectador occidental tenía internalizado, lo cual creaba desorientación. ¿Acaso Grotowski buscaba despertar en el espectador una sensación de incomodidad, tal vez, semejante a la que se experimenta cuando se transgrede el orden socialmente aceptado?.

En el transcurso del espectáculo, el espectador comprobaba que aquello que sucedía allí abajo tampoco le devolvía la imagen de un teatro tradicional. Las acciones parecían referirse a situaciones reconocibles pero recreadas según un lenguaje altamente metafórico: en las primeras secuencias se asistía a la castración de un personaje que se resistía a aceptar las imposiciones de una autoritaria corte real, y a sus integrantes, dialogar entre sí con el sonido de coloridos cacareos...

El tránsito de los actores por ese tipo de resoluciones escénicas, los mostraba, ante todo, como protagonistas de actuaciones de gran compromiso, tanto en el campo de los recursos actorales cuanto en el campo de la composición psicológica. La historia que el espectáculo ofrecía al espectador era narrada no sólo por el discurso hablado sino, y principalmente, por los lenguajes no verbales: la gestualidad, la proxémia, los sonidos inarticulados, la imitación de los sonidos de la naturaleza, el movimiento de las telas y de los vestidos. Las situaciones planteadas eran situaciones límite, los conflictos, de orden superior. De todo ello se desprendía que, efectivamente, no era del todo correcto que personas extrañas — no sólo por su ubicación ante el espectáculo sino también por el tipo de conflicto — se arrogaran el derecho de husmear ese enfrentamiento de



Escena de «El príncipe Constante»

vida y muerte, desde lo alto de las paredes de una extraña habitación, construida a ese solo efecto.

Mientras tanto, allí abajo, un príncipe cristiano, prisionero de un rey musulmán, elegía morir para salvar el destino religioso de todo un pueblo y reivindicar así el derecho del hombre de vivir de acuerdo con sus ideas y sus sentimientos. El tema ya no respondía en su totalidad a la obra dramática de Calderón de la Barca, cuyo conflicto principal es el choque de dos religiones y dos concepciones de vida, sino que de la adaptación de Grotowski y el escritor polaco surgía la exaltación de la resistencia pasiva como una forma de enfrentar la intolerancia y la violencia autoritaria.

La actuación del actor Ryszard Cieslak, en el rol del Príncipe, sostenía totalmente el nuevo andamiaje ideológico y estético. Si el discurso teatral puede tener algo de único e irreplicable, de energía que transforma al espectador, **El príncipe constante** lo encarnaba de manera indiscutible. El proceso que vive el Príncipe, la decisión de resistir negándose a alimentarse, y la muerte posterior, según Calderón, expresado por su discurso verbal de difícil articulación para un actor del siglo XX, constituían los puntos más altos de la actuación de Cieslak. Los largos poemas barrocos con que Calderón transmite esos tres momentos, esas situaciones extremas, tránsito de la vida a la muerte, llegaban al espectador por un fluir sonoro hechos

de intensidades, ritmos, ecos, ruidos, y por un cuerpo que respondía con la mayor fidelidad a las vicisitudes que vivía el personaje; ese cuerpo hecho de músculos y nervios, de respiración y de sonidos, vertía la auténtica versión de un hombre que decide morir por su propia mano para que su idea se manifieste a través de un cuerpo violentado por el hambre, e iluminado por la decisión de salvar muchas almas. El misterio y la potencia de este acto de sublimación era tal que el espectador permanecía atónito y sin aliento, aferrado a su insólita «butaca» teatral.

Por aquel entonces, obligado tema de conversación entre los estudiantes de la universidad era la aparición del primer tomo de **Les voies de la création théâtrale**, colección de estudios de espectáculos contemporáneos del Centre National de la Recherche Scientifique de Francia, creada por Denis Bablet, célebre investigador francés. Precisamente, el primer tomo de esa colección se inicia con un estudio minucioso sobre Grotowski, Wrocław y **El príncipe constante**; se trata indudablemente de un modelo de análisis y relevamiento de la labor del maestro. En esos días, conocí al profesor Serge Ouaknine, quien integraba el staff de profesores del Departamento de Teatro de la Universidad de París VIII, donde había radicado mi tesis. En la primera conversación que mantuvimos, declaró que había estado en Wrocław, observando el trabajo del maestro y realizando apuntes gráficos de los ensayos de **El príncipe constante**. Pocas horas después, al hojear el tomo de **Les voies de la création théâtrale**, comprobaba que era el mismo Ouaknine el autor de ese excelente estudio sobre Grotowski con el que se abría el libro.

Es preciso decir que la colección que se iniciaba – el primer tomo apareció en 1970 – daba una respuesta a un interrogante que perseguía a los teatristas: ¿Cómo impedir que el espectáculo teatral desapareciera para siempre, una vez terminadas las representaciones? Una de las posibilidades de retener algo del espectáculo era traducir a la bidimensionalidad del papel la tridimensionalidad del fenómeno teatral; recurrir a las descripciones, dibujos, esquemas, fotografías, a las apreciaciones críticas de quienes lo habían visto o habían participado en él; relacionar el hecho teatral con todos los fenómenos de diferente naturaleza, sociales, económicas, políticos, que hubieran coincidido en tiempo y lugar y hubiesen determinado direc-

ta o indirectamente su naturaleza. Había ya algunos antecedentes – por ejemplo, la colección **Mise en scene**, de Aux Éditions du Seuil, de París, de las décadas 40 y 50 -, pero el buen material de información de puestas en escena magistrales, que ofrecían los pequeños y entrañables tomos – como **Les fourberies de Scapin** de Molière, por Jacques Copeau -, no colmaban la ansiedad que el problema planteado suscitaba entre la gente de teatro. En mi caso, la colección que había creado Denis Bablet, me confirmaba en la sospecha de que la empresa era posible. El hecho de que el primer registro del primer tomo fuese **El príncipe constante**, afirmaba, por otra parte, la jerarquía del espectáculo y la importancia de la obra de Grotowski.

El trabajo del profesor Serge Ouaknine sobre **El príncipe constante** abarcaba en forma exhaustiva varios temas: Polonia y la aparición del Laboratorio de Wrocław, en el medio cultural y artístico; las ideas de Grotowski tanto en el plano más general como en el plano teatral; la elección de **El príncipe constante**, de Calderón, como vehículo para expresar su pensamiento y su sentimiento respecto de la situación política de su país; su concepción del trabajo con el actor; **El príncipe constante** como elaboración de una puesta en escena; la adaptación de la obra de Calderón; la repercusión del espectáculo en el mundo.

Pero el trabajo de Ouaknine iba más lejos: se extendía a los esbozos de las acciones de los actores, los esquemas explicativos del trabajo del actor, los cuadros comparativos de la estructura de la obra de Calderón y la estructura del espectáculo de Grotowski; y proveía un cuadro de intensidades expresivas de la escenas de la obra como si se hubiese tratado de una planilla que denuncia la fiebre de un enfermo. La primera impresión que tuve al estudiar el trabajo de Ouaknine fue la siguiente: no sólo lograba sustraer el espectáculo de su destino fatal, de convertirse en un hecho artístico desvanecido, sino que ponía a disposición del interesado un material completo como para reeditar el espectáculo un día. En alguna medida, el trabajo realizado por Ouaknine – en el marco del proyecto extraordinario de Denis Bablet, que empieza con Grotowski y sigue con casi todos los espectáculos de los grandes directores de la segunda mitad del siglo XX – vencía la fugacidad del arte escénico.

Conocer Grotowski: Seducción y Límites

por Julia Elena Sagaseta (UBA)

Me planteo cómo conocer a Grotowski o, si quieren, cómo acercarse a Grotowski. Cómo hacerlo para tener una real percepción de sus ideas. Cuál es la dificultad cuando se lo hace desde la crítica —que es mi trabajo— y cuál desde la actuación. Por qué ha producido tanta seducción a lo largo de los casi cuarenta años de su actividad artística y cuáles son los límites que se encuentran para adentrarse adecuadamente en su tarea.

Al emprender mi trabajo, me han sorprendido también algunos hechos que tienen que ver con la recepción de Grotowski. Su obra ha generado una enorme bibliografía. Robert Findlay (1996: XV) habla de más de diez mil ítems, sin embargo, en español sólo contamos con el viejo **Hacia un teatro pobre** (es decir, la primera etapa, la del **Teatro como representación**) y para conocer importantes documentos de los últimos tramos de su labor, el número imprescindible de **Máscara**, la revista mexicana de Edgar Ceballos.

Todos los libros a los que tuve acceso y también, **Máscara**, están profusamente ilustrados. Grotowski ha sido muy fotografiado a lo largo de su vida. Aparece joven, rodeado de sus actores polacos; en otros momentos, hablando con grandes figuras del teatro del siglo XX: Peter Brook, Jean Louis Barrault, Dario Fo, Eugenio Barba; o dictando conferencias en distintos países, seguido por jóvenes actores. Me llama la atención este polo de atracción que ejerce su trabajo. Peter Brook ha dicho: «Hoy, en un lugar de Italia, en Pontedera, un solo hombre hace las experiencias más extremas, más atrevidas que existen en el teatro, nadie más puede hacerlas por la simple razón que este hombre ha dado su vida a la investigación y ha adquirido una experiencia y un conocimiento en este ámbito que son únicos» (**Máscara** N°12-13:125).

Y su trabajo, que parte del teatro y va a lo que tan bien definió Peter Brook como «El arte como vehículo» (vehículo de indagación, de búsqueda del ser) ha influido también en la antropología posmoderna americana, que ha dado bases teóricas al teatro antropológico. Recuerdense las páginas que le han dedicado Victor Turner y Richard Schechner.

Quiero tener compañeros de armas.

Quiero tener una hermandad de armas. Quiero tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo o el tipo del domador que domestica a los actores en mi nombre, o el diletante que se encubre con mi nombre.

Jerzy Grotowski

Me sorprende, también, todo lo que ha escrito Grotowski: su primer libro que le dio, rápidamente, muchos seguidores, la gran cantidad de artículos en cada una de sus etapas, algunos verdaderos manifiestos. Aparente contradicción: Grotowski deja de hacer representaciones, vive una vida y una actividad artística ocultas y, sin embargo, no deja de hablar de su trabajo. Da conferencias, acude a universidades. Sabe que lo ronda una fama de gurú y trata de evitar los riesgos de interpretación.

ETAPAS

Quizá sea útil, para entender todo esto, hacer un repaso de sus diferentes momentos artísticos. Él ha hablado de ellos en uno de sus artículos fundamentales, **De la compañía teatral a El arte como vehículo** (**Máscara** N°12-13).

Aunque aparentemente, o en una mirada ligera, pueda pensarse que algunas etapas son, entre sí, contradictorias, en realidad cada una encierra a la siguiente. No hay saltos al vacío, rupturas fuertes. Grotowski ha dicho que son eslabones de una cadena, una de cuyas puntas es El arte como representación y la otra El arte como vehículo.

El primer período, **El arte como representación**, se extiende entre 1959 y 1969. Es la etapa del Teatro Labo-



ratorio y cuando presenta sus famosos espectáculos. La figura de Ryszard Cieslak en **El príncipe constante**, las escenas de **Akropolis** y de **Apocalypsis cum figuris** han quedado en la memoria de varias generaciones a través de su registro gráfico, cuando, paradójicamente, fueron muy pocos los que los presenciaron.

Como señala Lisa Woldorf «aún durante su más temprana fase de actividad, Grotowski problematizó la relación entre simulación y representación (performance) empujando a sus actores hacia un «acto total», un exceso de sinceridad por la cual el actor desnuda la máscara social. Grotowski concebía el teatro como un «lugar de provocación» en el que el «actor santo» revelando por medio de formas articuladas un nivel de verdad que transgredía estereotipos aceptados y mentiras confortables, podía provocar al espectador a tomar similar proceso de auto-indagación (self-penetration)» (1996-5).

Aún en esta etapa, según los testimonios de Grotowski, los ensayos, con el director como el «espectador de profesión», parecen ser la parte más importante, donde la experimentación está en juego.

A partir de 1970 Grotowski renuncia a la representación y comienza a trabajar en una segunda etapa que se prolonga hasta 1978: el **Parateatro**. Grotowski lo describe como «una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado». Se eliminan los límites entre actor y espectador y se abandonan los criterios artísticos y las cuestiones de técnica. Marco de Marinis señala que, en dicha etapa, Grotowski y su grupo se dedican «a investigaciones referentes a la intercomunicación y el «encuentro» entre los individuos» (**Máscara**:85).

El **Parateatro** fue un período de búsquedas que extremaba y depuraba las de los ensayos de la primera etapa. «Es muy difícil de hacer» declara Grotowski, y estuvo ligado «al ‘desarmamiento’ entre la gente, un ‘desarmamiento’ recíproco y total».

Otra vez paradójicas: durante todo el período del **Parateatro** se continuó representado, en giras, **Apocalypsis cum figuris** y el grupo original del Teatro Laboratorio se fue desmembrando (de Marinis, 1988: 96), ocupados los actores en seminarios por el exterior.

El **Parateatro** desemboca en **El Teatro de las fuentes**, el siguiente período, que se prolonga entre 1978 y 1982. Grotowski lo precisa así: «En la búsqueda del eslabón después del parateatro apareció el Teatro de las Fuentes, donde se buscó la fuente misma de diferentes técnicas tradicionales, aquella que precede las diferencias». Se investigan tipos de trabajos que se desarrollan en diferentes culturas y tradiciones. Grotowski trabaja ahora con un grupo intercultural, algunos de cuyos miembros están entrenados en formas de representación occidental y otros en formas rituales. Durante este período Grotowski hace viajes a Haití, México, Nigeria y Bengala (India) para estudiar formas tradicionales del trabajo con el cuerpo y se ve atraído, también, por las danzas de los derviches (Wolford:8), de Marinis señala que, en estos años, su interés se dirige al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta (sobre todo corporal) que le permiten, en cualquier época y latitud mantener una relación con sus propias raíces y su propio proceso orgánico. «El teatro constituye sólo una de las técnicas, junto con los distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el yoga y el Zen, con sus respectivas concepciones y prácticas del cuerpo» (de Marinis, 1988:97).

En el análisis de sus etapas, Grotowski declara que el **Parateatro** y **El Teatro de las fuentes** fueron una línea de pasaje. «El primero permitió probar un modo esencial de determinación: de develarse, de no esconderse en nada (...) **El Teatro de las fuentes** me hizo ver sólo algo que tal vez podría ser posible. Pero se volvió claro que no podemos realizar nada de lo que es posible si no pasamos del nivel *impromptu*, relacionado con un tipo de amateurismo, hacia el nivel de trabajo sobre los detalles» (**Máscara**: 6).

El derrotero de las siguientes etapas puede parecer confuso porque se mezclan. En 1982 Grotowski desarrolla un Programa de Investigación de **Drama Objetivo** (Objective Drama) en la Universidad de California en Irvine. En 1986 se instala en Italia. En los dos años anteriores había dado seminarios invitado por el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontede-

ra. A partir de 1986 se establece el Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski). En Pontedera se desarrolla la última, y para Grotowski definitiva, etapa de su búsqueda estética, **El arte como vehículo**. Pero la investigación en **Drama objetivo**, en California, continúa hasta 1992, dirigida por James Slowiak, asistente de Grotowski desde el comienzo del Proyecto.

Para algunos críticos, como Osinski (**Máscara**: 96), el **Drama objetivo** es una fase transicional entre **El Teatro de las fuentes** y **El arte como vehículo**. Pero, al contrario de lo que ocurre con esas dos etapas, su trabajo está muy documentado (remito a Wolford y Richards).

Osinski señala que el **Drama objetivo** «se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a través del hombre de ciertos elementos de las técnicas, de *fragmentos de actuación* (performative elements): movimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio, que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida y, en consecuencia, no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como, por ejemplo, el teatro tratado como espectáculo» (**Máscara**: 96). Y Grotowski lo define así: «Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era el canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren, el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción» (**Máscara**: 97). En las investigaciones del **Drama objetivo** se destilaban y analizaban los «fragmentos de actuación». Era una investigación pura que no planteaba derivarse en ningún tipo de representación. Una investigación sobre las formas «destiladas» y sobre «las cualidades de la experiencia vivida y la calidad de la presencia humana» (**Máscara**: 98).

Como ya dijimos, las etapas se encadenan. La experimentación de los ensayos y la desacralización de mitos de **Apocalypsis** se continúan en el **Parateatro**. Las investigaciones interculturales de **El Teatro de las**

fuentes se continúan, pormenorizando elementos, en el **Drama objetivo**.

Sobre el trabajo en Pontedera ha hablado mucho Grotowski y también su principal colaborador Thomas Richards. Es sabido que el nombre de la última etapa, **El arte como vehículo**, lo puso Peter Brook. Brook tuvo siempre una particular sintonía con todo lo que iba haciendo Grotowski y pudo, así, captar en toda su profundidad el camino emprendido. Desde el momento en que se comienzan a explorar las posibilidades del hombre, dice Brook, se está en una búsqueda espiritual. «Me parece que hoy estamos frente a algo que existió antes pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función más justa en el universo, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas» (**Máscara**: 81).

Grotowski acepta la denominación y la amplía: se puede decir **El arte como vehículo**, pero también **Objetividad del ritual** o **Artes rituales**. «Cuando me refiero al ritual hablo de su objetividad: es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el *cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes*» (**Máscara**: 8).

Empiezan a destacarse algunos conceptos precisos en lo que estamos hablando. El primero, la Acción, se refiere a lo estrictamente necesario para crear una estructura acabada. Pero no estamos hablando, aunque pareciera, de lo que hace un espectáculo. **El arte como vehículo**, ya lo dijimos, es la otra punta de la cadena.

La diferencia es radical: en **El arte como representación** la sede del montaje está en el espectador, en **El arte como vehículo** está en los artistas mismos. No hay lugar para el espectador.

En **El arte como vehículo** se trabaja «con los cantos, la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, las acciones físicas, la palabra tan vieja que es casi siempre anónima».

Grotowski vuelve a Stanislavski de quien reivindica la última etapa, la de las acciones físicas. Toma, como lo ha declarado varias veces, en el punto en que Stanis-

lavski dejó su trabajo. Hace su propia lectura introduciendo el concepto de impulso.

¿Es Grotowski un stanislavskiano? Me parece que la pregunta no tiene sentido aunque la he escuchado muchas veces y también oí la respuesta positiva. Grotowski valora la ética stanislavskiana, su método de las acciones físicas pero no le interesa su estética. Hacer esa pregunta sería no conocer el camino profundo y variadas fuentes que estamos siguiendo.

EL PERFORMER

Entonces, en lo que considera el punto buscado y alcanzado, Grotowski se ubica en **El arte como vehículo**. No hablamos de teatro. No hablamos de representación. Tampoco de actor sino de Performer. «El Performer es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado» (Grotowski, **El Performer, Máscara**: 76). Y agrega «El Performer es un estado del ser (...)Yo soy teacher of Performer».

En este texto nos encontramos con un lenguaje que linda lo esotérico, un lenguaje de iniciación. No casualmente aparecen referencias a Castaneda y a Gurdjieff. Pero nos está hablando de las búsquedas profundas a que lo llevaba su recorrido.

Él, como «teacher» sólo puede abrir puertas, no puede garantizar la llegada al aprendiz, que sólo puede comprender si hace. «El conocimiento es un problema del hacer». No hay entonces, actores, en su trabajo, sino «doers» (los que hacen) «porque su objetivo no apunta al espectador sino que apunta su propio itinerario hacia la verticalidad» (Máscara: 16). Algunos, muy pocos, llegarán a la cumbre, se harán Performers.

MALENTENDIDOS Y LÍMITES

En su artículo **Grotowski, el arte como vehículo** Peter Brook plantea algunos malentendidos que se han

ido creando alrededor del trabajo de Grotowski y se hace algunas preguntas que yo quisiera considerar: ¿cuál es la relación precisa y concreta entre el trabajo de Grotowski y el teatro? ¿qué tiene que ver con el teatro este trabajo si no hay más representación?

Desde luego, Brook tiene respuestas, y muy convincentes, para ambas, y yo acuerdo plenamente con ellas. Pero creo que, para muchos, estas preguntas y los malentendidos, siguen en pie.

Desde los ochenta Grotowski no está de moda, y él se alegraba muchísimo de ello. Le permitía seguir su tarea sin molestias. ¿Por qué, entonces, por lo menos en este país, siguen los malentendidos?

Brook responde su primera pregunta haciendo referencia a la etapa de los espectáculos y el impacto que provocaron. Muchos grupos que quisieron imitar ese trabajo «comenzaron a seguir el camino de Grotowski sin darse cuenta que si el maestro y los alumnos no se encontraban en ese altísimo nivel de comprensión, todo el trabajo sincero que hacían, en vez de subir hacia el ideal hacía descender el ideal hacia su nivel real, que era el nivel contra el que estaban en revuelta» (Máscara: 80). En cuanto a la segunda pregunta, Brook defiende un trabajo de investigación serio y profundo y cree que debe ser protegido. «Desde cierto punto de vista, la existencia misma de un trabajo teatral de este tipo, es un alentador desafío» (Máscara: 126).

Pero la realidad es que Grotowski no estuvo oculto. En el Programa de Drama Objetivo en California se hicieron workshops cerrados y abiertos. Al Workcenter of Jerzy Grotowski de Pontedera, concurrieron, según ha declarado Grotowski, más de sesenta grupos a presenciar los trabajos del grupo de Grotowski y a mostrar los suyos. A Pontedera, por otra parte, concurrieron muchos artistas para formarse, a veces por un tiempo corto, a veces por varios años. Y Grotowski, como dijimos, habló y escribió mucho sobre su labor. No quería mostrar representaciones, pero no estaba haciendo algo secreto. ¿Dónde está entonces la dificultad?

Creo que en la manera de acercarse y en la intención de conocer. El libro más transitado y más accesible (no

por lo que proponía sino por la forma práctica en que lo hacía) ha sido **Hacia un teatro pobre**. Sin embargo, muchos se quedaron en el hecho de repetir los ejercicios sin aprehender la base filosófica («el actor santo») que sustentaba todo el trabajo.

También resulta accesible, a través de los testimonios, seguir el recorrido del **Drama Objetivo**. Más accesible para un teórico, un estudioso, que para una persona de teatro. Porque ¿cómo reproducir exactamente la cantidad de formas interculturales que se investigaron?

Resulta también difícil poder seguir **El arte como vehículo**. Y todo esto es lógico porque Grotowski no quería ser reducido a recetas reproducibles. Exigía que se hiciera un movimiento similar al de él, una búsqueda propia.

Cuando se refiere, en uno de sus escritos, a la relación con los grupos que los visitaban, Grotowski dice «Nunca buscamos cambiar los objetivos de los otros. Eso no sería correcto, porque sus esfuerzos están relacionados

de cierta manera con otra categoría de significados, de circunstancias de trabajo, de noción del arte» (**Máscara**: 14). También se niega a que se piense que él ha creado un Sistema que se detendrá donde su búsqueda ha llegado y que así, fosilizado diría yo siguiendo su pensamiento, va a ser enseñado. Eso es lo que él rechaza de lo que se hace con Stanislavski. Por eso, sin ningún respeto dogmático, retoma a Stanislavski donde éste dejó sus búsquedas.

Sí le interesa que alguien retome la tradición, la búsqueda que él ha iniciado en **El arte como vehículo**. Que alguien la continúe, no que la repita. Creo que ésta es la gran enseñanza de Grotowski, la más difícil pero la ineludible para decir que se lo sigue. Hay que tener su exigencia, su rigor, su intención de búsqueda profunda, ineludible. Hay que tener el deseo último de ser un Performer aunque sólo se pueda llegar a doer. Éste es el camino, de otra forma lo traicionamos.

BIBLIOGRAFÍA

- De Marinis, Marco. 1988. **El nuevo teatro, 1947-1970**, Barcelona, Paidós.
- Findlay, Robert. 1996. **Foreward** en Lisa Woldford, **Grotowski's Objective Drama Research**, University Press of Mississippi.
- Magnat, Virginie. **Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski** en **Théâtre/Public** N°153, mai-juin 2000.
- Revista **Máscara**, año 3, Nos.11-12 octubre 1992-reedición octubre 1996.
- Richards, Thomas. 1995. **At work with Grotowski on physical actions**, London and New York, Routledge.
- Schechner, Richard. 1993. **The future of ritual**, London and New York, Routledge.
- Turner, Victor. 1982. **From ritual to theatre**, New York, PAJ Publications.
- Lisa Woldford. 1996. **Grotowski's Objective Drama Research**, University Press of Mississippi

DON DE ACTOR: de la ficción al infinito

por Norma Adriana Scheinin (UBA)



Cieslak Ryszard

¿Cómo conocer y reconocer la moneda falsa en la creación teatral? ¿Dónde se confina la máscara y aparece el ser? ¿Por qué Grotowski no quería, precisamente, enmascaramiento ni a través del telón de la palabra, ni desde un cuerpo gimnástico y virtuosamente entrenado? Sin embargo, el actor en el juego escénico traza una ficción que no necesariamente opera como moneda falsa. En este último caso, sería cuerpo fiduciario, especie de cuerpo rentado o cuerpo a crédito, o cuerpo hipotecado en el actor prostituido, en la antítesis del actor santo.

Si bien la moneda corriente en el mundo operativo del teatro es hacer espectáculos, ¿cuánto del hacer como proceso hay, cuando la determinación de un resultado fija el producto como mercancía? ¿Es posible eludir esto? Poner el acento y la confianza en el proceso, ¿no es elegir el don de actor, el camino propio de la acción? Y si el don es un acto sin retorno, ¿no es contradictorio pensar que pueda retornar desde su fijación en espectáculo? ¿No sería, en tal caso, como «arte de la representación», la posibilidad de un renovado don que se abriría, en cada acto teatral, una y otra vez?

¿Hay acaso una dualidad incompatible entre el eterno retorno de la representación y el sin retorno de un proceso hacia el infinito?

El don interrumpe la economía en una dirección hacia lo imposible. El verdadero don transgrede las leyes del mercado. No juega en términos de intercambio. No anula sólo la moneda falsa, sino la economía monetaria¹. «Para que haya don, es preciso que no haya reciprocidad, ni devolución, ni intercambio, ni contra-don, ni deuda.» (Derrida, 1995: 21). En otros términos, el espectador teatral no tendría que dar algo en pago, a modo de retribución por lo «dado a ver» como espectáculo. El mejor proceso para evitar que el espectador pudiera entrar en el círculo económico, sería el de su anulación. Anulación que no lo suprimiría como sujeto, sino que lo conduciría, precisamente, a una actitud de actuación.

1. Nos basamos en las consideraciones sobre el don en la obra de Derrida, **Dar (el) tiempo**.

Creo que, de algún modo, el itinerario de cambios en las etapas de Grotowski puede ser pensado en esta dirección. Porque en y más allá del teatro, -desde la ficción representativa hasta el espectro de posibilidades infinitas de la acción- se trata siempre del actor.

Grotowski rompería, entonces, la cadena especulativa de la economía política. Si el *potlatch* consiste en contraer y pagar deudas (Derrida, 1995:49), Grotowski no sería un práctico de este modo de intercambio, ni siquiera implementado en términos de valor de uso. Porque lo que está en juego en el don es, justamente, lo inusual. Pero no se trataría, en este caso, de una búsqueda de lo nuevo desde una insaciable incompletud, ni de una impostura de lo extraordinario por el solo hecho de diferenciarse. Lo inusual irrumpe en la cadena del uso como lo extraordinario en lo ordinario, la magnificación del detalle, la minuciosidad rigurosa del trabajo.

Se trata de ir más allá de los límites de la sociedad y de los límites del actor. «El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia.» (Grotowski, 1989: 70). Y la verdadera rebelión persiste a través de un trabajo riguroso. Porque más allá del exceso o desborde en algunos *potlatch*, la articulación más pura del don se despoja de este vínculo con el intercambio. Podría decirse que en la excedencia instituye su ser, o que su modo de ser rompe los límites ónticos -del cuerpo, de las dicotomías alma/cuerpo, o cuerpo/espíritu, o de cualquier esclerosis de la acción-.

El actor de Grotowski dona lo que es. Su hacer es constitutivo. No hay un actor fuera de escena que se adose al escenario en el momento preciso en que tenga indicado intervenir. El actor de Grotowski está en el mundo en estado de actuación.

Visto así, el dar obraría como un don directo, sin mediación. Y sin embargo, lo que se da, ¿no es siempre parte de un proceso? Si, como decía Vico, «lo verdadero se convierte con lo hecho» (Vico, 1939: 27), en el convertirse de la acción, acción de actor, ¿no está en juego -aún para una representación teatral, aún para un resultado- una *praxis* de la verdad?²

Se trataría entonces, no de una mediación especulativa -ni económica ni racional- sino de la *poiesis* como mediación creadora.

La fractura del círculo económico puede ser pensada también como fractura en el itinerario de la búsqueda. No necesidad de lo nuevo, sino de seguir camino. Método: palabra sencilla para indicar la travesía. Travesía en situación de excedencia. «El don, si lo hay, será siempre algo sin borde.» (Derrida, 1995: 93). Sin borde en la medida en que su exceso trabaja sobre los límites, en que el don se otorga como desborde, más allá de cualquier posible regresión.. Tal vez por eso el don sea «otro nombre de lo imposible» (Derrida, 1995: 37). Es imposible, a su vez, pensar el don sin una alteridad en términos de diferencia y respeto. Porque el otro se da en una relación de no violencia, no planteada desde lugares de poder. El don articula un tipo de vínculo que no tiene que ver con la dialéctica del amo y el esclavo. Buscar el reconocimiento sería reintegrarse a las leyes del intercambio. La interpelación, esa modalización de los vínculos entre uno y otro, exige en cambio la búsqueda de un lenguaje que nos acerque a una totalidad inasible³.

Búsquedas como la de Grotowski no apuntan a una totalidad sin aperturas. No se configura un todo en los términos asfixiantes de la racionalidad moderna. Se trata, en tal caso, de una totalidad orgánica, no totalizante. Su trabajo conlleva la impronta de las cesuras, de manera que la integración no expulsa las diferencias.

De ningún modo el don puede sustentarse en una circulación narcisística, porque anularía, en este gesto, la generosidad de la entrega.

Aun cuando el actor, en su trabajo, se da al propio yo, esta relación del **yo** con el **yo** es ya una relación con la alteridad. En este movimiento de cercanía y distancia, el actor puede conocer y vulnerar sus propios límites.

Pienso en la dualidad de la palabra **huésped**, en su valor de doble donación. Si seguimos a Levinas, lo infinito se produce en la relación de lo mismo con lo otro, obrando en términos no de violencia, sino de hospitalidad (Levinas, 1977: 52).

Pienso en Pontedera, en la hospitalidad de Grotowski, en ese don de darse y en sus huéspedes, trabajadores del acto, actores al fin.

El don, al mismo tiempo que - como vimos- se desvincula de la obligación, la deuda o el contrato (Derrida, 1995: 35), se vincula con el rigor y la disciplina en el proceso de la entrega.

2. "La verdad es el hecho mismo".

"En latín los términos *verum* y *factum*, 'lo verdadero y lo hecho' se toman el uno por el otro o, como dicen los escolásticos, se convierten" (Vico, 1939: 27).

3. Nos basamos, para estas reflexiones, en el pensamiento de Emmanuel Levinas en **Totalidad e Infinito**.

Podría llegar a pensarse un entrenamiento como un dar el cuerpo, pero no en tanto cuerpo del virtuosismo, sino como gesto de integridad humana. Cada ejercicio implica límites precisos en y para cada actor. En cada uno, un ejercicio no es el mismo. Pero en la práctica de Grotowski esto no significa una facilitación o adaptación cómoda a los recursos técnicos ya obtenidos. Se trabaja desde cada límite, desde cada umbral, en un acto concreto de trascendencia. Hay una especie de «confesión» o acto de fe del cuerpo, un desenmascaramiento. Lo extracotidiano, en este trabajo artístico, aparece como un modo de acceder a una existencia auténtica. Dice Grotowski: «Hay que darse entero, franqueando las barreras admitidas, de manera palpable, de veras. Entonces hay concentración. Cuando hay don, hay concentración.» (Grotowski, 1973: 46).

Dando un giro copernicano a la «alegoría de la caverna», Grotowski ve al actor como un ser que, saliendo de la prisionera oscuridad, encuentra la luz como su propia irradiación. Sin embargo, es un otro quien lo ve, un maestro o un compañero de camino.

Grotowski testimonia en todos los períodos de su «trabajo en el **Teatro del espectáculo**, en el **Teatro de la participación** y en el **Teatro de las fuentes**» que «las cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.» (Grotowski, 1985: 54).

En la etapa del **Teatro del Espectáculo**, la representación no se ofrece a un público no diferenciado, sino a cada espectador en su singularidad receptiva. Grotowski reconoce la capacidad del espectador como observador, pero especialmente como testigo y remite al verbo *respicio* y a una práctica del respeto desde un testigo real, un «profesional de la verdad» (de Marinis, 1992: 92).

¿Qué es lo que hay que mostrar y cómo mostrarlo?, sería la pregunta articuladora de distintas disposiciones espaciales de actores y espectadores. Y si el espectador es un testigo, ¿cómo lograr que su mirada tenga el valor de un testimonio?, ¿cómo focalizar la atención de esa mirada? Punto crucial en la etapa del **Teatro del Espectáculo**, con **Apocalipsis cum figuris**. Y luego: ¿es suficiente ser testigo? Los testimonios dan cuenta de la historia, pero ¿quién hace verdaderamente la historia?

Según Levinas, «sin separación no habría habido verdad» (Levinas, 1977: 84). El silencioso Grotowski, considerado por él mismo «de profesión espectador» (Grotowski, 1985: 47), sabe ver, escuchar y sobre todo esperar. Ya en el **Para-**

teatro o **Teatro participativo** se borran las fronteras entre actor y espectador. Participa el otro, el que viene del exterior, en un encuentro humano interactivo sin armas ni recurrencia a estrategias de poder.

Si seguimos la línea de pasaje desde el **Teatro como espectáculo**, el **Parateatro**, el **Teatro de las fuentes**, el período del **Drama objetivo** y el llamado **Arte como vehículo**, vemos cómo el «cara a cara», la conexión entre dos rostros sin la avidez de una mirada posesiva, es un proceso de trabajo entre los actores. Sólo hay espacio para una fecunda interacción.

Pensado desde el «arte como representación», «es la otra extremidad de la misma cadena» (Grotowski, 1992: 8).

La sede del montaje pasa del espectador al actor. En el ritual se consume el patrimonio de la acción. Desde la actividad de pequeños grupos se eluden estrategias de dominio sobre un otro y de encierro sobre sí mismo. Dice Georges Banu: «Grotowski entiende encerrarse pero no sólo con los libros como Craig, sino sólo con los otros.» (Osinski, 1992: 110). Siguiendo el pensamiento de Banu, el maestro busca la perfección con los otros, abre su encierro en prodigalidad. Y el discípulo será quien lleve la huella permanente.

Cultor de la proximidad y la distancia, siempre «hijo de alguien» (Grotowski, 1989: 69), no será discípulo en un sentido epigonal. Hijo según la herencia cultural y su quiebre, desde la impronta de su diferencia. Anunciador de otro y otro al infinito, actor que se inicia en la ficción de una moneda nunca falsa, para diseminarse en la excedencia de los seres-actores que vendrán.

El acontecimiento, lo que se hace, lo que se gesta en la acción es la promesa del cumplimiento del don. El acontecimiento se construye performativamente. La promesa del dar marca el vector de su entrega.

Creo que el pasaje desde el **Teatro como representación** al **Arte como vehículo** termina de erosionar el límite entre sujeto y objeto, dando cauce a una subjetividad plenificada.

Sin embargo, podemos pensar que el don de actor no puede evitar la ambivalencia de lo bueno y lo malo, del regalo y el veneno. Si decimos, con Baudelaire, que «amar es hacer el mal», ¿qué sería en este caso hacer el mal?: ¿Llevar al actor a sus propios límites?, ¿plasmarse el «como si» del teatro con el potencial de la peste en Artaud?

¿Es también Grotowski una especie de poeta maldito del teatro, un maestro inculcador del virus de la verdad para hacer de ésta, más allá de una producción escénica,

un proyecto humano y para lo humano? Como en la metáfora del tábano-Sócrates, Grotowski sería un curador con el doble poder del *fármakon*, un purificador que obraría no a partir de la palabra, sino desde una lógica de la receptividad y del silencio. Mas que «acerca de lo que no se puede hablar se debe guardar silencio» (Wittgenstein, 1973: 203), diríamos que acerca de lo que no se puede hablar, es necesario dejar actuar. Consigna de una *praxis* que trabaja en lo particular desde el detalle, en un proceso de minuciosas relaciones intersubjetivas. Podríamos también pensar el don de actor como lo que Peter Brook considera «una apertura hacia otra comprensión»; comprensión que sólo se «puede encontrar a través de un trabajo personal con un maestro, como en las tradiciones íntimas y esotéricas» (Brook, 1987: 81).

La relación **yo-yo** se plantea como un estar en y fuera del tiempo, como en la leyenda del pájaro. La mirada del maestro obraría a la manera de un «espejo de la conexión yo-yo» (Grotowski, 1989:77), «ser doble», «pasivo en la acción y activo en la mirada» (Grotowski, 1987: 78). La pasividad no significa, en este caso, inercia o falta de interés sino, por el contrario, capacidad receptiva.

Pienso en la extrema receptividad del silencio, en la imagen del Tao cuando el maestro decide retirarse definitivamente a la montaña y es obligado a dejar su sabiduría por escrito, como si el don mismo de su existencia no hubiera sido suficiente. Tal vez el don de su silencio haya sido la apertura del camino de los otros, ya que el dar del actor está elaborado desde la espera, desde un saber «dar (el) tiempo».⁴

Hay un ritmo, una cadencia en los ejercicios, en la acción teatral e interactiva. Y hay un ritmo, una cadencia entre las etapas creadoras de Grotowski. Es también un tiempo de la espera, del silencio que activa y sedimenta.

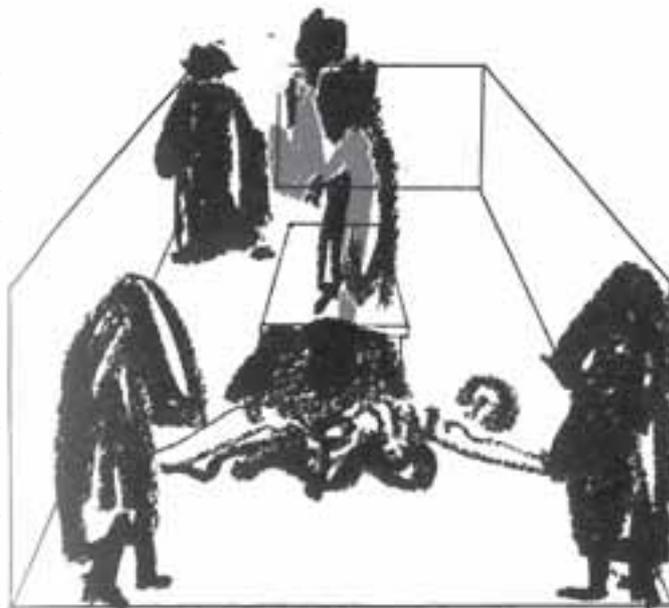
Invirtiendo la linealidad temporal, podría pensarse que Grotowski, en su última etapa, es condición de posibilidad de Grotowski en las etapas anteriores, y que su producción teatral puede ser considerada desde esta apertura de la acción en tanto «dar (el) tiempo».

Si la problemática del don se enlaza con la de la huella, Grotowski sería el maestro capaz de imprimir su huella en el block imaginario (Freud), dejando un rastro imposible de verificar. Por otra parte, si el don es un sin retorno, en la medida en que no puede regresar a la instancia donadora (Derrida, 1995:102), esto señalaría la impotencia de un retorno a Grotowski buscando restituir su pérdida —la de

algunas de sus etapas o su desarrollo integral— llenando el vacío de un supuesto padre con su fantasma. Porque el fantasma del padre suele pedir venganza cuando alguien, promiscua y diletantemente ocupa su lugar. Entonces, quizá, sería mejor dejar obrar el vacío, o por lo menos reconocer un respetuoso espaciamento entre su obra y la de otros.

Si consideramos, además, que el don sólo se da con la interrupción del sistema (Derrida, 1995: 22), en el caso de Grotowski, la oposición al sistema no se cumple desde un gesto contestatario de vanguardia (de Marinis, 1992: 87). Su disimilaridad es no asimilación a lo masivo o a lo vacuamente genérico; es desinstalación del estereotipo. Concepción antialienante, de lucha desde una postura de insistencia, de purificación y despojamiento de las tentaciones del sistema, pero a su vez sin una arrogancia puritana o maniquea. Hay, sin embargo, una valorización del ser en el sistema transgrediendo sus límites. No es tan importante para Grotowski estar o no en el teatro oficial, sino saber a través de una *praxis*, qué se puede hacer desde el interior del sistema distinguiéndose de él. A su vez, Grotowski no busca proyectarse en función de una supuesta transmisión de método y sistema de trabajo. El método es sólo «desafío» o «llamado» (Grotowski, 1980: 19) y no existe como configurador de un sistema. Prefiere pensar, en todo caso, en la posible continuidad de su trabajo como una tradición artística.

El actor de Grotowski asume el ademán humano de la incorporación. No dialectiza su cuerpo según la lucha entre amo y esclavo; no busca un cuerpo domesticado, sino un cuerpo que, desafiando sus límites, sea lanzado a «lo imposible» (Gro-



Escena de «El príncipe Constante»

4. Empleamos la expresión que usa Derrida para titular una de sus obras.

towski, 1992: 15) «(...) es necesario conservar nuestra calidad de hombre, quien en varios lenguajes tradicionales está ligado al eje vertical (...). En ciertas lenguas para decir el hombre se dice 'eso que está de pie'. Se trata de «estar de pie en el principio» (Grotowski, 1989: 72), de ir con una canción remontando hacia un origen (Grotowski, 1989: 75).

El además de la verticalidad, esta práctica del actor que día a día se pone en pie, es el además que el pensamiento de Vico recoge como el gesto humano por excelencia.

El actor desborda la historia como dialéctica de dominación totalizante y encuentra un hilo para su propia historia en la dialogicidad de su pasado. Osinski dice que «en la misma base de la búsqueda de Grotowski está la convicción de la existencia de (...) universales culturales» (Osinski, 1992: 110). El universal es, en tal caso, un universal sensible, generado desde lo orgánico, poético, en tanto creativo y fantástico por lo mismo.

La recurrencia al mito nos guía, desde nuestra lectura, otra vez a Vico, quien remontando su reflexión sobre una Ciencia Nueva, ciencia de la historia, partía del universal fantástico, ese producto formado por los hombres desde su condición creadora mito-poética, a partir de elementos sensibles y de la imaginación.

De Marinis considera que en el trabajo de Grotowski hay una «despiadada vivisección del mito» (de Marinis, 1992: 90).

En la escena, el mito, atravesado fragmentariamente, habla con vitalidad transhistórica. Vuelve a operar una doble mi-

rada, un estar en el tiempo y fuera del tiempo.

De otro modo, también Osinski, refiriéndose al **Drama objetivo**, reconoce como «universales los fragmentos de actuación.» (Osinski, 1992:110). Habría una conservación y movilización de tales fragmentos en otros contextos (Osinski, 1992: 111).

Grotowski sabe desmontar. Hace montajes con los fragmentos de la acción. Cumple un proceso de configuración alegórica—en el sentido de Benjamin—, en reconocida similitud con el montaje de Eisenstein. Pero no pierde la integración e integridad del trabajo orgánico del actor.

Así como Baudelaire dedica uno de sus libros apelando a la figura de la serpiente, así el don de Grotowski y el don de actor se da como la articulación entera y fragmentaria de un cuerpo de siembra (Derrida, 1995: 91).

Entonces, el don trabaja con el tiempo, o trabaja el tiempo en el aplazamiento de la muerte. El proceso parece haber retirado el espectáculo como ostentación cosificada de la muerte. Y cuando la muerte llega, la del maestro, la de Grotowski, la generosidad está cumplida.

La piedra alquímica, «piedra nula (...), sueña con el oro» (Derrida, 1995: 117). Pero el oro era el mismo proceso alquímico. Allí estaba, iluminando con sus mutaciones.

En el oro del final, en el mismo límite de la iluminación, otra piedra vuelve a poner sus pies eternamente descalzos. Y la alquimia retorna como el arte, como la vida, nunca igual.

BIBLIOGRAFÍA

Brook, Peter. **Grotowski: el arte como vehículo**. Conferencia de 1987 en revista **Máscara**, número especial de homenaje a Grotowski, Año 3, N° 11-12, Octubre 1992 – reed. Oct. 1996.

De Marinis, Marco. **Teatro rico y Teatro pobre**, 1992. En Revista **Máscara** citada.

Derrida, Jacques. **Dar (el) tiempo**, Paidós, Buenos Aires, 1995.

Grotowski, Jerzy. **Lo que fue**, 1973; **Respuesta a Stanislavski**, 1980; **El director como espectador de profesión**, 1985; **El performer**, 1987; **Tú eres hijo de alguien**, 1989; **De la compañía teatral a El arte como vehículo**, 1992. En Revista **Máscara** citada.

Levinas, Emmanuel. **Totalidad e infinito**, Editorial Sígueme, Salamanca, España, 1977.

Osinski, Zbigniew. **Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde1985)** En Revista **Máscara** citada.

Vico, Giambattista. Libro primero: **Metafísica**, Cap. I, par I, **Lo verdadero y lo hecho**, en **Sabiduría primitiva de los italianos**, Instituto de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1939.

———. **Principios de una Ciencia nueva, en torno a la naturaleza común de las naciones**, F.C.E., México, 1978.

Wittgenstein, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**, Alianza, Madrid, 1973. (Endnotes)

Visión de Grotowski acerca del texto dramático

por Lita Llagosteras (UBA)

¿Para qué el amargo trabajo de la forma dramática? ¿Para qué el edificio del teatro, el disfraz de hombres y mujeres, la tortura de la memoria, la reunión de toda la ciudad en un solo lugar, si yo, con mi obra, y con su representación, no quiero lograr más efecto que alguna de las emociones que un buen cuento, leído por cualquiera en un rincón de su casa, puede producir casi lo mismo?

Teófilo Efraim Leasing

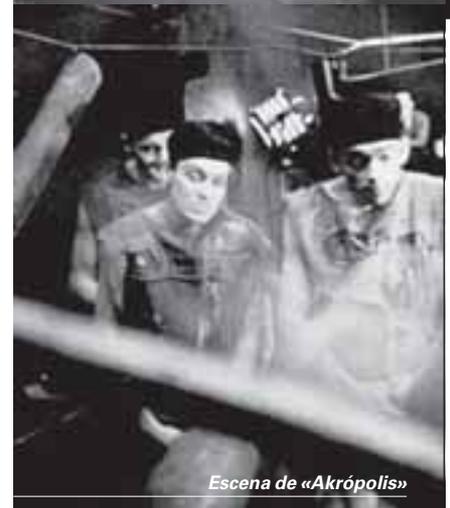
En el camino de indagación acerca del hecho teatral que emprende Grotowski la dramaturgia será su punto de partida. Con sólo 23 años su preocupación es por entonces la producción espectacular. Pocos años antes había egresado de la Escuela Superior de Actuación en Cracovia, para luego perfeccionarse en las técnicas del teatro antiguo y clásico en el Instituto Estatal de Artes de Moscú. Viajero curioso se fascina por las formas del teatro Oriental y Asiático. Es muy joven por entonces Jerzy Grotowski, intuyo que con mucho para pensar, con mucho para arriesgar, con nada para perder. Así lo demuestra su decisión de crear en 1959 en Opole, Polonia, el Laboratorio Teatral, conocido como Teatro de las trece filas. Lo acompaña en la empresa un teórico del teatro, Ludwik Flaszen, autor, crítico literario y teatral, quien asume el rol de consejero literario de la compañía. Se trata de dos miradas distintas en el camino de experimentación acerca del fenómeno teatral, pero que combinadas darán resultados sorprendentes. Algo los une: el interés por la experimentación teatral. Dice Edward Braun al referirse a Flaszen: «... la función que desempeñó allí fue de una importancia capital para el desarrollo de los conceptos teóricos que motivaron los experimentos teatrales»¹. Grotowski considera esencial la tarea de Flaszen en una institución teatral orientada hacia la investigación, y compara su tarea con la del abogado del diablo.

Flaszen reflexiona acerca de su propio trabajo:

«... cuando hago un análisis del trabajo de Grotowski, para su uso, intento encontrar todo lo que es puramente exterior, lo que es razonado y artificial. Analizo lo que podría ser rechazado. Cuando he sentido que mi análisis ha sido útil, entonces sé que estaba analizando algo vivo»².



Escena de «Sakuntala»



Escena de «Akrópolis»

1- Edward Braun. **El director y la escena**, p.239

2- Braun, op.cit., p.239.

En el Teatro de las trece filas desde 1959 a 1962 se estrenaron por lo menos diez obras, en su mayoría de carácter experimental; entre otras: **Caín** de Byron, **Sakuntala** de Kalidasa, **Los antepasados de Eva** de Mickiewicz y **Hamlet** de Shakespeare. A partir de 1962 disminuye la producción del Teatro Laboratorio y Grotowski dirige su interés hacia la experimentación e investigación en técnicas de actuación. La actividad del grupo se concentra a partir de entonces en el sentido señalado. Esto lo demuestra la escasa producción espectacular; en 1962 estrenan **Kordian** de Slowacki y **Akrópolis** de Wyspianski, al año siguiente presentan **Dr. Fausto**, basado en el texto de Marlowe. Con el traslado de la Compañía en enero de 1965 a Wrocław, se define la línea de trabajo que será la constante de su conductor: convertir su centro en un lugar dedicado exclusivamente a la investigación, conocido como **Instituto de investigación del actor**. A partir de esta instancia, Grotowski no se siente presionado por la exigencia de producir, obligatoriamente, espectáculos teatrales. No obstante en esa época se gestan y estrenan dos de sus producciones de significativa importancia. Se trata de **El príncipe constante**, adaptación del Julius Slowcki del texto de Calderón de la Barca en 1965 y **Apocalypsis cum figuris** en 1968. A partir de 1970 Grotowski decide renunciar al riesgo y la satisfacción de estrenar, dice al respecto:

«Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970. Mi trabajo de director, en el sentido clásico, fue algo bello. Pero el automatismo me acechaba. ¿Qué hacer? Otelo. ¿Y después?. Después yo. Uno se vuelve mecánico. Entonces seguí trabajando durante diez años con la participación activa de los actores, pero sin presentar nada al público. Fue como una prolongación, no de los espectáculos, sino de los ensayos. Observé a Stanislavski o Brecht: se ocupaban en ensayar un espectáculo dos o tres años. El ensayo es el tiempo de la disciplina, del descubrimiento.»³

¿Qué pasó con ese Grotowski cuya vinculación con el teatro surge a partir de la dramaturgia? ¿Existe para él, luego del tránsito por esta etapa experimental, una nueva visión de la dramaturgia? Algunas opiniones acerca del tema son esclarecedoras. Eugenio Barba le pregunta en una ocasión cuál es su definición del término Teatro. Responde Grotowski:

«Esta es una cuestión sobre la que volvemos constantemente y para la que existen muchas respuestas posibles. Para el académico el teatro es un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo más inteligible. Así interpretado, el teatro es un instrumento eficaz de la literatura dramática»⁴.

Irónicamente Grotowski no avala esta postura. Le pregunta Barba si existe el teatro sin texto. Grotowski responde que la historia del teatro lo confirma, aunque añade que esto no significa que no se tome en cuenta la literatura sino que los teatristas no encuentran en ella la parte creativa del teatro, aunque, « las grandes obras puedan, sin duda, tener un efecto estimulante en su génesis»⁵.

En junio de 1967 Jerzy Grotowski participa de un Simposio Internacional en Montréal - Canadá -, en esa ocasión lo entrevista Naim Katan. Dicha entrevista se publica en **Arts y Lettres, Le Devoir**. Naim Katan lo interroga acerca de la importancia que le atribuye al texto dramático desde el punto de vista del director teatral. Responde Grotowski:

«Allí no está el problema. Lo medular es el encuentro. El texto es una realidad artística que existe en un sentido objetivo, ahora bien, si el texto es lo suficientemente viejo y ha conservado toda su fuerza hasta ahora, en otras palabras, si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores. En el mismo sentido un texto puede ser una especie de prisma que refleja nuestras experiencias. El valor total del texto está presente una vez que ya se ha escrito, ésa es la literatura y podemos leer obras de teatro como parte de la literatura»⁶.

Nos aproximamos a partir de sus palabras a los componentes que, a su criterio debe tener un texto para ser útil a sus fines: concentración de experiencia humana, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros. Si un texto contiene estos elementos será posible el encuentro. Encuentro: palabra clave que recorre todas las instancias de su trabajo experimental. Encuentro con el texto, con el actor, con el espectador.

3- Zbigniew Osenski, en **Máscaras**, p. 107.

4- Eugenio Barba y Jerzy Grotowski. **El nuevo testamento del teatro**. En: **Hacia un teatro pobre** por Jerzy Grotowski, p. 22. Eugenio Barba hizo esta entrevista en 1964. Fue publicada en su libro **Alla ricerca del teatro perduto** (Marsilio Editori, Padua, 1965), en **Teatrests Teoriog Tekniké** (Holstebro, I, 1966) y también en **Theatre et Université** (Nancy, 5, 1966).

5- E.Barba y J. Grotowski. Op.cit. p. 27.

6- Nain Kattan y Jerzy Grotowski. **El teatro es un encuentro**. En **Hacia un teatro pobre** por Jerzy Grotowski, p. 49-50.

¿Qué otras condiciones considera importantes Grotowski que debe tener el texto dramático que garanticen su encuentro con el actor y director? ¿Qué circunstancias contribuyen al encuentro? ¿Debemos renunciar al texto? Expresa Grotowski:

«...se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de collage. Se puede por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones. En ningún caso se trata de creación teatral sino de literatura». Continúa Naim Katan: «Sin embargo para montar obras de teatro es necesario escoger textos y autores. ¿Cuál es su procedimiento, cómo escoge una obra en lugar de otra, o un dramaturgo en lugar de otro? Responde: «El encuentro surge de una fascinación. Cada productor debe buscar encuentros que convengan a su propia naturaleza.(...) Mostraré con suficiente claridad que me interesan mucho los textos que pertenecen a una gran tradición. Para mí son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea. Esas obras me fascinan porque nos dan la posibilidad de una confrontación sincera: una confrontación brusca y brutal entre las experiencias y creencias de la vida de generaciones previas, por una parte, y por la otra, la de nuestras propias experiencias y de nuestros propios prejuicios».⁷

En otra entrevista publicada en 1968 en el suplemento cultural de **Siempre**, titulado **Las culturas en México**, Margo Glantz le señala a Grotowski la importante revolución que ha llevado a cabo en relación al teatro y al particular hallazgo de difundir en sus espectáculos «Palabra y Escritura que necesitaba el teatro Polaco y el teatro en general».⁸ Continúa reflexionando Margo Glantz y afirma que esa Palabra y Escritura dan cuenta de un héroe trágico que se concibió durante el Romanticismo y al que Grotowski da vida teatral. El entrevistado opina al respecto:

«Es cierto que la mayor parte de las obras que utilizamos en nuestro repertorio son obras Románticas, pero hay una gran diferencia entre el Romanticismo francés y el Polaco. Creo que las obras esenciales para mí, como el **Kordian** de Slowacki o las obras de Mickiewicz, se pueden comparar con las de Marlowe, y no es por azar por lo que hemos montado el **Fausto** de Marlowe, ni lo es tampoco que durante el período Romántico Slowacki haya reescrito **El príncipe constante** de Calderón, ni lo es,

en fin, que nosotros lo hayamos utilizado como punto de partida de nuestro trabajo dramático (...).

Se me ocurre que no se trata en fin de cuentas de interpretar cierto tipo de personaje, es decir, existe el personaje a quien el destino ha planteado algo inalcanzable, o alcanzable sólo si se sobrepasan ciertos límites normales, o para decirlo mejor, ciertos límites humanos. En realidad el problema se plantea de otro modo, lo esencial es encontrar la situación en la que el personaje debe, para realizar su destino, entregarse en totalidad, más allá de todos los límites posibles. Esto en lo que respecta a una situación; después, lo que decide si la obra será o no una tragedia es cuestión del actor. No se trata de que el actor no interprete a su personaje, sino de realizar dentro del espectáculo un acto análogo dentro del ámbito de su oficio».⁹

El riesgo que corre el héroe romántico, será por analogía, similar al riesgo que transita el actor en su propia búsqueda, profesional y personal. Historias de riesgo, de heroicidad, de resurrección de mitos. Puntos de partida para la creación de las «Partituras actorales». ¿Qué rol cumple entonces el texto dramático para el actor, en el proceso hacia la búsqueda de su Partitura personal? Puede aclarar el interrogante la respuesta que le da Grotowski a una pregunta que le hace Richard Schechner en Nueva York en diciembre de 1967, luego de asistir a unas sesiones de entrenamiento actoral. Le pregunta porqué cuando se actuaron escenas de Shakespeare le dice a sus actores que no actúen el texto, 'Usted no es Julieta, usted no escribió el texto'. ¿Qué quería decir con eso?». Grotowski le responde que:



Escena de «El príncipe Constante»

7- Naim Kattan y Jerzy Grotowski. Op. cit. p.51-52.

8- Margo Glantz. **Entrevista a Jerzy Grotowski**. En **Hacia un teatro pobre** por Jerzy Grotowski, p. 223.

9- Margo Glantz. Op.cit. p. 224.

10- E.Braun. Op.cit. p. 245



«si el actor quiere actuar el texto sería pertinente hacer lo más sencillo; puesto que si el texto ya ha sido escrito lo debe decir con sentimiento, y de este modo se libera de la obligación de hacer algo personal. Pero si, como lo hicimos durante los últimos días del curso, el actor trabaja con una partitura silenciosa – recitando el texto para sus adentros – desenmascara esta carencia de acción y reacción personal. Entonces el actor se ve obligado a referirse a sí mismo dentro de su propio contexto y a encontrar su propia línea de impulsos. (...) El objetivo final es crear un encuentro entre el texto y el actor».¹⁰

En las últimas producciones teatrales Grotowski demuestra mayor preocupación por el entrenamiento actoral y por la interrelación actor – espectador.

Al público lo obliga a adoptar una posición corporal más alienada, que lo fuerza a formar parte del espectáculo. En **Kordian** (1962), el espacio escénico es un psiquiátrico y el público juega un rol ambivalente, al ser a la vez, espectador y paciente, juntamente con el «héroe-actor». En otra producción de 1963, **Doctor Fausto** de Marlowe, se invita al público a participar de la última cena de Fausto, en la cual éste «sirve» episodios de su vida. Esta intención de involucrar al público en la escena, como una forma de experimentación en relación al receptor, es dejada de lado por Grotowski en la puesta en escena de su producción final, **Apocalypsis Cum Figuris** de 1968. En la misma los espectadores son espectadores, y los actores, actores. Unos dan, los otros reciben. **Apocalypsis Cum Figuris** se representó por doce años y fue la última obra teatral dirigida por Grotowski.

Edward Braun opina en relación a la dramaturgia de este espectáculo que: «...no había un texto dramático original ante el cual los actores pudieran responder de una manera creativa como había sido el caso en producciones precedentes del Teatro Laboratorio.»¹¹. La obra condensa, resume todo aquel bagaje literario que Grotowski considera indis-

pensable para desplegar en escena: los actores responden a un sistema entrelazado de mitos, acontecimientos históricos, fábulas literarias y ocurrencias cotidianas, los cuales conforman una parábola de la raza humana. La opinión de Edward Braun aclara la relación de analogía entre el relato escénico y el mundo del actor:

«... la parábola sin los actores que la representaban habría dejado de existir puesto que un nivel se nutría únicamente, de las experiencias de la vida de los actores participantes y, los niveles en que operaban eran tan interdependientes que la destrucción de cualquiera de ellos habría resultado la destrucción de la totalidad. Durante casi todo el período de elaboración no había nada semejante a un libreto: la acción era improvisada y también el lenguaje, cuando era absolutamente indispensable. Sólo cuando la acción se había cristalizado, los actores debían iniciar una búsqueda personal e individual a través de la literatura, para encontrar textos ante los cuales, ellos y su creación, pudieran responder. El texto, tal como quedó finalmente, tenía una mezcla de pasajes de Dostoyevsky, T.S. Elliot, Simone Weil y de La Biblia.»¹².

Reflexiono acerca de todo lo dicho, no puedo lograr una síntesis porque tampoco estoy convencida que en la etapa experimental, que encara Grotowski centrada en el trabajo con el actor, renuncie a contar historias, a producir espectáculos, a sustraerse a la emoción del estreno. Sigo haciéndome preguntas. ¿Acaso terminó, tras **Apocalypsis**, su tiempo del relato? Creo sin embargo, y arriesgo, que su interés no era contar 'alguna' historia. Era promover miles de historias, resonadores de historias personales, en miles de cuerpos de actores. Sin juicios de valor, esa fue su elección. Que cada uno, actor, director, creador, decida la suya.

Que se expandan en el espacio escénico infinitas Partituras personales. ¿No sería ese el deseo de Grotowski?.

11- Jerzy Grotowski. **Encuentro en los Estados Unidos**. En *Hacia un teatro pobre*. P 207.

Jerzy Grotowski y su colaborador Ryszard Cielak acababan de completar un curso de cuatro semanas para algunos estudiantes de la New York University School of the Arts. El texto completo de la entrevista se publicó en **The Drama Review TCR**. (vol.13, núm.1, otoño de 1968).

12- E. Braun Op.cit. p. 245-246 .

BIBLIOGRAFÍA

- Edward Braun. **El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski**. Editorial Galerna. Bs. As. 1986.
- Jerzy Grotowski. **Hacia un teatro pobre**. Siglo veintiuno editores. México. 1986.
- Patrice Pavis. **Diccionario del teatro**. Editorial Paidós. Bs.As. 1980.
- *Osinki Zbigniew*. **Grotowski traza los caminos: Del drama objetivo (1983 - 1985) a las artes rituales**. En la revista **Máscara**. N° 11 – 12. Octubre 1992 – Reedición 1996. México.
- *Jennifer Kumiega*. **El final del Teatr Laboratorium**. En la revista **Máscara**. N° 11 – 12. Octubre 1992 – Reedición 1996. México

El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio escénico:

El caso Grotowski

por Ricardo Sassone (UBA)

La presente síntesis de nuestra investigación bien podría subtitularse: todos los Grotowski, Grotowski, ya que procuraremos focalizar la trayectoria y proyección de una compleja personalidad en el quehacer artístico-teatral intentando encontrar un factor de unificación a la base de la mencionada proyección. A tal efecto, trataremos de diseñar una estrategia de aproximación a nuestro objeto de estudio introduciendo la noción de territorio. Se despliega entonces, ante nuestra mirada, el fértil territorio Grotowski. El mismo puede ser abordado desde distintas sub-estrategias; podríamos referirnos a éste desde un posible mapa configurado topológicamente. Tratándose de objetos fractales, cualquier partición analítica del todo nos devolvería una imagen homogénea dentro de una estructura heterogénea. Se interpondría en nuestro análisis la necesidad de seguir una hipótesis de partición continua, lo cual nos introduciría en una regresión infinita tematizada como «más de lo mismo». Podríamos centrarnos en el contorno de la representación del territorio, pero la línea de contorno en este caso nos marcaría una mera descripción externa del contenido: podríamos realizar un relevamiento del terreno, estableciendo curvas de nivel y correlacionar dichas curvas con distintos momentos, puntos de inflexión o puntos de corte inherentes al fluir de la vida misma. Este análisis por cierto nos remitiría a fotografías estáticas de los momentos precedentes, siendo imposible dar sentido al todo desde esa estrategia. Tal vez sea más representativo para nuestro objeto el plantearnos una estructura en la cual el territorio aparece en superficie dando cuenta de la profundidad, del basamento. Y es precisamente en ese basamento donde podremos encontrar los elementos que en proyección fenomenológica dan cuenta del «pro-yecto»

Y si, a pesar de todo, se hablara de un contenido, sería en parte solamente para arrojarlo al abismo vacío de lo absoluto, y en parte, recogiénolo exteriormente de la percepción sensible.¹

Grotowski. Daremos cuenta entonces de las instancias de la vida misma desde un concepto-flujo determinado por la dinámica del fluir de la conciencia, de las correlaciones entre este fluir y las categorías que manejan la estructura del inconsciente introduciéndonos en una dialéctica que lee el territorio a partir de la des-territorialización². Es en este fluir que los objetos se exponen a una condición de efímera existencia y al mismo tiempo remiten al tiempo eterno mítico y arquetípico. Es este el punto de encuentro entre la eternidad de las figuras y el acontecimiento, en el cual se instancia el acto de vida. Esta estrategia nos permite, como reflejo de la unificación del campo de la conciencia, otra unificación más importante para comprender la vida de Grotowski, nos planteamos la hipótesis de entender sus quiebres e inflexiones, que dan cuenta de los distintos períodos de su producción artística, léase: la de producción en la etapa de «representación» del **Teatr 134 Rzedow** en Opole (teatro de las 13 filas), en colaboración con Ludwig Flaszen, continuada en **Teatr Laboratorium** de Wrocław; la etapa del **Parateatro**; la del **Teatro de las fuentes**; la

Jerzy Grotowski y Eugenio Barba

1- Hegel, G. W. F., **Fenomenología del espíritu**, México: F. C. E., 1973. **El saber absoluto**, p 470.

2- Deleuze, G.; Guattari, F., **Mil mesetas**, Valencia: Pre-Textos, 1988. Introducción: Rizoma.

Expresa Deleuze, en relación a la forma de acceso a cierto recorte de la realidad que sea plausible introducir en cierta estrategia de abordaje: «Siempre habrá que resituar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así en posibles líneas de fuga... Bien, es verdad que una de las características fundamentales del mapa o del rizoma es tener múltiples entradas, incluso se tendrá en cuenta que se podrá entrar en él por el camino de los calcos, por la vía de los árboles-raíces... Hay, pues, agenciamientos muy diferentes, mapas-calcos, rizomas-raíces, con coeficientes de desterritorialización variables».

3- Resulta interesante resaltar el uso de ciertos términos, para Grotowski, con valor ético y metodológico, contrastándolos con otros desarrollos temáticos. Entre ellos destacaremos el realizado por Rudolf Otto, en su paradigmática obra: **Lo santo** (Otto, R., **Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios**, Madrid: Alianza Ed., 1980). Para Otto, lo «santo», se constituye en categoría explicativa y valorativa pertinente a la esfera de lo religioso (op. cit., p 13), en tanto que Grotowski la proyecta, desde una teoría de la acción, al ámbito de lo no religioso, pero manteniendo el doble carácter al cual aludimos. La categoría en la que se encuadran ese tipo de objetos, se define para Otto como lo «numinoso», que da cuenta de los entes para-naturales, «sin representación más exacta». Se distingue entonces, lo «santo», como categoría a priori del espíritu racional, de lo santo manifiesto en el fenómeno. Queremos resaltar el hecho de que en el ámbito fenoménico de lo santo, se produce, para el autor, un punto de encuentro entre elementos racionales e irracionales, conforme a principios a priori (op. cit., p 179) resultando que los primeros sirven de esquemas —en el sentido kantiano— a los segundos. Si aceptamos este planteo categorial, el esquema articulará lugares «racional» e «irracional», despojando a lo «santo» de componentes morales, y más aún, de cualquier otro componente racional. Nos queda entonces la *pars* irracional y el fenómeno. Así podemos entender la caracterización grotowskiana, que asocia la «santidad laica» al acto realizado a través del exceso, de la profanación y el sacrilegio injurioso, por el cual el actor «se revela a sí mismo» deshaciéndose de su «máscara cotidiana», haciendo posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de «autopenetración». Es de este modo que el actor no exhibe su cuerpo impudicamente sino que «lo aniquila», liberándolo de cualquier resistencia. Repitiendo esta instancia, por una suerte de «expiación», llega a la santidad a través de «un acto de amor» y autosacrificio. Cf. Grotowski, J., y Barba, E., **El nuevo testamento del teatro** en: Grotowsky, J., *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 1970, p 28.

del **Drama objetivo**» en California y la del **Arte como vehículo** en Pontedera, a la luz de ciertos marcos conceptuales unificadores de distintas líneas discursivas centrados en teatro, política, religión y filosofía. Nos pareció interesante realizar esta aproximación fenomenológica desde un trabajo de reciente aparición de Eugenio Barba denominado **La terra di Genere e Diamanti**, esto es: **Tierra de Cenizas y Diamantes** en alusión a la paradigmática película de Andrej Wajda. Recordemos que el film nos remite a una crónica del caótico día en que se recibe en una pequeña ciudad de Polonia la noticia de la firma del armisticio con Alemania. Terminaba entonces una contienda, pero continuaba la guerra civil, que al margen de la lucha contra los nazis libraban los polacos de izquierda contra los de derecha. Nos comenta Barba que fue tal el impacto psicológico que en él produjo esta película que generó el impulso necesario para insertarse temporariamente en tierra polaca. La profusa iconografía de Wajda nos aporta datos significativos sobre la contradictoria estructura sociopolítica de la Polonia de la posguerra: el desconcierto ante la muerte y el asesinato; un Cristo crucificado cabeza abajo dentro de una iglesia en ruinas; el abrazo de la víctima ensangrentada al criminal horrorizado; el son de una polonesa desafinada convertida en una casi lírica danza de la muerte; el cuerpo acribillado del asesino retorciéndose sobre la basura de un baldío, etc. Es en ese contexto en el cual la ficción quedaba realmente retrasada con relación a los datos emergentes de la realidad, que en la ciudad de Opole, en un pequeño teatro provinciano y financiado por un aporte estatal, se desarrolla la etapa fundacional de lo que se traduciría en términos de revolución estética teatral a mediados de siglo. En el mencionado trabajo, incluye Barba veintiséis cartas, que comprenden la correspondencia con Grotowski desde 1963 a 1969. Es precisamente en esta riquísima información ex-post donde pretendemos rastrear algunos elementos estrechamente ligados con un «modo de pensar Grotowski», de cierta concepción metafísica imbuida de categorías etnomíticas, religiosas, concepciones místicas, de cuño oriental, etc. Es aquí donde abreva la ética grotowskiana; donde abreva su concepto de santidad² proyectado luego en el campo de la acción teatral —el «actor santo»³ y la propia descripción de su teatro caracterizado como «teatro pobre»⁴. Concepto que da cuenta de una postura estoica y ascética frente a la vida de una teoría de la entrega y el don, de una propensión en torno a una postura esencialista,

elementos que dan cuenta de una determinada y propia lectura de la realidad. Describe Barba su segundo encuentro con Grotowski, realizado en el restaurante Pajak —La Araña, del siguiente modo:

*«En ese lugar comenzamos a tejer la telaraña de nuestra relación tendiéndola sobre un abismo de fuerzas oscuras y luminosas —nostalgia, necesidad y certeza. Una zona interior a la cual se puede dar nombres diferentes: viaje hacia lo profundo de la propia morada o vuelo hacia el exterior de ella».*⁵

Recordamos que Eugenio Barba tuvo el privilegio de trabajar con el maestro en el período 1962 a 1964, durante 30 meses. En la Polonia de entonces, la tensión entre los conceptos de vida *sub specie aeternitatis* y *sub specie paesentis* hacían imposible sustraerse al espíritu de los tiempos, esto es, encontrar un valor duradero a la base de la hipótesis de acción y lograr al mismo tiempo que las circunstancias no impidan la proyección de esa acción o que la desvirtúen a partir del control de sus consecuencias. El programa de Grotowski tenía como pretensión inicial retomar el legado de Stanislawski con relación al denominado «método de las acciones físicas» —tal vez una de las vertientes más fructíferas de este legado. En **La posibilidad del teatro**, un escrito temprano de Grotowski quedan expuestos los puntos claves de su visión teatral en torno a la representación:

«La especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; es necesario encontrar para cada nuevo espectáculo una estructura del espacio que amalgame actores y espectadores, creando una unidad y un proceso de ósmosis física que favorezcan el contacto: el espectáculo brota del contacto entre dos conjuntos, el de los actores y el de los espectadores; el director debe poner en escena ambos conjuntos, moderando convenientemente dicho contacto tocando una figura arquetípica, y consecuentemente el 'inconsciente colectivo' de ambos conjuntos; los conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis y escarnio en la confrontación del texto».

El espectáculo desde esta óptica se convierte en un acto de «introversión»⁶ colectiva, una ceremonia cuyo objetivo es desenmascarar la vida cotidiana poniendo al espectador frente a aquellas situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva.

En tanto que el actor de este espectáculo deberá convertirse en una suerte de chamán, deberá hacer descubrir al espectador la relación entre la propia experiencia individual y la del arquetipo colectivo presente en el texto, deberá ser capaz de transformarse bajo la mirada del público concentrándose hasta alcanzar niveles lindantes con el trance. Expresa Grotowski:

*«Un actor debe saber, a partir de una crueldad concebida, agredir la propia 'joroba psíquica' y lograr alcanzar la esfera que le permite arremeter contra la 'joroba psíquica' colectiva, es decir: imágenes, mitos, arquetipos, sueños de la comunidad».*⁷

Corresponde al Director la tarea de estimular en el actor este proceso creativo que lleva a confrontar mito y sociedad «para profanar ambos dos, esto es para afirmar ambos dos». Vemos entonces que el postulado del actor deriva de un postulado de vida espiritual. Las puestas de Grotowski daban cuenta de la actualización de las ideas teóricas, de los conceptos metafísicos, de su visión del mundo. Podían ser entonces leídos en términos concretos los mencionados arquetipos, el juego dialéctico entre apoteosis y escarnio, la tensión de los dos conjuntos constituyendo situaciones de heroísmo y abnegación, en las cuales la mirada del receptor busca identificarse. La definición del «teatro» como «pobre» se torna entonces operativa, organiza su propia realidad bajo el principio de una estricta independencia siendo su norma general:

«El no introducir ningún elemento que no esté ya presente en el momento inicial. En la sala se encuentran presentes tanto la gente como un cierto número de objetos que desde el punto de vista material debe bastar a toda la exigencia y a toda situación del espectáculo».

Esta definición que se acomodaba eficazmente a la puesta de **Akrópolis** se transforma en la reelaboración que Grotowski hace de la misma en 1965:⁸

*«El teatro puede existir sin maquillaje para actores, sin vestuario y escenografía decorativa, sin aislar el espacio de representación (escenario), sin efectos sonoros y de luces, etc. No puede existir, sin embargo, sin una dirección directa y palpable, sin una comunión viva entre actor y espectador».*⁹

Para hacer, entonces, un teatro pobre es necesario ser rico en el sentido de Grotowski: rico en creatividad por

parte de actores y actrices, rico en los recursos humanos, en el diseño de la arquitectura escénica, rico en sentido crítico en el proceso de la puesta, rico en los recursos humanos detrás del diseño del dispositivo escenotécnico, rico en las hipótesis señaladas desde la dirección, capaz de cernir una mirada aguda alrededor de los clásicos en busca de figuras arquetípicas. Así, Grotowski hace suya la expresión de Flaszen transformándola en «grito de guerra de un teatro ideal» del cual él y sus actores fueron una encarnación ejemplar:

*«La disciplina artesanal, el rigor de la composición, la artificialidad y la sagacidad técnica como condición necesaria para encauzar al actor en un proceso de profundización que lo llevaba a generar el 'acto total'».*¹⁰

Los actores, como los personajes de las pinturas del Greco, pueden «irradiar luz» por medio de una técnica personal, deviniendo fuente de una «luz espiritual»¹¹. Así, el proceso de vanguardia literaria y artística que tiene su comienzo en el **Teatro de las 13 filas** culmina encarnando en el **Teatro laboratorio**, un proceso creativo del cual se desprende una toma de posición artística, política y espiritual, trascendiendo los límites espacio temporales más allá de la decisión adoptada por Grotowski en 1970 de poner fin a la denominada etapa representacionista. Esta simple alteración en la estructura de superficie, deja, a nuestro juicio, intacto, la base de sustentación en la cual se apoya la pedagogía teatral de todo su grupo de referencia. Es a nuestro juicio indicada la figura chamánica, ya que desde esta intervención el guía acompaña al cuidado en el recorrido primordial dentro del cual se abren las puertas en el camino del autoconocimiento. Consideramos que la aprehensión de este cambio es adecuada al marco de referencia planteado desde la estética aplicada, ya que se trata de una intervención en el campo artístico teniendo como relevante el aspecto presencial del fenómeno teatral. Nos movemos entonces en el terreno del acto mismo de representación, poniendo en perspectiva la interfase presentación-representación, transformando esta interfase en una dinámica; es entonces que el cuerpo, concebido como territorio escénico del ser que se pone como otro distinto de sí para asumir el compromiso de presentarse dentro del contexto de representación, asume la función de des-territorializarse, transfiriendo el cuerpo al cuerpo social mismo. Es aquí donde se invierte la situación causa-efecto, deviniendo el arte vehículo para la vida. Condición de posibilidad

COMENTARIO: Este texto refleja una entrevista realizada por Eugenio Barba, en 1974, publicada originalmente en: **Alla ricerca del teatro perduto** (Padua: Marsilio Edit., 1965).

Disponemos también de una versión reordenada de este texto en: Grotowski, J., **¿Qué significa la palabra teatro?**, Bs. As.: Alma-gesto, Colección mínima, 1992.

4-Grotowski, J., *Hacia...*, *op. cit.*, p.29.

Contrapone aquí Grotowski las figuras del «actor cortesano» y el «actor santo», resaltando el hecho de que la técnica del primero es «deductiva», en el sentido de *acumulación* de habilidades, en tanto que la del segundo se la caracteriza como «inductiva», técnica esta que conlleva a la *eliminación* de cualquier elemento que disturbe el camino creativo hacia la liberación del cuerpo de sus ataduras racionales. El actor llegaría así a un «estado de autopenetración», revelándose a sí mismo, sacrificando «la parte más íntima de su ser», manifestando su más íntimo impulso.

Tal actor es el «actor santo», el que conviene a un «teatro pobre» en el sentido de Grotowski. Para nosotros, un teatro esencialista cuya estructura básica remite al actor y al espectador en la dinámica del «tomar-dar» propia de la re-presentación.

5- *Ibidem*, p. 13. Deslinda Grotowski los campos de acción en la producción teatral. Por un lado, encontramos el «teatro sintético» o teatro contemporáneo, caracterizado como «teatro rico». Este teatro, estaría subordinado, necesariamente, a una suerte de «cleptomanía artística» ya que debe recurrir a otras disciplinas a fin de llegar a la construcción de espectáculos híbridos, presentados como «obras artísticas orgánicas». Por otro lado, y en contraposición con el anterior, aparece el «teatro pobre», resultante de toda eliminación de lo superfluo a través de un proceso de reducción y síntesis, del que resultan decantados dos elementos: el *actor* y el *espectador*, a la base de la configuración del hecho teatral. En tal contexto, se concibe la representación como trasgresión, utilizando el actor sólo su cuerpo y su oficio. Desarrollando su capacidad para arribar al «acto total». Un acto solemne, de revelación, unificando conciencia e instinto.

Cf. Siete preguntas a J. Grotowski, en *¿Qué significa...?*, op. cit., p 35 ss.

6- Barba, E., **La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia**, seguido da **26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba**, s/l, Soc. Editrice il Mulino, 1998, p 23. (Citas del texto con trad. nuestra).

7- *Ibidem*, p 29.

«El espectáculo debe ser un acto de introversión colectiva, una ceremonia para quitar la máscara a la vida cotidiana y poner al espectador frente a las situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva.»

8- *Ibidem*, p 29. Transcribe Barba, la opinión vertida por Grotowski a la revista **Sipario**.

9- Falseen, L., **Acrópolis: tratamiento del texto** en: Grotowski, J., **Hacia...**, op. cit. p 62. Expresa el autor: «Uno de los principios fundamentales del Laboratorio Teatral es la no dependencia de las utilería escénica. Está absolutamente prohibido introducir en la obra nada que no esté allí desde el mismo principio.»

10- Barba, E., **La terra...**, op. cit., p 32.

11- *Ibidem*, p 33

12- Grotowski, J., **Hacia...**, op. cit., p 15.

Las metáforas lumínicas, juegan un doble papel en los textos de Grotowski. Por un lado remite a la luz, físicamente hablando, por otro a la luz proyectada por el actor en el espacio de representación, que deviene fuente de irradiación espiritual tanto como física.

13- Aristóteles, **Poética**, Madrid: Gredos, 1986, cf. 1066 b 5 -b 10

14- Barba, E., **La terra...**, op. cit., p 42. V. Comentario nota 3.

15- *Ibidem*, p 44

16- Stanislavski, K., **El trabajo del actor sobre sí-mismo**, Bs. As.: Quetzal, 1979.

Citaremos a modo de ejemplo de método y analiticidad los comentarios correspondientes a la acción de «caminar» (pp 52 ss): «Como resultado del examen descubrimos cuáles eran nuestros defectos y los de los demás en el anda, y nos encontramos con que no sabíamos caminar. Como los niños pequeños, teníamos que aprender de nuevo este importante y difícil arte.»

para la vida. Es el momento donde el objeto artístico se transforma en una suerte de talismán con propiedades de transformación de la propia estructura del mundo. Este modelo operativo del último Grotowski, remite según nuestro concepto a la primitiva búsqueda de los arquetipos, y en los arquetipos, de aspectos inherentes a la condición humana. Desde un primer momento, se plantea como punto central en el programa de investigación de Grotowski, la cuestión de la técnica, y el dominio de la misma como condición de posibilidad de la expresión del actor. Pero el propio concepto de técnica era para Grotowski un concepto dicotómico, ya que hablamos de «técnica 1» y «técnica 2». En el contexto de la primera nos referimos a la posibilidad física del cuerpo presente del actor, de la voz como parte del cuerpo y del cuerpo como posibilidad de encarnar un texto proyectado desde la voz. Éste es un proceso artesanal, esto es *techne*, esto es, en coincidencia con el sentido aristotélico, un «hacer con conocimiento de causa»¹². Con relación a la segunda, nos referimos al concepto de liberación de energía «espiritual» de cada uno, implica el recorrido de un camino práctico que encamina al sí-mismo, donde se integran las fuerzas psíquicas individuales superando la subjetividad y permitiendo acceder a regiones de conocimiento extracotidianos, tales como las que provienen de las prácticas iniciáticas, chamánicas, del yoga y del misticismo. Se trata entonces de recorrer un camino con pasos concretos poniendo en evidencia la energía interior. Estamos aquí entonces en el terreno de la praxis, la cual nos conduce al terreno de análisis de la ética, y en especial de la ética aplicada. O sea: partimos del actor social, nos centramos en sus hipótesis de acción y analizamos las consecuencias de las mismas en el «otro» que aparece implicado en la acción o configurando la acción misma al establecerse el campo de fuerzas en el cual dicha acción se proyecta y evoluciona. Esta posición de Grotowski remite a un eje que transversaliza su vida entera, su vida activa, sea en el teatro, sea en su periferia. Nos referimos a lo que tematiza el término sánscrito *sádhana*, que significa al mismo tiempo «estado espiritual», «teoría» y «práctica». Este término empleado por Grotowski a lo largo de la correspondencia a la cual hemos aludido, da cuenta de un estado mental en cuyo horizonte se establece una continuidad entre estos campos aparentemente sometidos a una lógica dicotómica y a veces irreconciliable. La continuidad entre ambos términos es establecida por Grotowski desde el propio programa de investigación, y

se plasma en un complejo de relaciones que se configuran en el denominado **Nuevo Testamento del Teatro**¹³. Al respecto expresa Barba:

«Se genera entonces la más profunda revolución que en este siglo ha cambiado el cuerpo material del teatro en cuatro puntos fundamentales: la relación entre espacio de representación y espacio de expectación: la relación entre el director y el texto a poner en escena: la función del actor; y la posibilidad transgresora del quehacer teatral».

Se trata entonces de abolir la separación física entre actor y espectador, materializando la unidad entre espacio de representación, escenario y el resto del espacio teatral. Esta suerte de revolución copernicana planteada por Grotowski proyecta consecuencias imprevisibles en la dramaturgia del espectáculo, en la proyección del actor y en la percepción del espectador. Esta abolición «de la cuarta pared» se corresponde a lo que sería eliminar los barrotes de la «jaula del león en un jardín zoológico». La seguridad del espectador se volatiliza, la percepción del espectáculo adquiere una nueva intensidad. Las puestas de **Akróplis**, **Dr. Faustus** y **El príncipe constante**, dan prueba de esta revolución. En cuanto a la intervención del director en el texto dramático, generando una «reestructuración del texto», nos remitimos al importante antecedente de Meyerhold. A Meyerhold en su puesta de **El inspector**, de Gogol. Pero Grotowski afronta el texto orientando su acción alrededor de la identificación de formas arquetípicas. Este procedimiento generaba un nuevo avatar del texto, que adquiriría de este modo, la misma función del mito en la producción trágica griega, en la cual se nos ofrecen distintas versiones tomando como base el mismo recorrido mítico transformado en *mythos*. Grotowski inicia la tradición del director que transforma drásticamente la estructura de la obra literaria. No se trata entonces de actualizar un texto sino de recrearlo.

«mostraba una gran atracción hacia el texto de los clásicos y una sincera fe en su valor manifestada a través de la blasfemia y la profanación».¹⁴

Grotowski ha sostenido la visión del actor capaz de crear un signo. La investigación sobre este signo desde el dinamismo impregnado de asociaciones no se basa en aspectos psicológicos ni responde a una mecánica determinista del tipo causa-efecto. Se basa, en cambio, en una

lógica teatral. Esta lógica responde, asimismo a una lógica estética, a una razón estética comprendida en el contexto de la estética aplicada. El training y el trabajo para el espectáculo siguiendo la línea de Stanislavski¹⁵, devienen trabajo del actor sobre sí-mismo, basado en una disciplina técnica y en una sucesión de ejercicios y acciones concretas pasibles de ser descritas minuciosamente¹⁶. Existe un doble fondo en el concepto grotowskiano de actividad teatral. Por un lado, el espectáculo se presenta bajo la forma de un cierto ritual «laico», por el otro, se expresa en forma de tensión secreta que va más allá del valor artístico y social del espectáculo hacia una religiosidad¹⁷. Ese término lo vincula a Grotowski a la tradición hinduista. Expresa Grotowski:

«...generándose una tensión que atraviesa la posición estética y la técnica desde la actitud de transgresión: la representación es un acto de transgresión permitiendo que se derriben nuestras barreras: trascendiendo nuestros límites; llenando nuestro vacío; realizándonos a nosotros mismos; entrando en el territorio del sacrum».

El actor genera entonces un desafío sobre sí mismo y sobre el espectador, violando imágenes, sentimientos y juicios estereotipados o comúnmente aceptados, esto es: preconceptos. Esta desacralización del tabú causa un *shock*,

lacerando la máscara impuesta por las circunstancias históricas, no dando concesiones a un arte utilitarista o supinamente ideológico. Se constituye la actividad teatral en un nudo de fuerzas, que se eleva en contra de la manipulación del mundo, refutándola. Es pues esta refutación simbólica, en el concepto de Grotowski la única y más potente arma con que cuenta el artista.

Pero ese artista no está sólo, sino que pertenece como hemos visto, a una cierta comunidad especial, la comunidad de los santos, en este caso: los «actores santos», un tipo especial de santos que son los «santos laicos». Nos preguntamos si es que tal comunidad existe realmente. Pensamos en que una de las respuestas posible podemos hallarlas en las palabras de Ítalo Calvino¹⁹, en coincidencia con lo que podría ser la mirada y perspectiva del actor- performer.

«El infierno de los vivos no es algo que será, hay uno, es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio».

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, **Poética**, Madrid: Gredos, 1986.
- Barba, E., **La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato** in Polonia, seguido da **26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba**, s/l, Soc. Editrice il Mulino, 1998.
- Calvino, I., **Las ciudades invisibles**, Barcelona: Minotauro, 1983.
- Deleuze, G.,; Guattari, F., **Mil mesetas**, Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Grotowsky, J., **Hacia un teatro pobre**, México: Siglo XXI.
- Grotowski, J., **¿Qué significa la palabra teatro?**, Bs. As.: Almagesto, Colección mínima, 1992.
- Hegel, G. W. F., **Fenomenología del espíritu**, México: F. C. E., 1973.
- Otto, R., **Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios**, Madrid: Alianza Ed., 1980.
- Stanislavski, K., **El trabajo del actor sobre sí-mismo**, Bs. As.: Quetzal, 1979.

...»Es preciso ser no sólo actor, sino también ingeniero y mecánico, para comprender y valorar en toda su extensión el papel y la acción de nuestro aparato locomotor.»

...»Hacen falta ejercicios especiales para el desarrollo del paso y para lograr el impulso libre y amplio de las piernas adelante y hacia atrás, desde las caderas...He aquí el ejercicio...»

17- Grotowski considera en varios escritos la importancia metódica de la creación y realización del ejercicio. Da cuenta del pasaje de una estrategia positiva en el diseño del mismo (1959) procurando dar respuesta a la pregunta: ¿cómo puedo hacer esto?, a una de tipo negativa (1962): ¿qué es lo que no debo hacer?, tendiente a «descubrir resistencias y los obstáculos que le impide (al actor) llegar a unas tarea creativa». Cf. Grotowski, J., **Hacia...**, *op. cit.*, pp 94 ss; p 30. Barba, E., **La terra...**, *op. cit.*, p 67.

18- Vemos nuevamente un punto de contacto entre la Grotowski, J., **Hacia...**, *op. cit.*, pp 94 postura grotowskiana que gira alrededor de un «sacrum secular» (Grotowski, J., **Hacia...**, *op. cit.*, p 44) responsable de una conciencia secular que sustituye a religiosa, para retornar a esta por un camino paradójal: generar desde el espectáculo, elementos de una «religión expresada a través de la blasfemia, del amor que se manifiesta a través del odio» (*ibidem*, p 17).

Tal es para nosotros la *irreligiosa religiosidad* de Grotowski. La misma se conecta desde el contexto de la producción «ideo-mítico», con ciertas constantes antropológicas centradas en la categoría del «homo religiosus». El hombre del «re-ligare», del re-encuentro. La necesidad del «contacto» actor- espectador, se encuentra para nosotros dentro de esta figura.

Todo «misticismo, declara Otto, (*op. cit.*, p 33) es en esencia —bien que realizado en grados distintos— una identificación con lo trascendente». El preconizado por Grotowski, no deja de serlo.

19- Calvino, I., **Las ciudades invisibles**, Barcelona: Minotauro, 1983, p 175. Transcribimos en el corpus el texto de la última réplica de Polo al Gran Khan.

Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada

por Ana Seoane (UBA)

Seguramente Jerzy Grotowski no imaginaba que su arribo a la Argentina, en noviembre de 1971, abriría tantas polémicas como su presencia desató. Se puede asegurar que el mundo teatral no le fue indiferente, las aguas se dividieron entre los que lo ubicaron en un altar y los que querían arrojarlo al fuego.

Con bastante anticipación su nombre empezó a ocupar un lugar importante en semanarios como, por ejemplo, **Primera Plana**, donde en el mes de marzo se reproducía una extensa nota de la Agencia DAN analizando el espectáculo **Apocalypsis cum figuris**.

*«Los símbolos se multiplican y se agigantan: la cara de un actor puede representar una cosa, el movimiento de sus manos otra, y la respuesta de su compañero, otra. La voz amenaza, mientras los ojos imploran y el cuerpo tiembla. Cada signo es maravillosamente preciso, pero todo se juega a ritmo de flash, de tal manera que se hace difícil al espectador captar la totalidad. Para describir esto hubo que ver la obra varias veces, de la misma manera en que un buen análisis poético requiere muchas lecturas».*¹

El periodista, Konstanty Puzyna también subrayaba el entrecruce de «referencias y contradicciones» con que se plaga el escenario, aunque aseguraba que siempre prevalece «una lógica apabullante». La conclusión que va armando el espectador-narrador es que Grotowski no da respuestas a través de su espectáculo, sino que por el contrario, su mayor acierto reside en abrir interrogantes.

La descripción del espacio permitirá luego entablar ciertas diferencias con otros relatos. Las referencias permiten descubrir una habitación sin ventanas, con paredes oscuras. «Desde un rincón del suelo, dos spots iluminan hacia arriba; cuatro bancos rústicos se apoyan en las paredes»² donde se podrán sentar sólo treinta personas, los actores están esparcidos por el suelo y «parecen muertos».

Pero aún mucho más cercano a su arribo, el diario **La Opinión** le dedicaba una página importante en la sección Teatro el mismo día de su llegada.

Con la firma del crítico teatral Kive Staiff y con el título de **El polaco Jerzy Grotowski, original teórico y gran director, arriba hoy a la Argentina** no sólo se analizaban las principales ideas del creador sino que se reproducía un reportaje, realizado en su Polonia natal. Lo definía como «una de las personalidades más atractivas y más discutidas del arte escénico contemporáneo»³. Ubicándolo al mismo nivel de los rusos Stanislavski, Meyerhold, el francés Antonin Artaud y el alemán Bertolt Brecht.

*«(...) nadie como Grotowski analizó el arte teatral desde una situación límite y para nada hipotética: la desaparición lisa y llana del teatro o, en todo caso, del posible silenciamiento secular de este arte, arrasado por otras formas de la expresión cultural o por su propia esterilidad».*⁴

A través de cada frase se evidencia la profunda lectura que Staiff realizó sobre el libro **Hacia un teatro pobre**, incluso llega a reproducir varias frases como por ejemplo: «En lugar de añadir, hay que suprimir», o «El teatro no puede existir sin el actor y para que un espectáculo exista es necesario que haya al menos un espectador» y tal vez una de las más conocidas «un actor santo para un teatro pobre».⁵

Hace mención también a la «búsqueda del acoplamiento psicofísico del hombre-actor» y del ahora ya célebre «duro entrenamiento»⁶. Cada concepto que desarrolla Staiff demuestra no sólo la atenta lectura del material publicado, sino también un cierto cuestionamiento o por lo menos una sutil ironía hacia algunos aspectos de esta técnica. Desarrolla de esta manera su crítica ante este hombre difícil, al que pretende y logra entrevistar.

1- **Primera Plana**, Buenos Aires 16 de marzo de 1971. N° 424, Pag. 42.

2- Idem, Pag. 43.

3- **La Opinión**, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1971. Pag. 21.

4- Idem.

5- Idem.

Bajo el subtítulo de **Diálogo en Wrocław** el periodista describe dónde y cómo fue su encuentro con el creador polaco: «*El Teatro Laboratorio está ubicado en la Plaza del Mercado (...). Hay que subir por una estrecha escalera para llegar a la sala de ensayos (un rectángulo de paredes pintadas de gris, con algunos bancos pegados a ellas donde se ubican no más de cuarenta espectadores), en realidad el lugar donde se realizan las representaciones públicas.*»⁷

Enumera las puestas en escenas de Grotowski como **Cain** de Byron, **La historia trágica del doctor Fausto** de Marlowe, **Los antepasados** de Wyspianski, **El príncipe constante** de Calderón de la Barca y **Apocalypsis cum Figuris**, con textos de **La Biblia**, Dostoiewski, T.S.Eliot y Simone Weil. Asegura Staiff que asistir a uno de estos espectáculos «resulta una experiencia impresionante», ya que la define como «una peripécia individual para el espectador (...) un participante ávido, conmovido y conmovedor, alternativamente desolado y gratificado».⁸

La personalidad de Grotowski también está de alguna manera dibujada a través de las condiciones previas a las que debió «someterse», tal es el término que usa Staiff. Sólo le daría quince minutos de conversación, le impedía tomar notas y nada de fotografías, aunque como él afirma: «*la entrevista de un cuarto de hora se alargó después de las primeras agresividades a cuarenta y cinco minutos.*»⁹

A través de este encuentro se descubre a un intelectual apasionado por Borges, autor que conoce desde su adolescencia, un hombre con una imagen muy rotunda de los actores argentinos a los que arriesga definir como «totalmente histéricos». Con una sinceridad demoledora no olvida reconocer que su elenco está subvencionado por el estado y que sin esta ayuda les hubiera sido imposible sobrevivir. Ya que por su particular concepción del teatro sólo pueden asistir pocos espectadores por función y por su ideología, el precio de las entradas era sumamente accesible (200 pesos argentinos en 1971).

Uno de los conceptos más interesantes que se reproduce de Grotowski es el siguiente :

«*Odio las copias que en todas partes quieren hacer de lo nuestro. Porque se puede aplicar la metodología de preparación del actor pero la historia, la tradición, los mitos colectivos de la Argentina deben ser, seguramente, diferentes a los de Polonia. Por lo tanto, el teatro argentino tendrá que ser un resultante único e irreproducible de todo eso.*»¹⁰

Esta notable atención que le prestó el diario **La Opinión** a este creador se mantuvo con una muy fuerte coherencia perio-

dística, ya que a través de varias notas subsiguientes se puede reproducir los avatares que producía su personalidad entre los argentinos.

Como corresponsal habían enviado al dramaturgo Ricardo Halac, quien redactaba el material desde Villa Carlos Paz. Su responsabilidad fue cubrir el IV Festival de Teatro que organizaba la Universidad Nacional.

Apenas cuatro días más tarde la revolución había comenzado bajo el título **Jerzy Grotowski debió enfrentar en Córdoba un cuestionamiento político**¹¹. Con doscientos jóvenes como platea privilegiada el creador decía:

«*No sé si este festival es falso. Seguramente lo es. Pero vengo de un país lejano, situado a miles y miles de kilómetros. No puedo estar totalmente informado de la situación de este país. Suspéndi mi trabajo cinco días, rechacé una invitación a Nueva York y otra de París. No cobro nada por venir aquí. (...) Vine aquí porque creo que soy más necesario entre ustedes que en los Estados Unidos o Francia. Algo comprendo de las convulsiones sociales de América Latina. ¿Me pagó el viaje un festival burgués? Está bien. Pero la táctica empieza cuando lo utilizo para comunicarme con ustedes.*»¹²

Apenas pasan dos días, cuando nuevamente Grotowski seguía revolucionando a la provincia. El mismo corresponsal, Halac titulaba su envío como **La desorganización y las polémicas políticas continúan en el IV Festival**.

En esta nota vuelve a estar presente el pensamiento grotowskiano cuando afirmaba que a los festivales había que criticarlos, pero nunca suprimirlos. También se descubría que su célebre Teatro Laboratorio gozaba «de un estatuto especial por tratarse de un instituto de investigación», con lo cual «depende del presupuesto que se destina a la labor científica».¹³

Todo este despliegue realizado por **La Opinión** se contrasta con el silencio de los matutinos más importantes de Buenos Aires, como **Clarín** y **La Nación**. Ellos optaron por ignorar su arribo, tanto en las páginas de espectáculos como en la sección cultura.

Muy distinta fue la actitud de las publicaciones que estaban atentas a las vanguardias, a todo lo nuevo que sucedía en el mundo teatral, fuera de la Argentina. No sólo le dieron la bienvenida sino que le dedicaron dos importantes espacios, primero difundir sus ideas y segundo, salir a defenderlas.

Un buen caso resulta citar a la revista bimestral **Teatro '70** que dirigía Renzo Casali. En esas páginas se pueden leer desde interesantes debates sobre espectáculos nacionales hasta distintos métodos teatrales. También se publicaba textos nacionales y se analizaba las experiencias de las performan-



Grotowski en los años '70

6- **La Opinión**, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1971. Pag. 21.

7- Idem.

8- Idem.

9- Idem.

10- Idem.

11- **La Opinión**, Buenos Aires, miércoles 10 de noviembre de 1971, Pag. 22.

12- **La Opinión**, Buenos Aires, viernes 12 de noviembre de 1971, Pag. 21.

ces, con el mismo espacio que se le concedía tanto a Eugenio Barba como a Raúl Serrano, todos tenían un lugar.

Por todo esto no debe extrañar que en la edición de octubre-noviembre de 1971 se transcribiera la conferencia dictada por el director y teórico, el 12 de noviembre frente a numerosos porteños. Con el título de **Grotowski en Buenos Aires: una visita explosiva** y bajo el epígrafe **Grotowski sí; Grotowski no. A él qué le importa, señor** se puede revivir el juego de preguntas y respuestas al que parece se vio expuesto nuestro ilustre visitante.

A continuación el propio director de la publicación, Casali, escribe un artículo, **Palabras a nosotros mismos** en donde contesta ferozmente a quienes critican porque consideran que «Las experiencias de Grotowski son ajenas a nuestra realidad» concluyendo con un «no nos sirven».¹⁴

Este debate parece confirmarse en otra revista, menos específica, aunque de mayor circulación como era en esos tiempos **Confirmado**. Editaba una nota sin firma con el título: **Grotowski: Ni arte ni discípulos**. Allí se detallan las tres horas meteóricas que vivió en Buenos Aires, con fotos que ilustran la conferencia de prensa.

Antes de su arribo se habían dado a conocer los tres «no» con los que llegaba Grotowski: no quería que le armasen una conferencia de prensa. No quería conceder entrevistas individuales. Y tampoco quería responder a los noticieros de televisión. En general se le respetaron estas condiciones, aunque fue él mismo quien sobre la marcha y ante una realidad inesperada modificó algo su actitud. Quiso dialogar con la gente de teatro y aceptó muchas preguntas, a pesar de su rechazo por las máquinas fotográficas las notas periódicas salieron ilustradas y algunos cordobeses -como es el caso de César Carducci- tienen en su poder imágenes de un Grotowski sonriente.

Las primeras líneas definen una personalidad: «Bajo el pretexto de que luchamos por la cultura, no podemos pretender imponer nuestras ideas a los demás» (Nota 15). La convocatoria a esta improvisada conferencia se realizó en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), ubicado en la calle Viamonte 452 y a ella concurren trescientas personas, aunque casi todos eran estudiantes de teatro. Faltaron a la cita los actores, directores y periodistas, muchos de ellos estaban participando de las elecciones en la Asociación Argentina de Actores.

Casi sin dormir, Grotowski no perdía la lucidez para subrayar frente a quien quisiera oírlo:

« Se han formulado preguntas a propósito de mi libro, y yo quiero subrayar, una vez más, una cosa. Ese libro no es un manual. Yo no creo que en ese dominio, al que hemos entregado nuestra vida, los manuales sean posibles.

*No es más que un diario de a bordo, sobre cierto período de nuestra búsqueda, entre 1960 y 1965. Es así como debe tratarse ese libro. No creo que (...) sea una especie de doctrina teatral que uno pueda aplicar. Quizá, para algunos, pueda funcionar como un desafío o como una interrogación, y entonces puede ayudarlos a buscar su propia y verdadera respuesta. En ese caso está bien. Pero si se lo toma como una especie de base para un sistema teatral, estoy en contra. Y en ese caso, lamento que el libro exista».*¹⁶

Es interesante que en esas mismas páginas de **Confirmado** se publicara bajo la forma de un recuadro independiente las declaraciones y la experiencia de la actriz Juana Hidalgo. Luego de subrayar que había protagonizado **La dama boba** en la Comedia Nacional y que sin haber sido invitada se las había ingeniado para participar en ese encuentro. Algunas de sus reflexiones fueron:

*«La gente de ultrazquierda que le reprochó a Grotowski el que haya venido a un festival oficial, le cantó loas a Strassberg, que se llevó diez mil dólares. ¿Es que le tenemos miedo a gente que puede provocarnos una revolución constante, en lugar de reiterar, aunque sea con mucha fluidez, lo que hace treinta años se recibió de Stanislavski? La lección principal es: no tener prejuicios, escuchar al otro y después entregarse».*¹⁷

Después de ese encuentro muchos entendieron que como él repetía: no tenía recetas ni fórmulas para hacer teatro.

Aquella nota anticipadora que firmaba Kive Staiff antes del arribo de esta revolución llamada Grotowski concluía con un temor subtítulo **Los peligros**. Allí aseguraba «(...) la porosidad frente al exotismo extranjero puede atraer para el teatro argentino un grave riesgo: el de las imitaciones, el de las equivocadas asimilaciones de sus teorías y de sus técnicas (...)»¹⁸

Estas pesadillas no se cumplieron, porque ya casi premonitoriamente bajo estas palabras del crítico Kive Staiff, donde se reproducía no sólo la teoría del creador sino que se podía percibir a través del reportaje su personalidad, figuraba el anuncio de un espectáculo argentino recién estrenado. La célebre dupla Ricardo Monti-Jaime Kogan acababan de presentar **Historia tendenciosa** en el sótano del Payró. Esto demuestra que la llegada de Grotowski encuentra a un teatro argentino ya maduro, con una personalidad definida en su múltiples estilos y voces.

Esto demuestra que nuestros teatristas supieron hacer que esta revolución llamada Grotowski decantara, dejando las mejores enseñanzas para un núcleo de artistas siempre dispuestos a aprender, sin temor a los contagios.

13- Casali, Renzo. **Palabras a nosotros mismos**. Revista **Teatro '70**. Número 18-19. Octubre-Noviembre 1971.(Pag. 25).

14- Revista **Confirmado**, 23 de noviembre de 1971. (Pag. 46).

15- Idem.

16- Idem. Pag. 47.

17- **La Opinión**, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1971. Pag. 21.

18- idem.

Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil: El presente/ausente

...cruzar fronteras entre el tu y el yo

...encontrar un lugar en que una comunión resulte posible

Jerzy Grotowski

por **André Luiz Antunes Netto Carreira (U. Santa Catarina)**

Nuestra investigación se propuso rastrear la presencia del teatrista polaco Jerzy Grotowski en el teatro brasileño, lo cual no resultó una tarea sencilla. En este texto abordo la relación de los grupos teatrales brasileños con Grotowski, con el fin de hacer una reflexión que nos aproxime a las repercusiones de las ideas *grotowskianas* en la construcción de teatralidades y prácticas grupales en el Brasil.

Cabe decir que hablar de un 'teatro brasileño' puede conducirnos al equívoco de no percibir la existencia de una gran diversidad teatral en el territorio del Brasil, especialmente en lo que se refiere a las diferencias existentes entre el teatro del eje Rio-São Paulo y de otros centros urbanos. Por eso, considero que es más apropiado hacer referencia al 'teatro en el Brasil', y desde este lugar comprender las múltiples posibilidades de apropiación de Grotowski.

En este contexto teatral observamos que no existe un grupo de teatro que represente una conexión directa con Grotowski, traducida en la edificación de un modo de trabajo y de investigación, acorde con los principios del 'Teatro Laboratorio' y menos aún con las experiencias del 'Parateatro'.

El Grotowski con el cual podemos dialogar aquí es el director teatral, pues las investigaciones posteriores del hombre que abandonó la escena en los años 70, aunque no sean desconocidas en Brasil -especialmente porque Grotowski las expuso en su visita a São Paulo en los 90- no repercutieron en trabajos que sean de público conocimiento. Podemos decir que los teatristas brasileños siempre mantuvieron contactos con el maestro polaco, pues muchos fueron los que lo conocieron tanto en sus dos pasajes por el Brasil como en visitas a sus centros de investigación tanto en Polonia como en Italia.

Rastreando las huellas de Grotowski percibimos que la carencia de agrupaciones teatrales duraderas, dedicadas a

la investigación del actor, es un obstáculo considerable en el momento de situar experiencias que se relacionan con las ideas del pensador polaco. Si nuestro camino para entender la presencia de Grotowski en el Brasil pasa por identificar grupos que constituyeron estructuras grupales en los moldes del Teatro Laboratorio de Wrocław, nuestra búsqueda apuntaría apenas a unos pocos intentos en curso pero nada realmente consolidado.

Sin embargo, diversos directores y actores sondearon las propuestas de Grotowski y las emplearon, tanto en la realización de espectáculos como en la estructuración de trabajos grupales para la formación de actores.

Las experiencias de José Celso Martínez Corrêa, en los años '60, ya habían inaugurado una aproximación al pensamiento de Grotowski, sobre todo en lo que se refiere a la estrecha vinculación entre el arte y la vida del artista como forma de construcción de una ceremonia espectacular. La experimentación llevada a cabo por Zé Celso, al inicio de la década del 70, se ofreció a los jóvenes creadores como modelo para una renovación teatral. Este trabajo, más preocupado por la producción de energía en escena que por el ejercicio de la puesta en escena de la dramaturgia, se presentó como una propuesta efectiva de ruptura, en lo que se refiere a la aproximación con el público, con el teatro políticamente comprometido, pero «bien comportado» que marcó parte del teatro brasileño de izquierda en los años 60 y 70.

La visita al Brasil, en 1978, del grupo norteamericano *Living Theatre* constituyó un antecedente destacable del contacto de nuestro contexto teatral con las ideas de Grotowski. La presencia de este grupo generó un importante impacto en los teatristas brasileños, en cuanto al ejemplo de un trabajo fundado en el compromiso del actor - y del teatro de grupo - con la práctica

concreta del día a día y con la búsqueda de los límites del actor como mecanismo fundamental en la construcción de un teatro vivo. Las visitas del *Living Theatre* a las *favelas cariocas* y su estancia (y prisión) en la ciudad de Ouro Preto, es decir, una demostración de vida comprometida combinada con una propuesta estética experimental, representaron una referencia para realizadores que posteriormente ejercieron influencias en la formación de la generación de los años '80.

Como el *Living Theatre* recién llegaba de una larga gira por Europa y traía referencias incipientes del trabajo de Grotowski, constituyó un vínculo inicial, aunque frágil, con grupos que posteriormente realizarían un trabajo próximo a un «teatro grotowskiano».

En ese momento asistíamos en Brasil a una disminución de la dinámica de los grupos teatrales militantes cuyo trabajo se relacionaba estrechamente con la búsqueda de vínculos con comunidades carenciadas (García, 1992). Como apunta la investigadora Silvia Fernandes, al final de la década del '70, verificamos una tendencia al debilitamiento del teatro de grupo en el Brasil con el consecuente privilegio de la figura del director como eje de la creación escénica. Fernandes dice:

“El Centro de Investigación Teatral liderado por Antunes Filho era un buen ejemplo de esta tendencia, pues organizaba un modelo eficiente de aglutinación de actores, escenógrafos y dramaturgos alrededor de un director, que imprimía su marca estética a todas las producciones. El mantenimiento, durante una década, de una línea de investigación y lenguaje por el Grupo de Teatro Macunaíma, más allá de la variación constante de participantes, era el registro imparcial del predominio de Antunes Filho en la concepción y realización de los espectáculos”. (Fernandes, 1998)

El trabajo desarrollado por el Grupo Macunaíma constituyó, en este período, un modelo de investigación sobre el actor que se consolidó, posteriormente, cuando Antunes Filho estructuró el *Centro de Pesquisas Teatrais* (CPT-SESC). En este Centro, que ofrece cursos de formación de actores, Antunes creó un ambiente de investigación centrado, según sus propias palabras, «mucho más en la investigación del actor que en hacer el gran espectáculo» (Carreira, 1992). El principio del trabajo llevado a cabo en el CPT consistía en 'desequilibrar a los actores', pues Antunes pretendía romper con «los complejos, corazas y traumas que los actores traen en sus cuerpos» y eso lo hacía provocando el caos en el universo del actor (Carreira, 1992). Las palabras de Antunes Filho dejan claro las aproximaciones con algunos aspectos de la propuesta de Grotowski, incluso desde el punto de vista de la terminología.

El actor Cacá Carvalho, quien se formó en el grupo Macunaíma, realizó posteriormente una experiencia de formación en el Centro de Pontedera y estuvo estrechamente vinculado con Grotowski y sus seguidores en los años 90. Algunos trabajos interpretativos de Carvalho representaron la materialización de los principios técnicos desarrollados en Pontedera y por esta razón constituyeron una referencia. Sin embargo, la trayectoria profesional de Carvalho no se estructuró en el sentido de la investigación y del teatro de grupo, pues el actor se dedicó a proyectos profesionales diversos como la actuación en teleteatros, la dirección de espectáculos como director contratado y la participación como actor en puestas en escena en el teatro comercial.

Junto a la radical búsqueda del actor emprendida por Antunes Filho, podemos situar la experiencia inaugurada por Luis Otávio Burnier¹ en la Universidade de Campinas, con la creación del *Núcleo de Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* (LUME).

El LUME representa uno de los intentos más duraderos de establecer un polo de investigación sobre el actor basado en un trabajo de teatro de grupo, y desde diversos puntos de vista, la clase de trabajo del LUME puede ser considerada una aproximación a las ideas de Grotowski. Sin embargo, es fundamental saber que los esfuerzos de Burnier y sus seguidores hablan mucho más de la influencia directa del pensamiento del director italiano Eugenio Barba. Los propios miembros del LUME se consideran parte de la *Antropología Teatral*.

El LUME no es una excepción. En los años 80 varios grupos teatrales empezaron a tomar forma y establecieron contacto con la obra de Grotowski, a raíz del accionar de Eugenio Barba a través de sus visitas al país y de la organización de seminarios de formación. Grotowski era, antes del arribo de Barba al Brasil, a principios de la década del 80, una obligada cita en las clases de historia del teatro en los cursos de interpretación, sin embargo no había encontrado una expresión consistente en prácticas espectaculares, por lo menos no en lo que se refiere a operar como material que impulsara prácticas cotidianas de entrenamiento de actores y constitución de formas espectaculares.

Si observamos la enseñanza teatral veremos que el eje de las principales escuelas de interpretación del país gira alrededor de las ideas de Stanislavski, con algunas breves aproximaciones a las ideas de Brecht, Meyerhold y Grotowski. La Escuela de Arte Dramática de São Paulo (EAD) y la mayoría de los cursos universitarios de formación de actores, tienen los principios de Grotowski como una referencia contextualizada de la tradición teatral occidental, así como también están

presentes las propuestas de la Biomecánica (Meyerhold) y los procedimientos del distanciamiento (Brecht), entre otros. Estas informaciones forman parte del contexto teatral pero no operan como elemento que defina el ejercicio del arte del actor. No aparecen como referencia para el entrenamiento del actor en el ámbito institucional, lo que hace que solamente a través de proyectos independientes veamos trabajos con este eje de forma más sistemática y persistente.

Más allá de experiencias como las de Antunes Filho y del LUME, podemos observar un fenómeno que también nos remite a huellas de la presencia de Grotowski: los intentos de construcción de un teatro de grupo en los años 80.

En los años 70 y 80 se estructuraron grupos de teatro a partir de una matriz de trabajo grupal muy relacionada con el objetivo de intervención directa en la lucha social y política. Esta matriz, que podríamos llamar, militante, funcionó en la articulación de grupos con proyectos movilizadores. El desarrollo de los fenómenos políticos, especialmente la crisis de la dictadura militar llevó a los grupos, a principio de la década del 80, a una búsqueda de un teatro más cercano a la investigación del actor y consecuentemente a las cuestiones relativas a la corporalidad.

Cuando el contexto de resistencia política empezó a transformarse y surgió un vacío para los proyectos que se sostenían únicamente en el terreno de la ideología política, los proyectos grupales empezaron a incorporar preocupaciones más relacionadas con las posibilidades de un teatro cuya misma práctica artística significara una reflexión sobre el ser humano y su cultura. Entonces, la idea del teatro como herramienta política cedió lugar a un concepto de teatro como instrumento de intercambio entre diferencias culturales y de búsqueda de una definición del ser humano en su ámbito cultural. Es a través de este camino que podemos entender la aproximación a Grotowski por vía de la *Antropología Teatral*

Este proceso nos dice mucho sobre la conformación de nuevos movimientos teatrales, pues los realizadores de teatro de grupo cumplieron un rol decisivo en la articulación de formas alternativas de realización, producción y circulación de los espectáculos. Como lo hemos señalado anteriormente estos grupos también sufrieron una decisiva influencia de las ideas de Barba, ya sea por el contacto directo con las diferentes actividades organizadas por la International School of Theatre Anthropology (ISTA) en Brasil, o por las repercusiones del trabajo de diversos grupos relacionados a la ISTA que intervinieron en múltiples festivales en el país.

Cabe decir que cuando hablo de teatro de grupo estoy refiriéndome a una clase de teatro que se fundamenta no solamente en

la estructura del trabajo grupal, sino también en prácticas grupales marcadas por la durabilidad de los proyectos y por una articulación sostenida en el triángulo: entrenamiento - propuesta pedagógica - realización espectacular.

Pese a eso es fundamental intentar averiguar cual es el nivel de relación de estos grupos con Grotowski y con su obra. No es muy difícil percibir que la principal característica de esta relación es un conocimiento superficial de los procesos experimentales del maestro polaco. Predominan los grupos que no tienen más que un breve acercamiento al libro **Hacia un Teatro Pobre**. Claro está que eso no es particular del teatro de grupos, ni tampoco se debió a una especial alienación con relación a los procesos creadores teatrales provenientes del exterior del país, esto dice mucho más respecto de la carencia de publicaciones y traducciones al portugués de materiales teóricos en los años 80. Los materiales más difundidos en el movimiento están compuestos por manuscritos y fotocopias de artículos en lenguas extranjeras. No cabe duda que a partir de los años 90 se intensificó la publicación de materiales acerca del tema, así como se multiplicó, en el marco de los programas de posgrado de las universidades, la producción de investigaciones académicas que sondean el trabajo del actor, de tal forma que las propuestas de Grotowski se tornan más visitadas por los investigadores y estudiantes.

Grotowski había estado en el Brasil en los 70 y retornó en los 90, por lo tanto no era un desconocido de nuestro ambiente teatral. Su nombre y su libro circulaban en los teatros y salas de ensayos. Pero, eso no impidió que la mayoría de los actores y directores desconocieran sus propuestas y procedimientos. Eso ocurrió de tal modo que se puede decir que Grotowski aparecía, en el imaginario de los teatristas, más como un filósofo del teatro, un profeta de la escena que como un investigador volcado directamente a explorar, desde el trabajo del actor, los procedimientos vinculantes del fenómeno teatral. Algunas ideas generales de **Hacia un Teatro Pobre**, sonaban como consignas renovadoras aún cuando eso pareciera no tener una resonancia directa en los procedimientos de preparación de actores y de construcción de personajes. De esta forma era posible reivindicar las ideas de Grotowski, tal como la 'vía negativa' y seguir trabajando con procedimientos de formación del actor oriundos del norteamericano *Actor's Studio* o buscando el distanciamiento brechtiano. Eso no implicó cuestionamientos sobre las contradicciones, ya que «el teatro pobre» parecía hablar más que nada del abandono de las estructuras materiales sobrantes.

La idea de un 'teatro pobre' fue un elemento disparador que a través de un proceso de simpatía permitió que los grupos se



aproximaran a las propuestas de Grotowski. Así, grupos que ya trabajaban, en lo que se refiere a los recursos materiales, en un registro esencial del teatro (por fuerza de la coyuntura) encontraban un nuevo discurso de justificación que contribuía a una nueva ubicación de sus prácticas espectaculares. Esta cercanía no fue acompañada de forma inmediata por reflexiones en lo que se refiere al entrenamiento del actor. Sin embargo, se dio cuando los grupos empezaron a entrar en contacto con formaciones teatrales europeas ya en el período de transición a la democracia.

Es posible decir que los grupos construyeron un potente marco imaginario sobre Grotowski. Si consideramos el mito como una idea-fuerza que hace operar en su consecución o consecuencia, es decir, no es una mentira, sino una fuerza mobilizadora (George Sorel) se podría afirmar la existencia del mito Grotowski, sin por eso menospreciar su papel en cuanto estímulo para un amplio y complejo proceso creador del teatro de grupo.

El director polaco fue tomado como matriz ideológica antes que como referente técnico. Grotowski fue considerado como la entidad que sugería un teatro verdadero, articulado a partir de un actor que busca la «santidad». Esta idea, aunque reiterada, demostró la certeza de que la «pureza» del actor significaba, entonces, proponer una idea de actor opuesta al teatro que Peter Brook llamó «Teatro Muerto» (1968).

Aun en los casos en que las cuestiones técnicas constituyeron un elemento relevante en las prácticas grupales, es posible decir que surgieron distorsiones importantes semejantes a las que el investigador italiano Marco de Marinis observó en la conformación del modelo de teatro de los años 70 llamado «Tercer Teatro o Teatro de Grupo» en Europa:

“...actores que día tras día pasaban horas y horas en extenuantes sesiones de training (así se lo llamaba), sometidos a una serie interminable de ejercicios agotadores (tal vez los mismos que a menudo se veían re-presentados en los espectáculos, sin variante alguna, hasta el punto de que se hacía difícil distinguirlos de los ensayos). Y bien, hay que reconocer que todo eso empezó con Grotowski, sin que ello implique considerarlo responsable por los daños provocados en el nuevo teatro de la década de 1970 a raíz de una aplicación insensata, a veces casi como una parodia, de las ideas del director polaco en materia de recitado y entrenamiento del actor.” (1987)

La expresión ‘actor santo’ fue ante todo entendida, en el cuadro del mito Grotowski, como una sugerencia de actor que se entrega al arte teatral en condiciones de total pobreza, un actor que se

inmola en nombre del arte. Está claro que apenas se tomaba el aspecto de la devoción al teatro. Las diversas dimensiones del concepto del ‘actor santo’ no están consideradas, sobretudo en lo que se refiere a la búsqueda de esta ‘santidad’ por la purificación de artificios en la técnica del actor.

Los grupos (periféricos) eligieron a Grotowski como una referencia que les permitía organizar un orden en el cual el trabajo periférico ganaba una dimensión sostenida, en primer lugar desde lo ideológico, para posteriormente buscar espacios técnicos. Cabe destacar que esta nueva búsqueda consistió en una superación del nivel ideológico únicamente como expresión de la radicalidad de izquierda. Lo radical ganó nuevos sentidos sin perder totalmente los referentes originales. Los grupos constituyeron discursos que intentaban articular una postura de izquierda con una idea de teatralidad que rompía con el sistema hegemónico. Este pensamiento superó las posturas y experimentaciones que marcaron los años 60 y principios de los 70.

Al respecto de estos procesos aparecen algunas preguntas fundamentales. ¿Hubo de hecho esta articulación en lo que se refiere al ejercicio orgánico de la construcción del espectáculo? ¿Cuáles son las dimensiones reales del entrenamiento del ‘actor santo’ en las prácticas de los grupos periféricos?

En los años 80 los grupos percibieron la necesidad de entrenamiento y formación, y consideraron que las ideas de Grotowski eran fundamentales para construir un núcleo ‘duro’ sobre el cual construir un sólido proyecto grupal. Algunos grupos que se aproximaron a este trabajo, aun cuando no hacían referencia directa a Grotowski en la formulación de sus proyectos grupales, fueron el *Galpão* de Belo Horizonte, el *Oi Nós Aqui Traveiz* de Porto Alegre.

De estos conjuntos el *Oi Nós* fue el que persistió en cuanto a este tipo de proyecto grupal manteniendo dos tipos de trabajo permanente: uno de investigación y otro dirigido al mantenimiento económico del grupo, aunque el fundador del grupo, Paulo Flores, reivindique que «el motor del *Oi Nós* es Artaud, porque él no crea un método en el sentido más dogmático, pero sugiere» (Alencar, 1997), podemos percibir en los proyectos de formación del actor líneas relacionadas a la vía negativa.

La tarea de desestructuración que supone la vía negativa propuesta por Grotowski también significó, en primer lugar, romper con los modelos teatrales hegemónicos, y en segundo lugar, ahondar en la ruptura con el cuerpo del actor ‘muerto’. Si los grupos no pudieron concentrarse únicamente en la realización de espectáculos asociados a la investigación del actor se debe, según los grupos, a la imposibilidad de mantener econó-

1- Renato Ferraci, miembro do LUME, afirma que: «Burnier, criador do LUME, embaçado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois em estado de limite de exaustão as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis» (FERRACINI, 2000)

micamente al grupo. Estos grupos casi siempre estructuraron la realización de talleres con el fin de sostener sus investigaciones y formar nuevos actores, pero esta clase de actividad casi siempre quedó en segundo plano de acuerdo con las necesidades de preparación y presentación de espectáculos.

Podemos decir que si los grupos recibieron la 'energía' del pensamiento de Grotowski, encontraron vías de organización en el ejemplo de Eugenio Barba. El director italiano, con su accionar grupal ofreció la posibilidad de materialización de las ideas del maestro polaco, con apoyo en la práctica grupal, dentro de contextos viables en la coyuntura de Latinoamérica. Sí el modelo de grupo que sostuvo la experiencia espectacular de Grotowski parecía como un ideal irreplicable por estar algo subsidiado por el Estado comunista, la experiencia de Barba apuntaba a la conformación de un nuevo modelo para el teatro de grupo con una estructuración sostenida por redes de relaciones intergrupales. La propia trayectoria del *Odin Teatret* apuntaba a esta supervivencia lograda por las conexiones en redes nacionales e internacionales de ayuda e intercambio.

La simple existencia de un circuito de teatro de grupo en el Brasil ya es un indicativo de la presencia de las ideas de Grotowski. Sin embargo la principal cuestión que deberán responder los investigadores es si las estructuras construidas alrededor del discurso de teatro de grupo representan de hecho la organización de modalidades de trabajo que presuponen el establecimiento

de un nuevo nivel de relaciones intergrupales, o por el contrario expresan principalmente nuevas redes de interés?

El deseo de encontrar conexiones con los procedimientos técnicos y con los principios de un teatro grotowskiano nos obliga a estar atentos al hecho de que, como fue dicho anteriormente, si el mito de Grotowski opera como fuerza estimuladora, al mismo tiempo funciona como elemento que justifica relaciones decididamente verticales entre maestros y aprendices.

El hecho de que a partir de los años 70, Grotowski abandone la actividad teatral para concentrar su energía en la exploración de una forma de actividad colectiva, que ha sido llamada «parateatro» o «cultura activa» (Braun, 1986) contribuyó significativamente en la construcción de mitificaciones alrededor de su figura, pues se articuló una línea mítica que va de la escena a la trascendencia del ser.

Esta es la razón que sugiere que los estudios sobre Grotowski merecen una mayor atención por parte de los investigadores tanto con el fin de ofrecer más subsidios al trabajo de los jóvenes actores como para promover una actitud más crítica en el seno del movimiento de teatro de grupo. Para los que hacemos teatro es necesario mantener una mirada crítica hacia las manifestaciones sectarias que se estructuran apoyadas en el pensamiento del maestro polaco, pues al fin y al cabo ¿será necesario hacer del teatro una veta más en el panteón de las nuevas sectas del milenio?

BIBLIOGRAFÍA

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre, Fumproarte: 1997

BRAUN, Edward. **El director y la escena**. Buenos Aires, Galerna: 1986

BROOK, Peter. **The Empty Space**. London, McGibbon & Klee LTD: 1968

CARREIRA, André. **El actor es un ilusionista**. Revista Espacio, año 6 n° 12, Buenos Aires: 1992.

DE MARINIS, Marco. **El nuevo teatro**. Barcelona, Paidós: 1987.

FERNANDES, Silvia. **A criação coletiva do teatro**, in Urdimento, n. 2. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 1998.

FERRACINI, Renato. **O treinamento energético**, in Repertório (Teatro e Dança), Ano 2, n.3. Universidade Federal da Bahia, Salvador: 1999.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo, Perspectiva: 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre** (towards a poor Theatre) 2ª edición – trad. Aldomar Conrado, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1978.

LOPES, Beth. **Uma linguagem para o Teatro Brasileiro**, in Urdimento, n.1, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 1997.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva: 1994.

TYTELL, John. **The Living Theatre: Art, Exile and outrage**. New York: Grove Press: 1995.

APOCALIPSE CUM BRASÍLIA FIGURA

Traços da presença de Grotowski no Brasil

por Silvana Garcia (Universidade de São Paulo).

Não há registros claros sobre a presença e a influência de Grotowski no Brasil. Isso se deve em parte porque as histórias são pessoais, devem ainda ser arrancadas dos protagonistas, mas também porque, a partir de 1970, quando Grotowski começou a ser conhecido mais abertamente entre nós, seu comportamento já era esquivo. Muito dessa recuperação portanto faz-se pela memória – logo, de modo parcial – e pela recompilação de relatos. Não há aqui objetivo de cobrir todas as hipóteses de influência, mas destacar alguns casos mais significativos.

As emanações grotowskianas em São Paulo¹ começaram a se fazer sentir no final da década de 60. No recém formado Departamento de Teatro, da Universidade de São Paulo, seus primeiros indícios eram uma apostila mimeografada² que circulava entre estudantes e jovens atores encantados com aquelas novas idéias. No começo de 70, veio integrar o corpo docente da escola o diretor Celso Nunes, recém chegado de uma temporada na Europa, onde teria estagiado com Grotowski. Responsável por disseminar parte do repertório de exercícios do mestre, Nunes, no entanto, nunca firmou-se como um adepto estrito do pensamento grotowskiano. Fazia do que havia aprendido uma mistura particular de ingredientes, combinando-os a outras fontes. Também suas encenações profissionais sempre continuaram próximas do modo tradicional do espetáculo.

Porém, a presença de Grotowski na escola confirmaria sua primeira vocação entre nós: alimentar as experiências híbridas de coletivos-laboratórios, ou seja, grupos que tomavam a experimentação, o processo coletivo de construção do espetáculo, em especial o teatro não-verbal, como base de sustentação de seus espetáculos.

Desses grupos, talvez o que mais se tenha aproximado de Grotowski naquele momento tenha sido o TUCA - Teatro da Universidade Católica de São Paulo (descendente do mesmo TUCA que conquistou o Festival de Nancy com **Morte e Vida Severina**, em 1966). Coordenado então pelo diretor Mário Piacentini, o grupo já se apoiara em Grotowski em 1969 quando fizera **Comala**, criação coletiva inspirada em Juan Rulfo. Em documento produzido pelo coletivo³, na verdade uma colagem de aforismos e citações, constam vários trechos atribuídos a Grotowski. O caderno é aberto com o que seria o credo do grupo:

... a chave da proposta é a relação consciente-inconsciente/o ponto de partida é o ator/ o ator matéria-prima e acabado/ o ator instrumento/ o ator depositário e detentor da «chave»/ a ação/a ação/ o ator percorre o caminho consciente/inconsciente/em forma de ação/se expõe/se impõe/o ator é o instrumento da ação/ o ator é o instrumento da ação/ o ator é a ação.

Comala fez uma curta porém bem sucedida temporada paulista e ganhou *mención de honor* do Festival Latino-americano de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia.

Em seguida, em 1970, o TUCA produziu a peça **Terceiro Demônio**, também uma criação coletiva, mais uma vez usando como inspiração romances e poemas de autores latino-americanos, entre eles Borges e Garcia Marques. A peça foi apresentada como «um grande ritual onde participam entes históricos gerando uma sensação coletiva, a sensação de um salto gerando um salto». Tratou-se de espetáculo de grande força visual e sonora, sem uma narrativa linear ao alcance do espectador que se via à mercê do jogo

1- Este relato refere-se essencialmente a São Paulo. As conexões com o Rio de Janeiro e outros estados estão fora do alcance da autora.

2- Tratava-se do texto **A Voz**, traduzido por Luiz Roberto Galizia de conferência pronunciada por Grotowski em maio de 1969, em Worclaw.

3- «Laboratório Labor Oratório», texto mimeografado, no qual consta a data 12/10/69.

articulado dos atores, um elenco de quase trinta jovens, de grande vigor e espontaneidade. Como motivos, vagamente oferecidos ao espectador, remissões a estados de opressão e de anseio por liberdade, delineados abstratamente por meio de um trabalho dominantemente corporal.

Internamente, o espetáculo foi construído sobre um roteiro de ações, um texto-guia dividido em quatro seqüências que orientava os atores, orquestrando uma grande coreografia coletiva, num cenário despojado – apenas uma estrutura central de madeira, chamada sugestivamente de «aranha» – e conduzindo para um momento apoteótico, quando todos os atores, com a semi-nudez permitida à época, emergiam de um imenso plástico-placenta (cena denominada «Genesis» no roteiro) e caminhavam, «liberados», em direção aos espectadores.

Naquele mesmo ano, a peça apresenta-se no Festival de Manizales, para o qual a personalidade internacional convidada é o próprio Grotowski. O diretor polonês assiste ao espetáculo e, numa atitude contrastante com seu comportamento arredo, consente em conduzir uma tarde de trabalho com os atores do grupo⁴.

Esse encontro com Grotowski irá valer ao diretor Piacentini um convite para um estágio com o mestre no ano seguinte em Marselha. Por pouco mais de um mês. Piacentini trabalhou como ator e também como assistente de Grotowski, em parceria com Cieslak. Na volta, refaz **Terceiro Demônio**, já incorporando elementos mais nitidamente grotowskianos. Ou, nas palavras do próprio diretor, «bem na linha do teatro pobre». A peça tornou-se um *hit*, cumprindo temporada de seis meses nos Estados Unidos, entre S. Francisco e Los Angeles.

A absorção de Grotowski pelo diretor Piacentini revela-se – como já na primeira versão – na idéia de um teatro despojado, assentado sobre o trabalho de criação do ator e na busca de uma organicidade não artificial no resultado cênico. No programa dessa terceira versão do espetáculo podemos ler:

Não é preciso aprender dicção quando se quer ser ouvido, não é preciso aprender a correr quando se está sendo perseguido, não é preciso abraçar quando se está com desejo, nem a gritar quando se é torturado, nem a chorar quando se está sozinho. É preciso apenas saber que é necessário agir sempre e que o que existe dentro não importa se não existir fora também. Que é preciso se lançar no espaço para poder cair ou flutuar (...) No mais fundo de minha individualidade eu descobri o coletivo. E

*é só caminhando até o fim que se justifica o caminho do subjetivo e do objetivo que paira entre mim e você. E é possível o encontro».*⁵

Piacentini ainda manteve contatos com Grotowski depois desse período: em 1974 esteve com ele na Argentina e depois no Brasil, para onde veio participar do Festival Internacional de Teatro, promovido pela atriz, empresária e produtora Ruth Escobar. Embora Piacentini tenha por um tempo se afastado do teatro, seguiu trocando correspondência com o mestre.⁶

Os anos 70, no Brasil, foram um momento dolorosamente peculiar – como, de resto, para grande parte da América Latina. Foram anos duros, sofridos sob as botas militares da ditadura e o teatro recolheu-se em uma produção acanhada, sustentada por uma dramaturgia referida a uma classe média assustada e neurótica. Os coletivos ficaram em uma condição de semi-clandestinidade e estavam mais preocupados com a militância cultural e política do que com a pesquisa de linguagem. Aqui, na maioria das vezes, o «pobre» grotowskiano era substituído pela indigência material com que esses grupos trabalhavam.

Eram poucos os ventos experimentais que resistiam à repressão e à censura. Mesmo assim, continuamos acolhendo a cada tanto trabalhos inovadores, graças em grande parte à insistência de uns poucos empresários ousados, entre eles com destaque Ruth Escobar, que nos trouxe entre outros Genet (**O Balcão**, 1969) e Arrabal (**Cemitério de Automóveis**, 1968), montagens estas memoráveis do argentino Victor Garcia.

Dos grupos profissionais atuando na contra-corrente da censura, um dos mais rebeldes certamente foi o Teatro Oficina. O grupo, formado em 1958, já se havia consagrado no meio teatral paulista como um de seus mais importantes coletivos. Em 1967 havia feito **O Rei da Vela**, obra resgatada do modernismo brasileiro. Escrita em 1933 e nunca antes encenada, a peça de Oswald de Andrade prestou-se plenamente à metáfora de um país espoliado por uma burguesia nacional viciada e corrupta, *puta* do capital estrangeiro. A peça sedimentou uma linguagem cênica que sempre se fez presente na cultura brasileira dos anos 60 e tornou-se marca de identidade do Oficina até a atualidade: o deboche, a chanchada, a deglutição antropofágica dos valores culturais, próprios e alheios.



Escena de «El libro de Job»

4- Mesmo assim, Grotowski foi extraordinariamente conciso. Seu estímulo para a ação foi apenas uma frase: «Eu sou o que sou». Após um período relativamente longo no qual os atores improvisaram – eu entre eles – o mestre sentou-se no círculo e dirigiu comentários a cada um dos atuas.

5- Programa de **Terceiro Demônio**, terceira versão, abril 1972

6- Entre 1976 e 1982, Piacentini vinculou-se à seita de Osho (Rajneesh), realizou várias viagens à Índia e montou apenas dois espetáculos: **Giordano Bruno** (1978), de sua autoria, e **O Arquiteto e o Imperador da Assíria** (1989), de Arrabal. Retomou a atividade teatral em 1990 com uma remontagem de **Comala** e viajou por três anos com o espetáculo, tendo o México como base. De volta a São Paulo, novamente parou de fazer teatro, só retornando recentemente para dirigir espetáculos com alunos da Universidade.



Depois de alimentar-se do grotesco oswaldiano, na seqüência o Oficina realiza mais duas importantes montagens: **Roda Viva**, espetáculo agressivo, carregado de provocações à platéia, e o carnavalizado **Galileu Galilei**. Às aderências stanislavskianas das origens do coletivo, acrescentam-se agora Artaud e Brecht, faltando então Grotowski para atender ao principal quadro de referências da década. Essa lacuna foi imediatamente suprida no movimento seguinte do grupo.

Vivendo um período de crise interna e principalmente de questionamento de suas escolhas e rumos, o grupo acabou por aproximar-se de Grotowski via uma tradução encomendada do original de **Em busca de um teatro pobre**, de Eugenio Barba. O contato com o mestre viria a influenciar o processo de construção do próximo espetáculo do grupo, mais uma vez um Brecht: **Na Selva das Cidades** (1969). Em franco contraste com o espírito anárquico do grupo e do líder José Celso, o espetáculo foi montado cumprindo um rigorosíssimo programa de treinamento físico e disciplina de ensaios. Como resultado, um dos trabalhos mais vigorosos do grupo. O espetáculo obedecia à metáfora brechtiana – passava-se em um ringue de boxe, por exemplo - mas ia além: em contraponto com a construção do cenário, realizada paulatinamente ao longo do espetáculo, os momentos finais consistiam na total destruição do aparato cênico, até o escavamento do chão sob o tablado.⁷

A adoção dos rigorosos princípios de Grotowski para a preparação do ator e as marcas artaudianas do espetáculo, no entanto, não significaram uma adesão incontinenti à filosofia do diretor polonês. Bem ao modo da rebeldia que sempre o insuflou, aí acrescido o momento delicado de cisão que vivia o grupo, levaram José Celso a afirmar:

*Não pense com isso que eu queria no teatro uma coisa como a santidade do Grotowski. Graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto. Deixo o catolicismo, nacionalismo polonês, lá na Polônia, onde é o lugar dele, a nossa barra brasileira é outra. Aqui o ator que se quiser da ao luxo de ser um santo católico tem que apanhar na cara. Eu fico é com o materialismo açougueiro de Selva. Santidade, nesse clima desse país hoje?*⁸

Esse declaração dá-nos bem conta de como Grotowski difundiu-se entre nós: por meio da fusão, deglutição e contaminação com/de outros processos e influências. No mais, talvez tenha sido também esse o modo com que foi assimi-

lado em outras partes do mundo, oferecendo-se a alimentar coletivos que, cada qual a seu modo, buscavam absorver as principais correntes divorciadas do teatro tradicional, abrindo-se para um outro fazer teatral, referido na investigação de processos atoriais e na artesanaria coletiva do espetáculo cênico.

Mesmo a tentativa de unir filosofias tão aparentemente opostas quanto a de Brecht e Artaud – este porta de entrada para Grotowski, em diversos casos - já constava do repertório de inúmeros grupos, entre eles o Living Theatre. Não por acaso o grupo esteve àquela época em São Paulo, tentando uma aproximação – que não foi muito bem sucedida – com o Oficina.

Depois de **Selva**, o Oficina, por um breve tempo – já que em 1974 José Celso é preso e depois exilado –, e agora despojado de alguns importantes parceiros do período inicial, entrega-se abertamente a uma experiência de espetáculo-*happening*: **Gracias, señor**. Foi um trabalho interativo, que pretendeu romper radicalmente com as relações tradicionais de palco/platéia e de hierarquia interna entre os atuantes. Como marca de diferença, o fazer do grupo redefiniu-se como *Te-ato*, noção aqui explicada na linguagem sempre recriada de José Celso:

*Toda a Idéia de Teatro, ou melhor, de Te-Ato, se baseia no prestígio das relações concretas, no re-olhar livre e desfuncionalizado dos atos para que, através dos grandes meios de ampliação de nossos sentidos e de transmissão da Verdade, se dê inform-ação do acontecimento: isto é, se amplie a carga de ação, de mudança, de desrotina e se respeite e informe realmente o acontecimento: ato acrescentado no meio dos outros atos humanos.*⁹

O exílio de José Celso privou-nos de sua presença polêmica e de seus frutos surpreendentes até 1979. Quando volta ao Brasil, já são outros os ares, totalmente diferentes daquele período conturbado. A entrada nos anos 80 e o arejamento cultural favorecido pela gradual abertura política trouxeram consigo novos caminhos para o teatro, trilhados principalmente por uma geração dominante de encenadores, entre os quais destacam-se Antunes Filho e Gerald Thomas. As influências preponderantes nos anos anteriores já então encontram-se devidamente assimiladas, diluídas, e ampliadas por novas adições (do teatro de Kantor, por exemplo). Porém, na onda de espetáculos autorais, impregnados das fortes presenças dos encenadores, essas referências muito raramente são escancaradas ou admitidas.

7- Mais sobre a peça e a influência de Grotowski no período, v. Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do Teatro ao Te-ato* (São Paulo, Perspectiva, 1981)

8- *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*. Programa de **Na Selva das Cidades**, agosto, 1969

9- «De comunicador para comunicador», incluído no volume *Zé Celso Martinez Corrêa. Primeiro Ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, organizado por Ana Helena Camargo de Staal (São Paulo, Editora 34, 1998)

É só com o avanço da década e a entrada nos anos 90, que verificamos uma revalorização do período de 70, com a emergência de uma nova geração de coletivos, interessados em desenvolver trabalhos de investigação sobre a linguagem e processo de preparação do ator.

A consequente renovação do interesse por Grotowski dá-se agora pela revalorização de Stanislavski, objeto de dedicados estudos por grupos preocupados em avançar na pesquisa com seus atores, e, em outra vertente, pela disseminação das idéias e processos de trabalho de Eugênio Barba.

Do primeiro grupo, destaca-se sem sombra de dúvidas o Teatro da Vertigem, sob a liderança do diretor Antônio Araújo. Jovem formado pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, Tó Araújo fez uma estréia polêmica em 1992 ao levar para o interior de um templo católico uma encenação inspirada em **Paraiso Perdido**, de Milton. A peça provocou iradas manifestações de crentes radicais que lutaram pela suspensão do espetáculo. Defendido, porém, pela cúpula da Arquidiocese, o elenco conseguiu sobreviver à tumultuada temporada.

Passaram-se três anos até que o grupo novamente veio à cena, desta feita um hospital desativado no centro de São Paulo, onde apresentou um comovente e contundente **Livro de Jó**, retirado em sua essência do episódio bíblico. Novamente o espetáculo levantou protestos devido à força dos desempenhos impressionantes dos atores, na apresentação do martírio do homem que é desafiado por Deus.

Em 2000, o grupo fecha sua trilogia bíblica com **Apocalipse 1,11**, desta feita usando como palco as dependências de um antigo presídio e abrindo o espetáculo para duras remissões à realidade brasileira, a começar pelo título que indica o massacre pela polícia de 111 detentos do Presídio do Carandiru, em 1993, na seqüência de uma rebelião.¹⁰

Os espetáculos do Teatro da Vertigem são sempre resultados de longos e maturados processos de construção, que se estendem para mais de um ano, envolvendo todos atores, diretor, equipes técnicas e dramaturgos, convidados especialmente para o trabalho (foram três autores diferentes, um para cada peça). O material bíblico e as outras fontes textuais agregadas são burilados em *workshops*, realizados com o dramaturgo e outros colaboradores convidados, sempre buscando constituir o específico daquele processo. O resultado, fruto orgânico desse modo de trabalho, só se realiza plenamente no espaço particular que lhe foi destinado desde a ori-

gem. A restrição para um número pequeno de espectadores, entre sessenta e cem, e o caráter processional dos espetáculos redimensionam a relação palco/platéia e criam um envolvimento de natureza bastante peculiar: do ponto de vista emocional, o espectador ora é jogado para dentro da cena, ora é bruscamente afastado dela. Em qualquer dos casos, o impacto é sempre muito forte.

Partilhando de uma mesma proximidade de princípios e de elementos processuais, embora menos comprometido com o resultado espetacular encontra-se o grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, lamentavelmente já falecido. Trata-se de um núcleo agregado à Unicamp - Universidade de Campinas dedicado à pesquisa de técnicas não-interpretativas de representação para o ator. As conexões do Lume são bastante intensas com Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatral de Pontedera, de Roberto Bacci, e com o Odin Teatret, de Eugênio Barba.

Também pela via de Barba, vários diretores têm trazido metodologias de trabalho próximas às pesquisas realizadas por esses importantes núcleos, podendo citar, entre eles, Beth Lopes, gaúcha atualmente sediada em São Paulo e também vinculada à Universidade, e o diretor Luiz Carlos Vasconcelos, organizador do grupo Piolim, da Paraíba. Vasconcelos estagiou durante dois anos no Odin e, à sua volta, dirigiu um dos mais importantes espetáculos brasileiros da última década, **Vau de Sarapalha**, adaptado de um conto de Guimarães Rosa.¹¹

O interesse por Grotowski também ganhou um renovado estímulo com sua presença entre nós em 1996. A convite do CPT - Centro de Pesquisa Teatral, como parte da comemoração do cinqüentenário da entidade que o patrocina, o SESC – Serviço Social do Comércio de São Paulo¹², Grotowski retornou a São Paulo por alguns poucos dias para ser o foco das atenções do evento, que contou ainda com a colaboração do Centro de Pontedera.

O programa constou de dois encontros com o mestre polonês, quando foi apresentado o filme-documentário *Art as Vehicle*, produzido por Mercedes Gregory. Na ocasião, Grotowski, em aparições sisudas – já a doença manifestava-se – expôs impacientemente os princípios da «arte como veículo». Na seqüência, aconteceu uma série de três encontros que compuseram o simpósio internacional sob o título «A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre A Arte como Veículo». Dele participou uma conste-

10- A revista argentina *Teatro al Sur* tem publicados ensaios sobre estas duas últimas peças, respectivamente nos números 4 (mayo, 1996) e 16/17 (octubre, 2000).

11- Também esta peça é objeto de ensaio em *Teatro al Sur*, número 2 (septiembre, 1995).

12- O Sesc- Serviço Social do Comércio de São Paulo é uma entidade patronal que promove de forma extraordinária a cultura e as artes em São Paulo. O CPT é o espaço de experimentação do diretor Antunes Filho, totalmente subsidiado pela entidade.



Escena de «El libro de Job»

lação de estrelas agregadas como Roberto Bacci, Georges Banu, Mario Biagini, Edgar Ceballos, Jean-Marie Pradier e Anatoli Vassiliev. Para uns poucos privilegiados foram realizadas demonstrações do trabalho do Workcenter conduzidos por Thomas Richards¹³.

O Simpósio grotowskiano paulista encerrou-se com uma certa tensão de polêmica no ar. Por mais que parecesse estar informada, uma grande parcela dos representantes da classe teatral presentes no auditório do SESC ficou francamente chocada com as recusas do mestre em explicar sua deliberada ausência dos palcos – lugar, aliás, onde a rigor ele pouco esteve, em sua maturidade profissional. Por outro lado, Grotowski claramente demonstrou sua insatisfação com o teor óbvio e desinteressante da maioria das perguntas que lhe eram dirigidas da platéia durante o debate. Em resumo, não foi uma experiência de convivência fácil e muitos ficaram decepcionados com o encontro.

Poucos, porém, indicaram clara compreensão – independente de concordância – com os rumos tomados pelo

mestre polonês. Um deles foi Jacó Guinsburg, decano da Universidade de São Paulo, editor de importantes livros de teatro e intelectual respeitado. Em breve depoimento dado à revista cultural do SESC, apesar de contestar com argumentos ponderados e competentes o pretendido caráter não-representacional da última fase de existência artística do núcleo grotowskiano, o professor Guinsburg reconheceu tratar-se de «uma tentativa de sondagem profunda, de uma reflexão que se pretende radical sobre a arte, sobre a natureza da comunicação artística e sobre a condição humana».¹⁴

O comentário de Guinsburg indica com precisão o sentimento que, parece, irá sustentar o registro sobre a influência do mestre de aqui em diante: a compreensão de que sua presença é e será dominante, sempre e toda vez que se puser sobre a mesa – ou qualquer tablado – a urgência de se refletir sobre a contemporaneidade do teatro e os caminhos pelos quais ainda poderemos explorar a natureza desafiante do processo atoral.

13- Os convidados eram surpreendidos em suas casas por telefonemas de Carla Pollastrelli indicando a inclusão do nome em uma lista estritíssima e avisando de um complexo e discreto esquema de comparecimento ao local da demonstração.

14- Revista *E*, novembro 1996, p. 21.

Consideraciones sobre «The Action»

por Tatiana Motta Lima (UNI-RIO) *

Después de una breve localización histórica y artística de **El Arte como vehículo**, la última «etapa» del trabajo de Jerzy Grotowski, desarrollada en el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera, Italia, es mi intención detenerme sobre su «producto», aquello que es descrito como la «obra» del Workcenter: **The Action**. ¿Qué es **The Action**? ¿Cuáles son los elementos que la constituyen? ¿Qué lugar ocupa el espectador y por qué es llamado, ahora, «testigo»?

En segundo lugar, pretendo, a partir de la reflexión sobre el trabajo realizado en el Workcenter, ocuparme sobre lo que creo es, una de las cuestiones centrales del Teatro moderno desde, por lo menos, Stanislavski: La construcción de una estructura artística viva. Para esto, examinaremos artículos y charlas de Thomas Richards y Mario Biagini, sobre el binomio espontaneidad/vida – estructura/rigor, temas tan apreciados por Grotowski. Las nociones de «inercia» y «ajuste» bastante utilizadas por Richards y la propia discusión sobre lo que sería una «estructura», serán aquí tratados.

Mi trabajo estará basado en tres materiales inéditos: Las transcripciones del Simposio **El arte como vehículo** realizado en 1996 en San Pablo, Brasil, con la participación de Grotowski y Richards; una entrevista que Richards me concedió en julio de 1999 y las notas que tomé en el encuentro realizado por el Workcenter en diciembre de 1999 en Pontedera. Como estos materiales no fueron revisados por los autores, todas las frases entre comillas atribuidas a Grotowski, Richards o Biagini deben ser vistas con reservas. Opté por las comillas con la intención de facilitar la fluidez del texto.

Grotowski pasó, en su trabajo, por distintos períodos de investigación que el mismo describió con términos de etapas muy precisas. **El arte como vehículo**, última etapa de su trabajo, continua viva en el Workcenter. Para quien acompañó estos últimos años de trabajo del artista, la continuidad de las investigaciones sobre el 'arte como vehículo', aún después de su muerte, es muy natural. Desde hace mucho tiempo, Thomas Richards viene

responsabilizándose por el trabajo práctico efectuado en el Workcenter. Él es el creador, el líder y el principal *doer* de **The Action** realizada en 1994 y que continúa en investigación hasta el día de hoy. En 1996, el Workcenter pasó a tener también su nombre, en una clara exteriorización tanto del real liderazgo de Richards en las investigaciones allí realizadas cuanto de la voluntad de Grotowski de que estas continúen su trayectoria aun después de su muerte – de alguna forma ya esperada. Las investigaciones continúan, por lo tanto en desarrollo, y Richards, con la colaboración de Mario Biagini, lidera el trabajo.

El término 'arte como vehículo' fue usado por primera vez en una conferencia – hoy texto publicado – de Peter Brook, realizada en 1987, en Florencia, donde el director inglés comentaba la investigación del Workcenter. Brook veía en el trabajo que allí se realizaba, la actualización de «algo que existió antes, pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y cumplir en el universo una función más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas».

Grotowski afirmaba, en el Simposio de San Pablo, que el arte, fuera de sus funciones frente a los espectadores, puede tener también una tarea frente a los actores que la realizan. Y, es a partir de estas dos funciones – frente al espectador y frente al *doer* - que él caracteriza al teatro como una cadena con varios eslabones. En un extremo estaría el 'arte como representación' y en el otro, el 'arte como vehículo'. En el 'arte como representación', el foco de trabajo sería el itinerario de la atención del espectador y el efecto que se desea producir sobre él. En cierta forma, la cuestión de la expresión – en el Teatro Laboratorio, una preocupación mucho más del director (llamado por Grotowski de «espectador de profesión») que de los actores - tiene importancia en el «arte como representación». Una historia, un sentido general del espectáculo es preparado para el espectador aunque, como en el 'Teatro

* Tatiana Motta Lima es actriz y profesora de interpretación de la Universidad de Rio de Janeiro (UNI-RIO). Desarrolló, hace varios años, una investigación sobre la trayectoria artística de Jerzy Grotowski y de Thomas Richards, dentro de una reflexión mas amplia sobre el proceso creativo del actor.

Laboratório', este sentido sirve también para calmar la mente del espectador y dejarlo abierto para otros tipos de conexión. En el 'arte como vehículo', al contrario, el montaje debe funcionar – producir efecto – sobre los *doers*. El montaje es hecho para alcanzar la percepción del *doer*, por lo tanto, los espectadores, bautizados aquí como 'testigos', pueden o no estar presentes.

Todavía en el Simposio, Grotowski dijo que, si él pasó por el teatro, siempre hubo – aún antes del teatro - otra investigación muy especial que nunca fue interrumpida y que fue para él su investigación más importante. «Cuando yo tenía 9 años, comencé a interesarme y a entrar prácticamente en una corriente de Yoga Hindú, que es una técnica psicofísica extremadamente disciplinada, que no es cortada del cuerpo, pero que también no es concentrada en el cuerpo. Es como utilizar todas nuestras fuentes para llegar al lugar original de nuestro ser, a cualquier cosa que es el comienzo, antes de comenzar». El 'arte como vehículo' parece ser el ápice del encuentro entre esta investigación anterior y el teatro. Continúa Grotowski: «En el trabajo del Workcenter, los elementos técnicos son teatrales. (...) Pero, evidentemente, hay alguna cosa particular allá. Es esa orientación en el sentido de la transformación de la energía, de un nivel crudo de la energía vital, biológica, hacia lo alto, en dirección a una energía mucho más sutil y leve, puede decirse luminosa; y nuevamente, baja de regreso a nuestra base orgánica, sin perder esa cosa sutil. Entonces esto es, al mismo tiempo, alguna cosa muy particular del teatro y muy próximo de aquello que comencé cuando tenía nueve años, quiero decir del Yoga».

Grotowski deja explícito aquí un proceso particular de transformación de energía, la llamada 'verticalidad' que podría ser visto como el contenido de **The Action**.

Richards, en la misma dirección, afirma que hay como dos caminos en las investigaciones del Workcenter: un camino relacionado con el *metier* teatral y otro camino, de dimensión diferente, relacionado con el trabajo sobre los cantos y con lo que este trabajo propone sobre el individuo. Estos caminos, en lugar de contradecirse, se encuentran en **The Action**. Así, **The Action**, la obra del Workcenter sería, para las personas que la realizan, los *doers*, como un vehículo para un trabajo sobre sí, donde la atención al Arte – en sus aspectos más artesanales - y el abordaje/aproximación con la interioridad del ser humano, caminan juntos.

The Action es el campo de investigación práctica del Workcenter. Ella también es su obra creativa. **The Action**

sería el espectáculo, si todavía se puede hablar de representación. Pero, como hemos visto, difiere de un espectáculo, en **The Action** el montaje es hecho para los *doers*, la acción está relacionada con canciones muy antiguas que pueden tener «un impacto directo sobre la cabeza, el corazón y el cuerpo de los *doers*».

No se cuantos de ustedes tuvieron la oportunidad de presenciar **The Action**. De cualquier manera, no voy a intentar describirla a través de su partitura externa. No estoy segura si una descripción de este género ayudaría a comprender mejor el trabajo. Lo que puedo decir sobre esta partitura, es que ella tiene una línea de acción simple basada, en cierta manera, en la relación entre los *doers* y construida, sobre todo, a partir de los cantos. Los principales elementos que componen **The Action** son los cantos tradicionales, en su gran mayoría africanos y afro-caribeños, pocos fragmentos de textos, y las 'acciones físicas' tal como las concibió Stanislavski. Grotowski se veía como continuador de esta investigación del artista ruso, desarrollándola principalmente en lo que respecta a los 'impulsos'.

Seguidamente trato por separado cada uno de estos elementos.

Los cantos: Grotowski investigó, durante años, varios cantos antiguos tradicionales que pudieran ejercer influencia sobre el 'proceso de verticalidad', y que utilizaran, para esto, los impulsos corporales de los *doers*. Él finalmente acabó encontrando lo que necesitaba en los cantos de antiguos rituales del Caribe y de África. Estos cantos forman la base del trabajo. Es a partir y en torno de ellos que se construye **The Action**. Richards describió los cantos, en un seminario realizado en diciembre del año pasado, como instrumentos, herramientas para el trabajo: «Los cantos no están separados del proceso, ellos no son el proceso, ellos dan soporte al proceso». Él utilizó también la imagen de un mapa: La canción sería como un mapa para el trabajo. Un mapa, como sabemos, da las referencias del trayecto pero no es el propio trayecto. Es necesario que el *doer*, con la buena utilización del mapa, penetre en el continente. Richards afirma que el canto «pide cosas» al *doer*, y debe ser seguido con extremo rigor, pero, para seguirlo, me parece claro que el *doer* debe actualizarlo, transformarlo en un acto, y es a esto que podemos llamar su proceso o el proceso. **The Action** es, de esta forma, un lugar de continuo descubrimiento de este proceso, basado y sustentado por aquellos cantos.

Los textos: Los fragmentos de textos utilizados en **The Action** vienen de una fuente judía-cristiana muy antigua, y fueron traducidos, palabra por palabra, al inglés. Pareciera que ellos colocasen preguntas a alguien que está realizando un trabajo sobre sí. También parecerían indicar caminos para esta experiencia interior. Richards y Biagini hablan de una relación viva entre los textos y los *doers*: « Son textos provocadores. Ellos dicen lo que se debe trabajar y lo que sucede si no lo hacemos». Así, una de las funciones posibles del texto, completa Richards, es ser un aviso, un *facteur de rappel* para los *doers* durante la realización de **The Action**. Biagini habla también de una «relación dialéctica» con los textos durante el trabajo. Según él, no se trata de la aceptación pasiva de una verdad, por el contrario, de una especie de batalla. Hay como una pregunta a los textos. Ellos son verdaderos? Son falsos? En cierta forma, es como la imagen de la ‘blasfemia’ utilizada por Grotowski en la época del Teatro Laboratorio. Aquí no se trata de una relación blasfema, si no de una posición semejante a alguien que quiere verdaderamente conocer, saber – más allá de lo que ya está establecido – o que busca reencontrar, actualizar, aquello que está simplemente escrito.

Además de los cantos y textos, **Las acciones físicas** son parte integrante del proceso de **The Action**. Estamos aquí delante de un elemento oriundo de la tradición teatral. Los elementos técnicos que Grotowski nombra a seguir, están íntimamente relacionados con lo que él entiende por acción física: «(...)En el trabajo del Workcenter, los elementos técnicos son teatrales. Son los elementos de contacto entre los compañeros, los impulsos corporales que sustentan la vida del texto y del canto, los elementos de flujo continuo y orgánico que son, al mismo tiempo, con mucha precisión colocados en forma». Richards, en la siguiente cita, revela la articulación entre el trabajo con las ‘acciones físicas’ – con el impulso – y el proceso de verticalidad:

«Una acción física en la partitura de un actor es lo que lo une a su compañero y, si ella es eficaz, ella nace de un impulso. En nuestro trabajo, existe ese nivel de la partitura, el nivel de las acciones físicas que está relacionando al actuante con su compañero. (...) Pero, de este impulso, que es como el centro vital del cual uno sale para conquistar alguna cosa, existe otra posibilidad que es (...) no sale(ir) con la acción (por el contrario) entra(r) con la acción. Y, aquí, el trabajo con esos cantos tradicionales muy antiguos comienza a funcionar. Y el punto inicial, ese impulso,

es el mismo. (...) Ese punto donde nace el impulso puede comenzar a volverse vivo, casi vivo por sí mismo y uno puede observarlo, y él comienza a ser el soporte para el desarrollo de la resonancia del canto. (...) es como si una escalera pudiese ser abierta. Algo como un canal que está conectando esta vitalidad densa y grave a una cierta fuente de energía que está encima y es muy sutil. Y eso puede comenzar a ser como un pasaje, casi como un río que está corriendo a lo largo del eje central del cuerpo de una manera muy perceptible. Y el punto de inicio es este impulso. (...) Por lo tanto, en nuestro trabajo, hay una estructura horizontal muy precisa, pero esta estructura horizontal está sirviendo como una especie de trampolín para que la persona descubra este muy delicado eje interno.»

The Action, es hecha frecuentemente sin la presencia de miradas externas. Eso tiene una razón de ser para los «doers» que no depende de estas miradas. Es como un espectáculo que sucede con o sin la presencia de espectadores, aun si estas, claro está, no sean las palabras adecuadas. De ahí viene el término ‘testigo’ que parece indicar tanto la cuestión de algo que no es preparado para quien observa – no se busca la expresión – como, a lo que es consecuencia de la primera afirmación, que los observadores estarán presenciando un acto real, un hecho y no una representación.

Richards, aunque afirme la importancia de mantener el trabajo realizado en el Workcenter en contacto con el mundo exterior, dice que la llegada de personas para ‘testimoniar’ **The Action** es, o puede ser, «extremadamente delicada para los *doers*». Según Thomas, la presencia de observadores no ayuda y no es necesaria al proceso de ascensión interior que sucede durante **The Action** y puede constituirse en una trampa para los *doers* si ellos concentran su atención en estas presencias. «Cuando uno está preocupado con aquel que observa, con ‘lo que ellos están pensando de mí’ o ‘lo que ellos están recibiendo’, entonces, corazón, mente y cuerpo permanecen fijos ahí y una parte de la concentración necesaria para el trabajo se dispersa. Según Richards la actitud del *doer* debe ser la de aceptar la presencia de los ‘testigos’ y hacer lo que tiene que hacer – y que no está relacionado con esta presencia.

Se puede decir que, durante **The Action**, el *doer* se enfrenta con varias trampas, diferentes o no. Realizar **The Action** es también, o lo es en un cierto nivel, escaparse de estas trampas y reencontrar la manera de hacer lo que hay que hacer. Esto pide al *doer*, en primer lugar, una percepción del proceso – ver lo que

está pasando—y una ‘adaptación/ajuste’ que sería como encontrar una especie de solución rápida, de modo que el proceso interno pueda continuar y llegue a realizar lo que tiene que realizar. Comencemos aquí tocando las nociones de ‘ajuste’ e ‘inercia’ bastante utilizadas por Richards referente a la descripción del proceso del *doer* en **The Action**. Estas nociones, en el Workcenter, están extremadamente relacionadas con la cuestión de la construcción y la realización de una estructura no mecánica, de una estructura viva. Además de observar un poco más de cerca estas dos nociones, me gustaría, haciendo una lectura personal de los materiales sobre los cuales estoy trabajando, reflexionar sobre lo que definiría estructura y vida en las investigaciones desarrolladas en Pontedera. Voy a exponer mi reflexión a través de una serie de proposiciones/postulados. No obstante, mi intención no es la de construir un concepto final y unitario para la terminología utilizada en el Workcenter y sí fomentar indagaciones acerca del binomio estructura/vida y de las definiciones para este binomio que, nosotros, artistas y teóricos, creamos en nuestros propios trabajos.

Estructura no es simplemente la repetición externa y rigurosa de una marcación.

En **The Action**, la estructura no debe ser vista como una composición externa — una coreografía — de la misma forma que una acción física no es un movimiento o un gesto. Intención y forma establecen una relación estrecha al aproximarnos a la definición de estructura en el Workcenter. Según Biagini, un *doer* para mantener y realizar su intención en la relación con su *partner* puede ser obligado a transformar sus gestos de un día para otro — ampliarlos, por ejemplo, - lo que, según él, no modificaría la estructura. Así, estructura es mucho menos un conjunto de movimientos exteriores — estos movimientos pudiendo ser cambiados o ajustados — y más, un conjunto de intenciones/relaciones que el *doer* establece con sus *partners*. Al mismo tiempo, quien vio **The Action** más de una vez sabe que los cambios/ajustes visibles son muy reducidos — transformaciones de ritmo o de ampliación de gestos pueden ser notadas. No obstante, la mayoría de ellas debe pasar a un nivel micro, solamente perceptible para el *doer* o los *doers* que están en contacto en aquel momento.

Estructura y vida — en el Workcenter - son, muchas veces, sinónimos.

Según Biagini, la vida solo aparece en la complejidad y la complejidad de la vida, en su nivel más alto, es estructura. Él define la propia vida como una gran batalla contra la

desorganización, la desarticulación. «La vida misma tiene una estructura extremadamente articulada». Él afirma también que si el actor pudiese repetir verdaderamente todo lo que hizo en los momentos donde una determinada acción era viva, no mecánica, él reencontraría la misma cualidad de la acción. En estas dos observaciones, vemos que el concepto de ‘vida’ y estructura en una determinada acción es más complicado de lo que puede parecer a primera vista. Ni la ‘vida’ se presenta sin cualquier estructura, ni la estructura puede ser vista como una serie de movimientos que bien repetidos podrán hacer que el actor reencontre la ‘vida’ de la acción. Cuando Biagini dice que si el *doer* consiguiese repetir todo lo que él hacía — o sea, la estructura -, él reencontraría la vida de la acción, esto «todo lo que él hacía» — esta cosa muy difícil de acordarse — me parece ser la complejidad propia de la vida y, así, vida y estructura se encuentran casi en una misma definición.

Estructurar: no hay receta.

Si una estructura viva no es un conjunto de movimientos o gestos, ¿cómo repetirla? Según Biagini, este proceso estaría en las manos de la persona que lo realiza. Existirían elementos que pueden auxiliar el proceso pero sería imposible dar una respuesta puramente técnica a la cuestión de como repetir una acción viva. Las herramientas tienen que ser creadas y las estrategias inventadas y reinventadas por el propio *doer*.

La Estructura es un conjunto de descubrimientos y está en permanente desarrollo.

En el Workcenter, se trabaja siempre, en cualquier etapa de las investigaciones, a partir de una estructura — en el sentido de una intención/propuesta de base — pero el relevamiento de los detalles, la precisión de la estructura, va a depender de los descubrimientos hechos por los *doers*. Cerrar una estructura — si es que esto existe completamente - significa mucho más descubrirla o redescubrirla. Así, una estructura está en movimiento y no es algo fijo de una vez por todas. El grado de estructuración de un fragmento va a depender del nivel de los detalles de la intención/forma y del descubrimiento cada vez más refinado del lugar lógico y técnicamente necesario de cada elemento. Cito a Richards: «El tiempo de desarrollo de una persona, esto dicta la necesidad de una estructura. (...) Para descubrir, revelar el potencial, la persona tiene necesidad de espacio y no de que uno llene

el tiempo muy rápidamente con lo que uno ya sabe, porque uno está buscando lo que uno no sabe. Después de un largo tiempo de trabajo, después de que muchos descubrimientos fueron hechos y cuando la pregunta se transforma en ¿cómo mantener estos descubrimientos y desarrollarlos?, nosotros nos encontramos naturalmente frente a la cuestión de ¿cómo volver la estructura más precisa?».

La Estructura como desafío y no como protección.

La Estructura es como una pregunta para el *doer* y no un lugar confortable – ¿Es posible realizarla enteramente? Es con la intención de responder a esta pregunta con todas sus fuerzas y con la seguridad de que tal vez sea imposible, que está presente el rigor en el *doer*. El rigor me parece ser la capacidad de crear/construir y también abandonar estrategias para realizar lo que se quiere realizar.

«El potencial que está en el ser humano tiene la necesidad de cierta moldura» - Richards

Estructurar un fragmento es la posibilidad que el '*doer*' se da a sí mismo para acordarse a donde quiere ir, a donde quiere llegar: fue allí a donde fui una vez, y es allí a donde quiero volver. La vida se dispersa y va en todas las direcciones, apegándose e identificándose con diferentes estructuras. Estructurar algo es hacer una elección de interés auxiliado por y/o a través, de una forma. Richards da el ejemplo del río: «La fuerza del agua bajando por la montaña rumbo al océano es extremadamente fuerte. Si el agua simplemente viniera por la montaña sin el cause de un río, se dispersaría un poco por aquí, otro poco por allá. Es necesario que haya márgenes y que también sean fuertes a su manera, para canalizar el agua. La fuerza del agua pasando entre las márgenes se va volviendo más poderosa y nosotros tenemos un río. (...) los dos son necesarios (la fuerza del agua y la fuerza de las márgenes) para que surja la fuerza de un río. En el Arte, de alguna manera, es la misma cosa».

Vida: un flujo continuo de ajustes.

Estar entre la estructura, que es como si fuese 'lo que yo conozco', y el momento presente, que es como 'lo que yo soy'. No escaparse de la estructura ni del momento presente. Ajustar la estructura al momento presente con el propósito de hacerla funcionar para sus intenciones, en este sentido, con el propósito de mantenerla. Si uno simplemente mantiene la estructura sin ajustarla, ella se seca/mecaniza y si uno no la respeta, siendo ella nuestra

elección de interés/camino, uno se habría dejado llevar sin rumbo. Aquí entramos en la cuestión del ajuste – ajustar para servir a lo que quiero servir. Aún si corro el riesgo de equivocarme en la estrategia, si me permito ajustar, cuando sea necesario, es la única forma de estar por entero en la estructura. Richards: hay una parte de nosotros, (...)o un aspecto de todos los diferentes aspectos de nosotros que adora fijar las cosas como nosotros las conocemos. 'Yo hago lo que yo ya conozco' (...) Y esta actitud no acepta la realidad que es que nada puede ser la misma cosa. Y esta es una extraña paradoja: La experiencia puede ser casi la misma, ella puede ser casi exactamente la misma, pero ella no es la misma, porque nunca nada es lo mismo, todo va cambiando todo el tiempo.» Es el conocido río de Heráclito.

Como última proposición: Inercia es la identificación que permanece cuando el momento para ella ya pasó.

La inercia es algo que impide los ajustes, la adaptación y, por último, impide la realización del proceso. Por lo tanto la inercia es algo contra lo cual, el *doer* debe «luchar». Richards habla de la inercia como algo que tiene que ver con la relación que establecemos con el tiempo. La pregunta es: ¿Qué condiciona, a cada instante, el próximo instante? O: ¿Qué nos impide estar donde nosotros estamos? Richards habla, muchas veces, de «apegos» que pueden cegar al *doer* o al líder, e impedir la relación con lo que está sucediendo y, en consecuencia, impedir – porque no se puede ver – los ajustes necesarios al proceso. El *doer* puede estar, por ejemplo, apegado a lo que él conoce, a aquello que ya funcionó en el pasado; él puede estar apegado a los errores que cometió y, así, dejar que ellos influyan a lo que viene después. Él puede estar apegado a la presencia de los testigos. Los ejemplos pueden ser infinitos. Apego, en este contexto, puede ser visto como sinónimo de inercia. Richards también dice que, permanecer en la inercia, tiene relación con el miedo a lo que es desconocido, a lo que puede suceder. Nos encerramos en una casa conocida y segura, y no vemos que aquello no funciona o *cuando* aquello no funciona. La inercia puede ser vista como sinónimo de hábitos, mecanismos, bloqueos del *doer*.

Estas eran las consideraciones que tenía para hacer. Espero que estas reflexiones, nacidas a partir de un trabajo localizado en el 'arte como vehículo', puedan dejar interrogantes para aquellos que, en el 'arte como representación' tenemos como foco principal el trabajo del actor.

Traducción: Edison Mego

Metacrítica del análisis de "EL PRINCIPE CONSTANTE" de Jerzy Grotowski, por Serge Ouaknine



por Adriana Carrión y María Rosa Petruccelli (UBA)

El presente trabajo tiene como objetivo intentar rescatar y difundir la labor realizada por Serge Ouaknine en **Los caminos de la creación teatral**, primer tomo, editado en 1970, de la serie de publicaciones dedicadas a relevar puestas en escena, del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de París.

El relevamiento pormenorizado, realizado por Ouaknine, de la puesta en escena de **El príncipe constante** por el Laboratorio Teatral de Wrocław, dirigido por Jerzy Grotowski, se revela como modo de aproximación adecuado al espectáculo teatral y como un modelo a seguir en cuanto a un tipo de análisis que permite recorrer, paso a paso, el proceso de creación y las funciones de equipo de todos aquellos que participan en el hecho teatral.

Nuestra intención es dar cuenta del proceso de estructuración de este modelo, integrado en primer lugar por una **Introducción**, a cargo de Jean Jacquot, que consiste sintéticamente en precisar el trabajo realizado por Grotowski, en su primera etapa de investigación, en el Laboratorio teatral de Wrocław, a través de:

a) el planteo de las paradojas grotowskianas entre:

1) el arte del actor, entendido como «exploración metódica» y el trabajo teatral artesanal.

2) la constatación de la presencia de los mitos en la conciencia colectiva e individual y el ateísmo de Grotowski.

b) la concepción grotowskiana de la formación del actor, cuyo objetivo consiste en reducir las resistencias psicofísicas que impiden al actor revelar su «ser oculto» [«despojamiento y transiluminación»]. El trabajo del actor Ryszard Cieslak que, no solo es la interpretación de un personaje, «puesto que el rol del Príncipe, abarcando las

motivaciones personales profundas, deja transparentar un proceso de despojamiento» (pág. 29), es considerado por Jacquot un modelo de interpretación grotowskiana.

c) la relación con el espectador, cuyo objetivo es crear las condiciones para lograr una expresión liberadora en común con el actor.

d) la relación con el texto: según la concepción de Grotowski, el texto no es indispensable -como sí lo es el juego del actor- por lo cual al tomar las obras clásicas las utiliza como estímulos o trampolines para «desentrañar el contenido mítico con el fin de confrontarlo con la conciencia moderna» (pág. 24). El caso de **El príncipe constante**, en la adaptación de Julius Slowacki, acorde con la sensibilidad del romanticismo polaco, «... muy libre en la elaboración del detalle, preserva la estructura dramática y la temática del original calderoniano...» (pág. 25).

e) el trabajo de Grotowski sobre la obra original: Grotowski hace prevalecer el tema de la «resistencia pasiva a la opresión», en lugar del enfrentamiento religioso que plantean el texto original de Calderón y la adaptación de Slowacki, con lo cual Jacquot señala que el trabajo de recreación da como resultado una estructura dramática que difiere del original.

Se produce una especie de contrapunto entre el texto dramático y la partitura escénica. En algunos casos, el texto ha sido alterado, se crean situaciones nuevas, se yuxtaponen réplicas y se interpolan fragmentos litúrgicos que crean nuevos sentidos que pueden acordar u oponerse al texto original.

En segundo lugar, daremos cuenta del **Estudio y reconstrucción del desarrollo del espectáculo** realizado por

Serge Ouaknine. En la introducción plantea cómo organizó su **metodología**:

1) a través de distintos «momentos» o acercamientos, planteó la problemática de escribir sobre un espectáculo con estas características, colocándose en posición de «transgresor de la intimidad» de un proceso de creación.

2) Dado que su formación artística proviene de la plástica y al no conocer la lengua local, realizó croquis y dibujos del espectáculo.

3) De la observación, abstraigo una estructura visual conformada por diferentes colores que correspondían a los roles: el Príncipe de blanco; el resto de los actores, de negro, y manchas rojas (telas que cumplían distintas funciones, por ejemplo: capa del Príncipe, capa de la corrida de toros, tapicería de iglesia, etc.). Esta estructura fue el resultado de la aplicación de las técnicas de juego de Grotowski.

4) Ouaknine siguió la línea melódica de las acciones, dividiendo el espectáculo en «secuencias», precisadas en un espacio determinado.

5) La observación fue hecha sobre el espectáculo terminado, confrontado con la observación de los ejercicios previos, tarea que le demandó un año.

6) Finalmente Ouaknine, cotejó su trabajo con la traducción al francés del texto en polaco.

El trabajo de seguimiento para realizar el análisis, fue planteado como una indagación desde las búsquedas del trabajo del Laboratorio de Wrocław y las técnicas de juego aplicadas por Grotowski, lo que permitió a Ouaknine discernir la gestación y evolución del trabajo hasta llegar al producto final.

DESARROLLO DEL ANÁLISIS:

Serge Ouaknine divide el trabajo en cinco partes:

I. Técnica y estilo de una creación;

II. Proceso de creación de *El príncipe constante*;

III. Estructura de una partitura ¹

IV. Reconstrucción del texto dramático y descripción del espectáculo;

V. Aspectos de la obra.

En la primera parte, referida a **Técnica y estilo de una creación**, Ouaknine se encarga de describir detalladamente el entrenamiento que realiza un actor grotowskiano a partir de ejercicios metódicos: **a)** Disminución de las resistencias psicomusculares y

psíquicas; **b)** Trabajo con la voz y los resonadores; **c)** Trabajo con el compañero; **d)** Ejercicios de contacto.

En segundo lugar, da cuenta del **Proceso de creación de *El príncipe constante***, a través de:

a) Guión realizado con el texto escénico y el dramático.

b). b.1) Partitura realizada con las unidades de acción o unidades dramáticas, que constituyen el espectáculo;

b.2) Partitura individual del personaje del Príncipe;

b.3) Partitura del grupo de actores que conforman la corte del Príncipe.

c) Aplicación de Técnica I: es la elaboración grupal de una partitura musical no disociada de la partitura espacio-temporal.

d) Aplicación de Técnica II: es la investigación y trabajo personal del actor Cieslak, que transita por tres etapas:

1) el despojamiento psicocorporal,

2) la transiluminación y

3) el clímax.

e) De la técnica a la obra: se plasma a través de dos esquemas, uno que muestran la elaboración de la partitura y el otro, las transformaciones de la energía del actor («metamorfosis»).

En la tercera parte, **Estructura de la partitura**, Ouaknine realiza una serie de cuadros resultantes de la observación de la representación, que destacan:

1) las intensidades que toman como pauta la acción general en relación con el despojamiento psico-físico de Cieslak en la partitura general del espectáculo.

2) los atributos y modos de comportamiento de los personajes según su partitura dentro del espectáculo. El cuadro tiene dos polos opuestos: a) el mundo de la elevación psíquica y b) el mundo de los mandatos terrenos y de la convención.

3) las motivaciones personales de cada personaje y sus relaciones entre sí. (Marca la ascensión a través del despojamiento de los mandatos terrenos hasta alcanzar la transgresión de la norma).

En la cuarta parte, **Reconstrucción del texto dramático y descripción del espectáculo**, Ouaknine realiza un cuadro comparativo entre: el texto de Calderón en versión de Slowaki y la adaptación de Grotowski.

A continuación, desarrolla un cuadro de la **distribución** del texto entre los actores, según la mencionada adaptación.

Respecto de la descripción de la representación en el Laboratorio Teatral de Wrocław se pueden verificar dos planos:

1- Cf. "Partitura: esquema técnico de su elaboración".

1) Improvisación libre o semidirigida sobre un tema, fragmento de texto o alguna otra consigna precisa. Los actores anotan de inmediato todas las acciones, impulsos, contactos con los compañeros, las reacciones y sobre todo las motivaciones personales que han sostenido cada acción-reacción, el espacio, etc.

2) Reconstrucción minuciosa de los procesos psicológicos de la primera improvisación con la corrección de debilidades, depuración de los signos, etc.

3) Repetición de estas correcciones hasta la creación de una especie de reflejo condicionado de todos los elementos fijados.

4) Reencontrar la espontaneidad primera y su lógica interna a través de la meta que ha sido trazada y aprendida.

La espontaneidad tiene ahora una estructura que la mantiene; sin esta partitura la espontaneidad libre no es más que un caos. Cada actor posee para sí mismo una partitura individual. La interacción de la totalidad de las partituras individuales forma la partitura general del espectáculo. En un tipo de actuación convencional, el texto y las indicaciones del director tienen lugar para el actor desde la partitura o de lo que se llama rol a jugar. La noción del rol está unida a la del personaje. En el Teatro Laboratorio la noción de rol está caduca. El actor no tiene un personaje que manejar desde un punto de vista psicológico, sino una suma de situaciones variadas, diversamente motivadas, donde la totalidad impulsa una línea orgánica y organizada propia del actor, unificada en la totalidad superior que forma la resolución general del espectáculo. Se desprende un componente psicológico de cada momento individual.(...) El actor grotowskiano es en sí mismo el creador y el intérprete de sus propias observaciones y de su propia partitura", en Denis Bablet, Jacques Jacquot y otros, **Les voies de la création théâtrale**, T. 1, CNRS, 1970, pág. 112.

TEXTO	IMAGEN
Descripción puntual de los movimientos de cada personaje	Esquemas de la ubicación de los personajes
Descripción del sonido y los matices de la voz	Plantas o planos de la ubicación de los actores
Texto dramático dividido en 50 secuencias	Alzadas y/o perspectivas de la ubicación de los actores
	Fotos

Serge Ouaknine se encarga de la quinta parte de su trabajo de los **Aspectos de la obra**. Estos son:

A) Los tipos de signos, que son:

a) Signos metafóricos de la realidad (que corresponden a la Técnica 1) en los que señala como ejemplo de la **realidad social**: los estereotipos; y de la **realidad religiosa**: La Piedad y el Cristo sentado.

b) Signos arcaicos de cierto tipo de reacciones psíquicas (que corresponden a la técnica 2): únicamente en los monólogos I, II y III del Príncipe.

c) El signo y la metáfora local (imaginario popular polaco).

B) Estructura musical de la partitura

La partitura sigue una línea melódica que se hace perceptible tanto en los aspectos sonoros como en el montaje de cada microsecuencia.

2- Cuadro comparativo entre el texto de Calderón en versión de Slowaki y la adaptación realizada por Grotowski.

Texto de Calderón-Slowaki	Adaptación de Grotowski
Totalidad de un texto poético.	Guión-montaje utilizando partes de ese texto. Reconstrucción poética.
3 actos que representan 9 días y 9 lugares escénicos.	Un acto, relaciones de espacio y tiempo polivalentes.
9 ámbitos anecdóticos (campo de batalla, costa de África, cerca de Tánger, jardín del rey, etc.)	Un solo ámbito arquitectural: una arena rectangular con una plataforma de madera.
	Arquitectura-bloque en una sala vacía. Los espectadores están sentados en bancos, sobre tres lados, detrás de la empalizada de la arena.
14 personajes principales (más soldados, moros, portugueses, esclavos, sirvientes, etc.).	5 personalidades de actores polivalentes más un paño rojo. a) Técnica I: 5 actores - La corte (botas militares negras, pantalón gris, toga de juez). b) Técnica II: 1 actor principal - "El Príncipe Constante" (desnudo, vestido de un paño blanco).
Cada actor tiene un rol muy definido que corresponde a un personaje o a una figuración precisa.	Todos tienen una partitura individual y funcionan como signo y no como una identidad de rol, salvo el actor principal, cuya partitura es su identidad, pero interviene también como signo.

C) El tiempo y el espacio metafórico de los signos y acciones simultáneos, se ponen de manifiesto en diferentes ejemplos como: La castración de Don Enrique; Los tres monólogos; La Piedad, etc.

D) De la técnica al estilo

En este tránsito se produce una dialéctica entre la apología del mito y su demitificación o irrisión. «Las imágenes, las metáforas y los contrastes de situaciones son el estilo de un lenguaje propiamente teatral que evita la demostración verbal y acentúa la transgresión del mito, de los estereotipos, de los clichés y del lenguaje mismo utilizado» (pág. 122).

E) Del actor al público

Este otro tránsito se explicita a través de un cuadro de una actividad teatral como confrontación de una sociedad moderna con su herencia mítica. Este cuadro ejemplifica el tema de los condicionamientos culturales y el enfoque del teatro como arte colectivo.

F) Síntesis comparativa de los textos:

Ouaknine realiza aquí un extenso cuadro con el fin de precisar la especificidad del trabajo escénico de Grotowski en relación con el texto dramático de Calderón – Slowaki²

G) El método

Para Ouaknine, se puede hablar de «método» en tanto se alude a principios técnicos básicos que comprometen al actor y la ética de su trabajo.

Jerzy Grotowski fue más allá en el método de Stanislavsky; según Ouaknine, su herencia teatral es la búsqueda de un código que se inclina por plantearse preguntas («duda experimental»), cuyas respuestas se pueden extraer del proceso de sus investigaciones en permanente transformación.

A MODO DE CONCLUSIÓN:

El tipo de trabajo realizado por Serge Ouaknine asienta su validez en permitir acercarnos con un aparato conceptual sólido a un fenómeno tan efímero como es el del teatro.

La reconstrucción de la puesta en escena de **El príncipe constante**, abordada desde diferentes enfoques analíticos, permite dar cuenta acabadamente del tipo de propuesta grotowskiana: despliegue desde los ejercicios y textos utilizados como herramientas para que el actor pueda crear sus propios «signos», hasta la inmersión en la historia cultural polaca, sus mitos y creencias, sustrato fecundo que emerge al abreviar en las profundidades ignotas del actor.

Este trabajo sobre **El príncipe constante** resulta doblemente relevante: como modelo de una actitud respecto del trabajo escénico y, como modelo teórico de análisis que de él surge.



Serge Ouaknine y Jerzy Grotowski

Preguntas a Grotowski

Conferencia de Serge Ouaknine

(24 de Setiembre de 2000 - Centro Cultural Recoleta)

Francisco Javier: Tengo ganas de contar dos anécdotas que, de alguna manera, presentarán a Serge.

En el '74 llegué a París para hacer mi Doctorado en la Facultad de Vincennes; como ustedes saben, una de las dos Facultades surgidas del movimiento del '68; seis años después, todavía reinaba el clima de lo que había ocurrido en Francia en esa época.

Cuando llegué a la Facultad, me sentí intimidado por el lugar y su historia. El Director del Departamento de Teatro, el profesor André Veinstein, que iba a ser mi director de tesis, no había llegado todavía; yo estaba ahí sin saber qué hacer y me encontré con Serge, y él, que entendió enseguida lo que me pasaba, me tiró, como hacen los que están en las playas con los que se ahogan, un salvavidas, que fue la pregunta: «¿De dónde viene usted?». Le contesté: «de la Argentina» y bueno... Pero todavía no sabía que un día Serge iba a venir a aquí y que iba a raptar a una santiagueña. Esta es una cualidad de Serge, ver a las personas e inmediatamente saber qué les pasa y hacer algo para ayudarlas.

Serge Ouaknine: Es tu talento también.

F.J.: Bueno, vamos a tirarnos flores. Después, en el '80, con el grupo Los Volatineros fuimos al Festival de Nancy. Serge presentaba un espectáculo: me llamó mucho la atención la imaginación que había puesto en ese espectáculo. Le comenté que no me olvidé nunca de una gran mesa —el espectáculo tenía que ver con el Descubrimiento de América— en la que se desplazaban pequeñas carabelas. Era un espectáculo muy interesante. Y luego, un día, Serge apareció aquí en Buenos Aires, me llamó por teléfono y salimos a vagabundear por la ciudad, y Serge empleó un tiempo enor-

me en fotografiar árboles; el gomero que está aquí en la plaza de la Recoleta, lo fotografió desde todos los ángulos, cosa que a mí me llamaba la atención porque no tengo ninguna relación con las máquinas fotográficas, así que me maravilló lo que hacía Serge. Eso fue en el año '76. Terminamos en un restaurant de La Boca y entonces allí, yo le hice la pregunta que desde hacía años quería hacerle: cómo realizó ese trabajo sobre **El príncipe constante** de Calderón-Grotowski, publicado por el Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia.. Me contó que él era muy joven, estaba en París y estudiaba en Bellas Artes, pero que eso no satisfacía su deseo de ponerse en contacto con todas las expresiones artísticas, y entonces, sabiendo que Grotowski estaba en Polonia, en Wroclav, se fue allí a ver qué podía estudiar con él, y que Grotowski lo recibió en el Laboratorio y le dijo que hiciera lo que quisiera. Como el interés de Serge, en ese momento, estaba centrado en las Artes Plásticas, empezó a dibujar todo lo que veía, especialmente **El príncipe constante**, que era el espectáculo que se ensayaba en ese momento. Un tiempo después, Grotowski lo llamó y le preguntó qué había hecho. Serge le mostró sus esbozos. Grotowski se sorprendió porque pensó que nadie podía traducir a otro lenguaje lo que él había creado como espectáculo, y se encontró con trece metros de dibujos, ubicados uno al lado del otro.

Por mi parte, yo, que había hecho de ese estudio de Serge una especie de Biblia, lo llevaba a todos lados y lo aprendí casi de memoria. Con el gráfico «de las intensidades dramáticas» le llené la cabeza a todo el mundo que tuvo que ver conmigo en ese entonces en materia de teatro.

Todo esto en cuanto a anecdotario. Una presentación formal, en este caso, creo que no corresponde. Ustedes tienen su curriculum. Creo que algo falta allí: Serge ha escrito un libro de cuentos, me maravilló la forma en que logra compaginar, interrelacionar distintas culturas, porque conoce muy bien el norte de Africa, Europa del este, distintos países y la Argentina. En un cuento

describe un viaje que hizo al noroeste del país, a la región de las salinas, donde se propuso grabar el silencio impresionante de esa región para hacérselo escuchar a su hija. Todo esto a manera de presentación, y ahora pasamos a escuchar a Serge.

Quaknine.: Tengo miedo de hablar castellano, así que voy a hablar en francés contando con la sutil traducción de Javier. Ante todo quiero decir que me siento muy feliz de reencontrar a Javier aquí, y muy feliz de estar en Buenos Aires. Y continuó en francés.

Con el desfase horario, esta mañana, a las cuatro de la madrugada desperté pensando que no podía dar la conferencia **Presencia de Grotowski** después de haber oído a los conferencistas ayer durante todo el día, conferencias muy interesantes. Porque tomé conciencia anoche de que Grotowski es la proyección mítica de lo que cada uno quiere hacer en el teatro.

No quiero presentarme como el traductor del maestro, a pesar de que conozco bien su trabajo; entonces tomé la decisión de cambiar el objetivo de la conferencia: en vez de **Presencia de Grotowski, Preguntas a Grotowski**. Trataré entonces de responder a una serie de preguntas que se me presentaron después de lo que oí ayer, porque hay mucha confusión entre lo que queremos hacer en las instituciones teatrales y lo que podemos hacer realmente.

Hablaré más bien de lo que Grotowski no es, de lo que el arte significó en su vida. Por respeto al maestro que Grotowski fue para mí, voy a interrogar primero al arte del teatro y quizás, en el camino, hablaré de Grotowski. Y guardaré para el final ciertos dibujos de mi trabajo. Para los que aman la técnica, ofreceré precisiones técnicas. Para los que aman la representación, el arte del actor.

Voy a hacer una presentación de cuarenta o cincuenta minutos; después pasaré las diapositivas y después entablaré un diálogo con ustedes. Más o menos dos horas. Les ruego que no fumen y, si es posible, no coman. Es algo que les pido a los estudiantes porque no puedo hablar delante de los que están rumiando. Pienso que ustedes en Buenos Aires son más educados que la gente de Canadá, donde tengo que librar una lucha constante contra el masticable.

Vamos a entrar en tema. El gran director ruso Vassiliev decía en un coloquio, hace dos años en Francia, que toda la problemática del teatro ruso después de Stanislavski puede resumirse en dos frases: o bien el teatro hace psicologismo, o bien hace formalismo. Y veo que la proyección que se hace sobre Grotowski es de la misma naturaleza: los que quieren ver en Grotowski un stanislavskiano psicologista, con una parte un

poco demoníaca corporal, y los que están interesados por el formalismo de la construcción escénica, y aún otros interesados en la formación del artista. Y entre el alma y el cuerpo, están todas las confusiones institucionales, porque se mezcla el proceso y los procedimientos, la creación y la fabricación, la disciplina y la técnica, el laboratorio y la universidad, el tiempo ilimitado y el tiempo limitado, el conocimiento y el saber, el espectáculo y el aprovechamiento del espectáculo. Y en el medio, todos quisieran ser buenos pedagogos.

Voy a partir de la pregunta que se hizo Vassiliev. Hay un gran malentendido respecto a Stanislavski, y creo que en los próximos cincuenta años va a pasar lo mismo con Grotowski. Del primer malentendido sobre Stanislavski es responsable la gente de Estados Unidos, que cree que ha creado un método psicologista para la interpretación del personaje. Hace treinta años tuve ocasión de ver en Varsovia el trabajo de discípulos de Stanislavski, y cuando uno comprende ese trabajo comprende lo que hizo Grotowski después. Si tomo una foto de ese espectáculo, es en verdad realista: la ropa, las actitudes, la linealidad de la historia es comprensible para todo el mundo, pero la manera de actuar es sorprendente. En un fragmento de **El tío Vanía**, un actor, apoyado sobre un piano, hacía una declaración de amor temblando. El realismo exterior estaba traicionado por una pulsión y una rítmica interior. De eso partió Grotowski, de una manera de trabajar extracotidiana. Exteriormente, la construcción formal e interiormente un proceso particular. Hay que hacer una distinción clara entre los dos niveles. El trabajo de Grotowski ha sido desarrollar ese fluido, esa vibración; y como tenía genio, lo introdujo en una estructura formal.

Grotowski dijo que hace treinta años tuvo el privilegio de acceder, en Moscú, a los archivos de Meyerhold, en particular a fotos de **El inspector** de Gogol. Cuando uno mira la manera en que Meyerhold ha construido, desde el punto de vista formal, el espectáculo, sin entrar en detalles, ve que Meyerhold entraba en competencia con el cine. Y que buscaba la forma de hacer planos generales o planos particulares con los actores de teatro. Creó grupos de actores y con ocho personas daba la impresión de la multitud. Y Grotowski hacía lo mismo: con cuatro personajes daba la sensación de una corte de treinta personas; esa es la construcción formal. Esto empezó a comienzos de siglo con Eisenstein en el cine, prolongado por Brecht y seguida por Vajtangov, Meyerhold, etc.. Buscan la construcción formal de la imagen, el ícono, porque los rusos poseen una escritura de tradición icónica; es una suerte. Los franceses, en cambio, tienen una tradición literaria.

Vassiliev dice también que tanto para los rusos como para los polacos, la palabra que designa la imagen es la misma que la

que designa el personaje. Entonces, cuando Stanislavski habla de la construcción del personaje, habla de la construcción de la imagen formal, no psicológica, sino la construcción física formal, en el interior de la cual, como un místico ruso, va a buscar una forma de encantamiento del amor o de la cólera, una forma de trance, ya que la cultura rusa es hereditaria del shamanismo. Stanislavski no fue psicólogo al modo realista de Chejov; sí como forma exterior, pero no como proceso de comportamiento interior. Esa es la gran confusión de la historia del psicologismo. El error que cometieron los franceses y los estadounidenses es haber tomado el proceso de las emociones como psicología. Es absurdo, porque esa no fue la búsqueda de Stanislavski.

Cuando hemos comprendido esa doble dimensión podemos comprender qué pasa realmente con la presencia del actor, independientemente de la representación. Porque en una construcción formal a la manera china o japonesa, en un deslizamiento del cuerpo, en una construcción formal por la música, por los instrumentos, por la voz, un actor chino es realista pero no lo que hace; esa esquizofrenia es propia del arte, es el artificio. La construcción formal de la presentación es la dimensión artificial del arte. Mientras que en Occidente el arte es el contenido de la significación formal. Estamos frente a un verdadero problema cultural, que es el problema de la traducción de comportamientos.

En el Teatro Odeon de París, en el '68, tuve la suerte de ver a Grotowski transformarse en un hombre célebre en una noche. Yo había empezado a trabajar con él un año antes y había estado con él no por su gloria sino porque Grotowski se había hecho las preguntas que yo me había hecho como pintor. ¿Y qué vi esa noche en París?: la inteligencia marxista, que estaba fascinada por la presentación formal pero estaba furiosa por la dimensión críptico-mística. Brecht había significado un shock en los años '60, toda la cultura era brechtiana y marxista y, cuando Grotowski presentó su trabajo formal y orgánico, dijeron que hacía un trabajo corporal: Stanislavski hace un trabajo psicológico y Grotowski un trabajo corporal. Es la esquizofrenia de la cultura francesa que lee el texto con la inteligencia y el cuerpo como virtualidad inaccesible. Porque la formación del actor francés es la formación de un hombre que habla. En Rusia, en Polonia o en China, el cuerpo es legítimo, no se opone al contenido intelectual, es la estructura del contenido. El verdadero trabajo es averiguar qué pasa dentro de esa envoltura carnal. Este es un nuevo trabajo de la interpretación, es decir que Grotowski no hacía trabajo corporal. Usaba la acrobacia, el yoga, podía hacer saltar al actor como un tigre de un lado a otro, pero cuál era el objetivo de ese trabajo coreográfico: depurar la caligrafía del gesto y el ritmo del encantamiento vocal.

Hay signos corporales y en el interior de esos signos hay un trabajo psíquico particular. Por eso Grotowski no empezaba con el análisis del texto, sino que comenzaba con una confrontación directa con la presencia del actor. Peter Brook escribió: Cuando era un joven director, llegaba al ensayo con todas las notas de la puesta en escena, pero eso no funcionaba con los actores. Un día dejó de lado la interpretación intelectual del texto y comenzó a trabajar con seres humanos, y el texto apareció como un subtexto, exactamente como la manzana, para Cézanne. El problema no es copiar la manzana ni comprender la textualidad de la manzana, pero, ¿cuál es la luz que atraviesa la manzana y la estructura de la manzana?. Es un accidente que sean manzanas; como las sillas en Ionesco, no son solamente manzanas, así el actor es una manzana con luz, una estructura.

Quisiera clarificar tres palabras: la sensación, la emoción y el sentimiento, para liberarnos de una vez por todas de la confusión. Describí la sensación el sábado cuando me preguntaron en una entrevista «¿cómo escribe Usted?». Antes de escribir me concentro en una sensación y dejo que la sensación hable. Yo creo que Sabato está convencido de que podría ser un buen actor porque él trabaja como el actor, no a través de la búsqueda de la sensación sino de la organicidad de la sensación, sin saber dónde la sensación va a llevar al escritor o al actor.

¿Cómo debe proceder el actor cuando elige un texto? Puesto que el texto ya existe, el texto es como el cuerpo, como la manzana: hay que echarle luz para que se convierta en una obra de arte. Y esa luz, para el actor, es la sensación. Puede ser también una idea o una imagen; es mucho menos intelectual de lo que pueda creerse. Y cuando está la acción en la sensación, aparece la emoción. ¿Y qué es la emoción? La energía del movimiento. La acción y la sensación son los padres del comportamiento emocional. ¿Y qué son los sentimientos? Los sentimientos son la intelectualización de la emoción, la parte racional del ser que nombra la dinámica de la emoción que lo atraviesa.

Un actor no puede trabajar ni con la emoción ni con el sentimiento. La emoción y el sentimiento es lo que llega después, mientras se desarrolla el movimiento. Por eso Grotowski trabajó mucho sobre la improvisación. Al contrario de los dramaturgos franceses o alemanes, se arrojó sobre el cuerpo y el alma de los actores, como Van Gogh sobre la luz de Provençe, del sur de Francia, sin saber cómo terminar el cuadro.

La razón por la que fui a ver a Grotowski es justamente por esto: porque yo era pintor. Cuando un día le comenté a mi profesor de Filosofía que quería pintar signos que aclarasen a la humanidad, él me respondió que debía ver un libro de Merleau Ponty, el padre de la fenomenología del cuerpo, que se llama **Signo**,

donde el autor dice claramente que no hay signo de la pintura antes de que la pintura se haga. Y la pintura es un gesto antes de ser un pensamiento. Entonces tuve que decirle gracias a mi profesor de Filosofía.

Cuando le pregunté a Grotowski «¿qué es la verdad del personaje?», él me contestó lo mismo. Grotowski me dijo: «¿Quién es Hamlet? Es la respuesta que yo le doy a Hamlet». Es la posesión que me atraviesa y que va a habitar el texto, y solamente después puedo intelectualizar el sentido que le doy a Hamlet. Entonces, la creación teatral, el acto teatral, es de la misma naturaleza que el acto pictórico; es como la savia que atraviesa el árbol.

A los intelectuales les gusta decir que reconocen el árbol porque pueden poner un nombre sobre un producto, pero hay que estar enamorado del árbol para sentir la savia que sube por él. Esta es la diferencia entre el proceso creador y el procedimiento creador. En el medio teatral, el ochenta por ciento de los directores y de los actores, aún si buscan procesos creadores, por razones económicas están condenados a procedimientos productivos. Y esa es la gran esquizofrenia de los artistas: buscan algo que la institución no puede darles.

MENTIRLE AL SISTEMA

Voy a poner en paralelo el proceso y el procedimiento.

Si Grotowski pudo realizar lo que hizo, es porque el comunismo le ofreció un único regalo: le dio tiempo, puesto que todo el mundo recibía un sueldo. Cuando Grotowski hacía un stage, en el teatro local, clásico, podía ver que los actores cobraban un sueldo, y todo el día vivían de té y de vodka, y venían al teatro aún si no tenían personaje para interpretar, porque cobraban por mes como proletarios; y a mucha gente le gustaría tener esa condición. La diferencia entre un proletario burgués y un proletario artista, es que el artista va a hacer de ese tiempo que se le da, un tiempo de investigación y una producción puntual del rol. Grotowski no hubiera podido hacer el trabajo que hizo sin haber tenido la posibilidad económica de aprovechar ese tiempo. Ese fue su genio: haber sabido cómo dar vuelta el sistema.

Digo esto, porque si no se tienen las condiciones que ofrece el laboratorio, la facilidad de investigar... Yo he llegado a ser profesor porque pude acceder a las condiciones del laboratorio. En la Universidad no estábamos obsesionados por la producción sino por el conocimiento; me refugié en la Universidad para hacer un laboratorio. Algunas veces fue posible, pero ahora el tiempo está cada vez más compartimentado en pequeños tramos horarios, porque ahora las universidades funcionan como bancos, fraccionando el tiempo, buscando condiciones que produzcan beneficios, con técnicas de marketing, dándole

por la cabeza a las instituciones, pagando el mínimo y obteniendo el máximo de resultados, y ofreciendo un producto seductor que se pueda colocar en el mercado.

¿Y cómo trabaja un artista que no está en un banco? Trabaja en procesos y no en procedimientos; no está obsesionado por la fabricación. Recuerdo la violencia con la que reaccionaban, en Canadá, los técnicos que no comprendían que yo pudiera utilizar cinco o seis días para la puesta de luces de un espectáculo: durante la improvisación, durante el trabajo del actor, porque para ellos la iluminación es lo que se pone al final, y no como un juego dialéctico entre la imagen y la voz. No me comprendían cuando decía que no ilumino el cuerpo sino la voz, pensaban que era un lunático cuando decía eso, que no se puede iluminar la voz sino que se ilumina el cuerpo, porque los técnicos estaban entrenados para trabajar como banqueros.

Si uno no es un banquero, uno está obsesionado por el proceso creador. Y lo que Grotowski ha aportado no es un método técnico sino una disciplina de investigación. No es una institución sino un laboratorio. No es un tiempo limitado de seis semanas sino el tiempo ilimitado de la búsqueda. No es un tener y un saber sino un co-nocimiento. En las universidades y los colegios, oigo que a los profesores les gustaría trabajar en el proceso, pero cuando terminan de expresarse, uno se da cuenta que aquello que hacen no es un proceso sino un procedimiento. Sólo cuando cierran la puerta del aula, pueden tener momentos mágicos. Esa es la dificultad: lo que se debe aprender es a trabajar rápido, hay que convertirse en un rayo láser para comprender rápidamente la situación y llegar a resultados, pero es una mentira, tratan de guardar, de mantener los elementos del proceso. Eso puede funcionar en algunos casos, y en otros casos eso provoca la resistencia de las instituciones y aún de los actores.

EL BUEN LADRÓN GROTOWSKI

Empecé por contar esto para clarificar el contexto económico e intelectual de Grotowski y por qué él era un heredero de Stanislasvski, y por qué robó a Meyerhold. Su genio fue haber robado a todo el mundo. Grotowski mismo dijo que un artista debe ser un buen ladrón. Es decir que un gran innovador es un ladrón, un hombre que hace una síntesis, y ese es su genio. Grotowski hizo esa síntesis y tuvo la visión clara de cómo mentir en el sistema; y cómo obtener un discurso oficial con una práctica esotérica, cómo comportarse como un alquimista con un discurso materialista, cómo tomar el dinero del banquero para venderle lo invisible. Eso fue lo que hizo Grotowski en California, hasta que los banqueros comprendieron que habían sido robados; entonces se fue a Italia, a un país de grandes ladrones, donde la ley por lo menos es

clara, porque en California la ley no es clara. Pensaba llegar a un producto y vendía un proceso.

ENTRE LA BENDICIÓN Y EL SACRIFICIO

Ahora que hice esta presentación, no sé si tendré tiempo.... He preparado una quincena de respuestas a las preguntas de los profesores que escuché ayer. Trataré de ser rápido para dejar tiempo para las preguntas.

Yo no soy embajador de Grotowski; soy alguien que lo escuchó, y lo que voy a decir ahora es mi síntesis personal. Aún si hago un trabajo de gran fidelidad, es posible porque hice un trabajo de interpretación. Y es esa meditación lo que quisiera compartir con ustedes hoy. No tendré tiempo para desarrollar todos los conceptos que voy a citar... si a alguien le interesa, lo podemos hablar después.

He comprendido ahora que el teatro, la vida, el arte, pueden ser una bendición o un sacrificio. La bendición mira la vida sin representación; es por eso que Grotowski dejó de hacer teatro, porque pasó del sacrificio a la bendición: del sacrificio del cuerpo a la bendición de la voz. Para que sea sacrificio se necesita organizar la representación del ritual. El teatro funciona sobre la base del sacrificio, aún el teatro cómico. Y el actor no es creador si no se sacrifica a sí mismo. La condición del actor es el autosacrificio. El mal actor es el que quiere tener el beneficio de la representación sin el sacrificio. El individuo que renuncia, que deja el arte es el que quiere lograr una bendición directamente en la vida sin pasar por la metáfora del sacrificio.

En esto hay un secreto: el sacrificio está ligado al cuerpo, la bendición está ligada a la voz. Cuando el sacrificio no es necesario el teatro desaparece. ¿Cuál es el trabajo del sacrificador, del que se sacrifica? El actor-sacrificador aprende a desaparecer, a anonadarse para ser, a desaparecer para aparecer. El acto creador se confunde con el acto de la interpretación. Es por eso que, cuando uno dice que hay una escuela de actor-creador y una escuela de actor-intérprete, en el fondo es una confusión, porque un verdadero intérprete es un creador; lo que cambia es la forma. Vuelvo a la primera pregunta: la apariencia y la credibilidad psicológica. Es un trabajo de interpretación que limita la realidad para entrar en una apariencia.

El trabajo del director es guiar el trabajo arqueológico del alma y del cuerpo del actor, porque el actor no es un cliché del exterior.

Entonces hay que comprender que hay un trabajo entre el doble y la apariencia. El sistema teatral quiere la apariencia, pero el rol del artista es crear el doble. Sucede que el doble se transforma en apariencia. Cuando el sacrificio ocurre, el actor se convierte en un doble; ese es el sentido del «teatro y su doble», del que hablaba Antonin Artaud. Lo que quería Artaud es que la represen-

tación fuera un sacrificio para alcanzar ese doble, que es la metáfora de la realidad, y no una imitación de la realidad; esa es la crueldad: esa muerte de sí mismo para ser realmente uno mismo. Así se comprende la analogía entre la mitología griega y el trabajo del actor, y la intertextualidad entre el cristianismo y el proceso creador de Grotowski, y por qué Grotowski pudo renunciar al teatro. Porque desde el comienzo buscaba a Dios y quería una bendición de la vida para hacer la reparación de sí mismo, y por eso tenía que hacer el sacrificio teatral. Esto me lo dijo claramente cuando alcanzó la gloria con **El príncipe constante**; dijo «yo busco mi salvación. ¿Qué puede hacer un artista cuando tiene todo lo que quiere, el conocimiento, todo?» Y me lo dijo antes de hacer su último espectáculo, **Apocalipsis cum figuris**; tenía que renunciar y convertirse en un médico, un terapeuta. A mí me dijo: «No, vos sos un aficionado, tenés que continuar haciendo la misma cosa pero con una distancia interior. Tenés que cumplir el ritual social de la representación, sabiendo que no lo necesitás, tenés que hacer el trabajo para los otros y no para vos hasta que te sientas asqueado, y cuando ya no necesites a los otros, entonces podés partir.»

¿Por qué es necesario el trabajo del sacrificio? No voy a repetir sus conferencias, su técnica, etc., etc. Prefiero ir a las preguntas esenciales.

Cuando uno comprendió la relación entre el cuerpo y la voz, entre la bendición y el sacrificio, entre el doble y la apariencia, hay dos caminos. El primero es la construcción formal del teatro, es decir, el trabajo que hace la mayor parte de los directores, preocupados por la puesta en escena, en este caso es el actor el que se sacrifica, pero no en el sentido creador, en el sentido existencial de la escena. El segundo camino es la deconstrucción del parecer, es el trabajo no obsesionado por el resultado, en donde el ser puesto al desnudo, individual y colectivamente, puede participar desde el interior en una construcción exterior; ésa es la paradoja del trabajo de Grotowski.

Si ustedes miran la historia, Diderot había hablado de eso, «la paradoja del comediante». Hay un pasaje en el que Diderot dice claramente «cómo pueden darle crédito a este histrion que es capaz de declarar su amor con pasión y ver el botón de la camisa que cae al suelo». Ese desdoblamiento es la condición misma del artista, del actor de teatro, de estar afuera y adentro simultáneamente; estar en el flujo rítmico y al mismo tiempo en el control del espacio, de la atención vigilante del otro. Exactamente como el pintor tachista de los años '60, uno tira la pintura y se trabaja con la mancha; es el trabajo orgánico: estar al mismo tiempo en la espontaneidad del gesto y en la lucidez del trabajo en detalle. Esta dualidad es el corazón del trabajo de Grotowski: el trabajo simultáneo de la sensación -que no es la

emoción psicológica-, el flujo orgánico, la pulsión, la improvisación, en una estructura bien codificada, que puede ser una canción, un texto, o nada. Por ejemplo, de un dibujo que realicé sobre una improvisación del tema de la brujería, hice un centenar de bocetos. La improvisación había durado media hora y en el espectáculo final quedó un minuto. Lo que fijé en los dibujos son momentos del trabajo después de un proceso de eliminación de todo lo que no era necesario, pero manteniendo la línea de «qué hace o qué es una mujer cuando es una bruja, y por qué se llamó brujas a las mujeres». Porque viene del latín, «source», del agua que fluye, fuente del conocimiento y las mujeres tenían orgánicamente el conocimiento del cuerpo, del nacimiento, un conocimiento creativo, un conocimiento natural de la vida y de la muerte, que el poder masculino quiere controlar. Por eso hay inquisidores que son directores de escena y hay actores que son mujeres. El artista que no ha reconocido lo que tiene en sí de femenino, no puede crear; y la mujer que no reconoció lo que hay de masculino en su construcción tampoco puede crear. Para ser una bruja, uno tiene que dejarse llevar por el ritmo y la justeza del gesto, y la memoria ritual de lo que hay que hacer para que el gesto sea justo y dé la vida. Grotowski trabajaba sobre cosas como éstas.

EL GESTO/ LA VOZ

Ahora quisiera volver a la relación entre el gesto y la voz. Tomaré como metáfora un elemento de la ciencia. A comienzos de siglo, el matemático De Broglie descubrió la naturaleza de la luz. Había entonces dos concepciones que entraban en conflicto: una decía que la luz era una onda y la otra decía que la luz eran corpúsculos. De Broglie demostró que la luz es simultáneamente onda y corpúsculos; ésa es la naturaleza del teatro y del actor. Todo lo que tiene que ver con los corpúsculos se relaciona con la articulación de la puesta en el espacio de lo que suena en el texto, y todo lo que es onda tiene que ver con el ritmo y con el flujo de las vocales. Las emociones se expresan a través de las vocales. En el «bel canto», hasta el infinito; la música moderna es consonántica, a los golpes; y la música clásica es melódica, el amor está en la onda y el poder del cuerpo. El trabajo de Grotowski era dar a los corpúsculos la fluidez de la onda, y dar a las ondas la articulación clara de las partículas. Esa ley científica la podemos encontrar en todas las artes del siglo XX.

Entonces, la voz es la relación que no está hecha para los ojos. Hay dos tipos de actores: los actores que pueden muy bien hablar y actuar, y son muy fuertes cuando no se mueven, y cuando se les pide que hablen y se muevan, se paralizan; son los actores intelectuales porque tienen que fijar el texto en el cuerpo

para poder entrar en la onda de la inteligencia del texto. En la ópera - yo me preguntaba cuando era joven - por qué los actores no se mueven, y es normal porque la sublimación vocal es total; todo el cuerpo está movilizado para la creación del canto. El trabajo genial de Grotowski es que formó actores que eran operísticos y al mismo tiempo coreográficos. En ese sentido está en la tradición de la ópera china y del teatro japonés.

Polonia es un encuentro de caminos entre Occidente y Oriente. Stanislavski no podría haber nacido sino en Rusia y Grotowski solamente en Polonia, porque el contexto geográfico y cultural explica el imaginario creador. Pero hay una interculturalidad. ¿Por qué, en este siglo, estamos tan preocupados por todo lo que tiene que ver con el trabajo del cuerpo, la danza butoh? Con excepción de la Comedia del Arte, que es una caligrafía del cuerpo que, sospecho, es una consecuencia de los viajes de Marco Polo. Tuve una conversación sobre este tema con Nicola Savarese y tenemos la misma intuición. Estamos convencidos de que algo de lo que traían los comerciantes de Bali y de Japón golpeó la imaginación de los artistas italianos para que naciera la Comedia del Arte, exactamente como Molière quedó impresionado por los italianos; porque Molière pertenecía a una cultura de la palabra, robó de la cultura del gesto, y el texto de Molière está cargado del gesto italiano, con excepción de **Don Juan** donde la dimensión trágica lleva a la inmovilidad.

¿Qué comprendemos de todo esto? Es mi síntesis personal, no es Grotowski. El trabajo del actor puede ser tres cosas: una plegaria, una declaración de amor, o una danza. No hay más alternativas que estas tres. Todo lo que se hace en el escenario es dialéctico entre estos tres elementos. Cuando digo esto a mis estudiantes, se confunden, dicen que la plegaria es una declaración de amor. Hay declaraciones de amor que son plegarias, pero no todas las plegarias son declaraciones de amor; hay danzas que son declaraciones de amor, como la tarantella, y hay danzas que son plegarias, como las de Bali, etc. Entonces, ¿por qué hago una distinción entre la plegaria y la declaración de amor?; porque la plegaria es una declaración de amor que supera los límites del cuerpo e integra una idea de trascendencia. Cuando un hombre hace una declaración de amor a una mujer que sabe que ha perdido, su declaración de amor se convierte en una plegaria, porque en ese momento la mujer es un objeto perdido y la declaración de amor se convierte en una plegaria al infinito; también es lo inverso, de la mujer hacia el hombre. Cuando estamos enamorados caminamos más rápido y cuando estamos alegres saltamos y bailamos porque hacemos de una danza una forma de declaración de amor. Y cuando esta declaración de amor de la danza desaparece, queda el sacrificio y el duelo.

Esto que digo no es dogmático. Cuando veo a una actriz o a un actor actuando, me pregunto qué puedo hacer. Algunas veces le quito la palabra y desarrollo la danza. Cuando escucho una declaración de amor que no es creíble, le pido a la persona que haga una danza popular, y misteriosamente, la simplicidad de la danza encierra las sutilezas de la declaración de amor. Estas son herramientas de trabajo. Grotowski tenía las llaves de esto. Ese texto mío que ustedes tienen, narra una anécdota: Grotowski me dijo: «cuando miro a una actriz o a un actor, me tengo que esforzar por escuchar lo que no oigo, por oír la melodía del cuerpo».

Ayer, un profesor habló de su trabajo de una manera muy auténtica y, al final, los labios le temblaban. Ese hombre me impresionó porque él hacía el ejercicio que Grotowski pedía: que tiemblen los labios, y vi que hacía la plegaria del niño delante de su padre: «Papá, amame... Estoy aquí, y hago teatro para probarte que existo». Y todo el discurso intelectual era muy justo y pertinente. Era la máscara de una emoción muy profunda. ¿Por qué ese hombre hace teatro? ¿Cuál es su investigación legítima? ¿Ante Dios? Pero Dios empieza en la familia. Entonces, cuando trabajamos con los actores, tenemos que escuchar, no lo que quiere el personaje, sino esa vibración que llora, que danza, que ruega y que se sirve del texto para aparecer. Es por eso que hacemos teatro: para protegernos de nuestros miedos, de no ser. Y sabemos que vamos a hacer un sacrificio, y es por eso que hacemos teatro: para morir, parecer, es por eso que los labios tiemblan. Eso es lo que Stanislavski buscaba y llamaba el «tiempo-ritmo». Si le pido a alguien que hable más rápido, no necesariamente estoy creando la presencia de ese niño que le pide al padre que lo quiera. Pero haciendo un trabajo sobre el ritmo voy a llegar más rápidamente a esa verdad que si explico al actor las motivaciones profundas de Don Juan o de cualquier otro personaje. Porque lo que representa la pintura para Cézanne o para Van Gogh es esa textura, ese tejido de sensaciones, mezclado con nuestra memoria corporal, que busca palabras para decirse.

EL GRAN ARTISTA

El genio de Grotowski es haber articulado un método para conseguir eso. Pero pudo hacerlo porque escuchó bien a sus ancestros, y porque robó bien a sus maestros y comprendió bien lo que buscaba. El rearticuló, a través de su propia necesidad de hombre y de artista -hablé de esto esta mañana-, la dimensión esotérica e íntima del artista, lo cual no quita nada al rigor de su trabajo. Pero rehúsa pensar que el artista es un método. Es un deseo de reparación ante la vida. Y si la reparación la hago en mí mismo, yo puedo reparar el mundo. Eso es lo que significa Cristo, eso es lo que significa el trabajo de un

profeta, de un poeta, de un pintor. Esa dialéctica, a través del lenguaje, es una reunificación de trozos dispersos.

Para poder hacer este trabajo, Grotowski tuvo que pasar por varias cosas, que voy a comentarles rápidamente. Tuvo que exorcizar el panteón cristiano, su herencia cultural, el duelo de su propia sexualidad, su soledad, la búsqueda de una voz que ama y que ya no necesita de la imagen. Entramos aquí en un aspecto absolutamente fundamental de su recorrido. Todo el mundo creyó, y Grotowski también, que su trabajo tenía que ver nada más que con el cuerpo, y el cuerpo es imagen. Pero cuando uno escucha, mira el cuerpo, se da cuenta de que son fragmentos; una persona es una partitura musical, un encantamiento vocal. La dialéctica de la onda y el corpúsculo era de lo que Grotowski se servía como una máscara en un país comunista occidental para hacer un encantamiento religioso. Y una vez que lo hizo, se quitó de encima el discurso de la máscara corporal y quedó el trabajo vocal.

Voy a hacerles escuchar una grabación pirata. No tengo ningún escrúpulo porque es mi maestro el que me enseñó a robar. Grabé un fragmento de su trabajo vocal a pesar de la prohibición. Lo tomé de un film: la dimensión encantatoria y vocal que está inspirada en los cantos africanos que pasaron al Caribe. El actor principal, que es un mulato, retomó el trabajo que había hecho en Francia. Grotowski terminó su carrera con el vudú y los cantos africanos, así como había comenzado, con el actor Cieslak y la cultura cristiana. [Se escucha un canto que evoca una polifonía protogregoriana].

Yo pregunto, ¿en qué categoría se puede poner esa voz? ¿Declaración de amor, ruego, o danza? Para mí, la danza desapareció, está completamente situada en la nostalgia del mundo, es una nostalgia del amor y una plegaria a lo que está más allá de la vida. Esta música existe en África, era la música que se escuchaba en los templos de Egipto y también en una parte de los templos de Jerusalem. Para llamar a Dios no queda sino hacer una plegaria en su presencia o, en la imposibilidad de estar allí. Entonces, la diferencia entre el trabajo que es el final de su vida (de la vida de Grotowski) es una reconciliación con Dios, que ya no necesita sacrificio, es una bendición. Y permite comprender el recorrido que acabo de describirles. Necesitó treinta años para reconocer el territorio del sacrificio y hacer una plegaria y después morir. Gracias.

¿Hay preguntas? Tengo aquí diapositivas, pero no me propongo hacer ahora demostraciones con diapositivas. Siento más un posible diálogo, con preguntas. Y después, si hay oportunidad, se mostrarán las diapositivas.

Pregunta: Hay algo que no llegué a captar bien acerca de los corpúsculos. ¿Usted dijo que para Grotowski los corpúscu-

los vendrían a ser como los actores, esa luz que ilumina esa onda? ¿Eso es lo que dijo?

Ouaknine.: No hay fronteras; es un balancearse. Hay momentos en el trabajo del cuerpo, que yo llamo corpuscular: está más presente. Y en esto que acabamos de oír ahora, los corpúsculos desaparecen y aparece la melodía. Si uno ve escenas de **El príncipe constante**, verá la coreografía. Siempre se ha hablado de la forma. Sí, el actor es un corpúsculo, pero es más que eso: está atravesado por formas.

Ayer se hablaba de comenzar a crear el personaje por la voz, y es verdad que la voz es el vehículo, pero sin la vibración, sin el movimiento de la organicidad. El texto en el personaje es un corpúsculo que necesita luz del alma.

Pregunta. Hay algo que no tengo demasiado claro; tal vez lo aclare a medida que lo pienso... Creo que a veces Grotowski, cuando comenzaba los trabajos, trabajaba con cantos. La canción remitía a los orígenes. En la búsqueda del actor, un modo de encontrarse, es en el canto y la canción; un modo de empezar a desenlazar esta región del cuerpo y la voz integrados, como una voz de la memoria a través del cuerpo. Y ahora pienso la canción como al final de un recorrido, en un momento ya no de sacrificio sino en un momento de bendición. Entonces siento la presencia de un buen círculo, no círculo vicioso. Y también me pareció, al escuchar este fragmento, que no había danza sino plegaría por la nostalgia, ruego... Pensaba que el hecho de que todo esté en la voz, es también un estar en el cuerpo que está quieto, pero que está avanzando en la quietud, sólo que la danza va a la voz. ¿En el canto no se daría una condensación del cuerpo, pero sigue estando el cuerpo como danza, también hay danza en esa quietud del cuerpo que canta?

Ouaknine.: La primera semana, cuando llegué al teatro-laboratorio, Grotowski hizo ejercicios, que nunca volvió a repetir, que duraron unas semanas. Tomaba un fragmento de la plegaría de la misa. Y con esa plegaría, unos marineros tiraban de una soga mientras decían las palabras de la plegaría no con la melodía sino con una violencia provocativa y con un gesto que no tiene nada que ver con la plegaría, como si quisieran incorporarla por segunda vez al cuerpo, como si quisieran blasfemar. Como si el trabajo del cuerpo como gimnasia no tuviera justificación si no hubiera una plegaría. Yo creo que era un intento ingenuo. Grotowski hacía a menudo ejercicios así. Pero, ¿qué quedaba de esa experiencia? El uso de la plegaría para desestructurar la provocación. Porque después de un momento, del tumulto, quería matar algo, sacrificar algo; pero después se reconcilió, pasó del cuerpo brutal al cuerpo sublime. Entonces, hay una danza en esa melodía, pero que viene de la reconciliación con el amor. En

el principio había una rabia, una violencia, que era la expresión de su desesperación.

Pregunta. Tengo varias preguntas. La primera es para mí un tema que sigue bastante oscuro que es el de la última etapa de Grotowski en Pontedera; no sé si usted tendrá algo para decirnos.

Ouaknine.: No trabajé con él en Pontedera, no puedo decir nada; lo único que tengo son ecos... En el '89 y en el '92, tuve oportunidad de hablar con él. Hablamos una noche entera. Tuve el privilegio de conocer a Grotowski cuando no tenía discípulos, el privilegio de un año de diálogo directo sin grabación, sin nada. Cuando uno hablaba con Grotowski el tiempo no existía. ¿Qué retuve de lo que me dijo en Pontedera? Grotowski se inició en el vudú en Haití y, si las condiciones políticas no hubieran sido tan terribles en Haití, se hubiera quedado a vivir ahí. El privilegio de ser ciudadano polaco le permitía convertirse en ciudadano haitiano, porque Napoleón había integrado en su ejército una parte de oficiales polacos, y cuando los esclavos hicieron la primer revolución en el Caribe, los polacos, que sufrían la humillación de ser un pueblo que había desaparecido del mapa (Austria se había repartido Polonia con Rusia), los soldados polacos se pusieron del lado de los esclavos. En reconocimiento, todo ciudadano polaco tiene la ciudadanía haitiana.

¿Qué fue a buscar Grotowski en el vudú? No solamente un encuentro con lo diabólico -porque él personalmente me confesó que había cosas que tenían que ver con lo diabólico-. Grotowski vio siempre esa dualidad en el ángel y el diablo: el sacrificio de la sangre y la bendición del amor. Al mismo tiempo que buscaba los aspectos mágicos del vudú, buscaba los aspectos menos conocidos de la organización melódica excepcional de la música africana que existe, por ejemplo, en Cabo Verde y en Gabón y también entre los coptos.

En Grotowski siempre quedó el deseo de trabajar en la dimensión shamánica del contacto con los muertos y, al mismo tiempo, de un contacto luminoso con los ángeles. En Pontedera, siempre hubo un balance entre lo negro y lo blanco; es una visión muy maniqueísta en la representación formal, pero en su búsqueda el maniqueísmo desaparecía; esta ambigüedad permanente entre una corriente que simpatiza con las fuerzas oscuras y una corriente que busca la redención espiritual, amorosa y auténtica. A menudo hablé con Grotowski de eso, y siempre supo que no iba a poder resolver ese problema, porque estaba en su naturaleza y él no era un santo; tenía la necesidad de la representación, aún sin el teatro. Es decir, no fue capaz de lograr la bendición absoluta, la bendición que renuncia a todo, que es simplemente amorosa, porque su vida era dolor. A pesar del trabajo excepcional que hizo como hombre y como artista, las cicatrices están siempre presentes.

Cuando se acepta **ser** el mármol anónimo **de una obra**

Conferencia de Serge Ouaknine

(30 de septiembre de 2000 - Teatro General San Martín)

Haré una especie de conclusión personal sobre el proceso que hemos vivido. Tengo algunas ideas sobre lo que me pareció más esencial, y pregunto a los integrantes del público, cuáles son los dos puntos más importantes de lo que han observado en el trabajo de todos estos días.

Qué aprendieron ustedes, en tanto observadores, de los participantes.

Observador 1: Cuando el actor está claramente en algo y no está solamente en el nivel mental, abstraído, sino cuando está presente, accionando, ocupado en algo; en eso fue notorio el cambio.

Ouaknine: ¿Ocupado en qué? ¿Qué significa eso?

Observador 2: Quizás influidos por cómo vos intervenías corporalmente con ellos [los actores-participantes].

Ouaknine: Haciendo el trabajo de la cabeza, pero la cabeza como un punto de... un puente. Bueno, otra observación.

Observador 3: Es muy importante que el actor tenga una partitura para empezar a trabajar.

Ouaknine: Bravo. ¿Qué significa una partitura?

Observador 3: Que a partir de cada imagen se puedan hacer distintas posturas.

Ouaknine: No solamente a partir de la imagen, porque la imagen es un resultado para el público. Lo que me interesa es el proceso creativo y la imagen es el resultado del proceso.

Observador 3: ... A partir de una sensación ...

Ouaknine: De una intención, pulsión, deseo, contacto, una respuesta, un intercambio, un negocio.... Bueno, otra observación.

Observador 4: Lo que me parece más fuerte es, primero lograr el estado de verticalidad para abrir un canal interno donde aparezca toda la imaginación creativa que tiene el actor, y sobre eso desarrollar un proceso.

Ouaknine: Es verdad. Pero ustedes son gente con una verticalidad natural -el ser humano lo es-, pero eso no es suficiente para ser creativo, ¿entiendes?. La verticalidad es una condición necesaria pero no creativa. Creo que confundes entre la verticalidad de recibir alma y espíritu en un proceso ritual y la verticalidad como condición de posibilidad de la presencia creativa. Las dos están próximas pero el trabajo dentro de la verticalidad implica que haya un deseo, una parte que no viene del cielo sino que viene del cuerpo y de la memoria. La intención, la verticalidad viene solamente con la conciencia de la teatralidad y de la dimensión más alta del ser. Pero el deseo, la vida, no es vertical, es oblicua. Y esta oblicuidad surge de mantener la cabeza más alta que el cuerpo.

Creo que esa especie de columna energética está en el cuerpo; es una verticalidad interior. La verticalidad de la cual hablamos ahora es la de la conciencia extracorporal.



Algunas veces las dos se encuentran [cuando por ejemplo se actúa] Hay actores con una verticalidad interior tal que tienen ese tubo interior [hace referencia a un ejercicio en el que el actor emite la voz desde un tubo imaginario que remite al mugido de una vaca]. Pero ahora hablo de la verticalidad de la conciencia de la presencia.

Observador 5: ¿Cómo se llama esa otra verticalidad?

Ouaknine: ¿Cuál otra? Las dos [son una misma] ... son distintos momentos. Yo no me preocupo de la verticalidad solemne. No. La verticalidad son las flores de la primavera. La flor: el punto de contacto con la luz y la tierra, pero el árbol tiene otra [verticalidad] es un tronco y no hay flores. De lo contrario se hace una mística de la verticalidad, que en ese momento se convierte en otro psicologismo, con histeria de la trascendencia. Todo tiene que salir de abajo.

Observador 6: Me resultaron muy conmovedoras y creativas, sobre todo partiendo del trabajo de la vaca, las nuevas voces que aparecen dentro del cuerpo del actor, refiriéndose a lo que dijo de Wolfsohn, de los muertos, en el último período, o el grito de la madre cuando el chico está cruzando la calle. Y cuando se hizo el ejercicio de la vaca, creo que se logró integrar la verticalidad y el deseo que apareció, y se pudo poner ahí el texto. Esa voz era increíble: no venía de la cabeza, venía de una energía y sin embargo era un texto.

Ouaknine: Venía de la reintegración del pensamiento a su cuerpo, la reencarnación del pensamiento -esto es una metáfora; porque vivimos con la cabeza separada del cuerpo, y es por eso que en las escuelas se desarrolla el psicologismo, porque es un pensamiento que trata de controlar el texto. Esto es la destrucción completa de la creación, porque no hay integración orgánica. Muy seriamente digo que la gran traición del siglo XX es la forma en que se tomó a Stanislavski: una completa confusión. Es como la traición de Jesús cuando la Iglesia se convirtió en una institución inquisitorial.

CREER/ COMPRENDER

Observador 7: A mí, me impactó cómo, tomando el momento creativo orgánico -aunque fuese muy pequeño- pude abrirlo, pararlo en las distintas partes y repetirlo y repetirlo para, después, reintegrarlo con lo orgánico del equilibrio.

Ouaknine: Con la credibilidad. Porque Grotowski, como un buen ladrón que era, siempre trabajaba sobre dos principios: el creer y el comprender. Porque puedo creer y no

comprender, y puedo comprender y no creer. Recientemente descubrí que esos dos principios los tomó de Stanislavski -es un muy buen ladrón, está bien. Ahora, ¿cuál es la diferencia entre comprender y creer?

Observador 8: Creer implica un acto de fe y ...

Ouaknine: ¿De quién es el acto de fe, del actor o del público?

Observador 8: Del actor.

Ouaknine: Bueno, por momentos sí... Bien, ¿Y quién comprende?

Observador 9: El actor tiene que ser racional aparte de la fe.

Observador 10: El actor no solo tiene que ser racional sino también corporal, poder pasarlo por el cuerpo, ser inteligente y comprometido.

Observador 9: Como Santo Tomás: si lo toco, lo veo; transitar para comprender.

Ouaknine: Comprender tiene que ver con todo lo que sale del sentido de los signos, del texto, del gesto. Por ejemplo, entre los romanos, el sacerdote dividía el cielo y si los pájaros venían de la izquierda, era un mal presagio, de donde viene la expresión «siniestro»: sinistra, en italiano y en latín. Es una convención: lo que viene de la izquierda es malo para los romanos. Para los japoneses, la manera en que se sostiene el abanico, expresa la posición de la mujer en relación con el hombre y en relación con su situación personal. Cuando vemos un espectáculo de Noh japonés nosotros, los occidentales, no comprendemos lo que significa el abanico porque estamos acostumbrados a la expresión del rostro y del gesto. Esos elementos están dentro del orden del «comprender». El objetivo del arte no es hacer comprender; es una parte, si uno comprende, mejor, pero ese no es el objetivo. El trabajo real ocurre dentro de los elementos de la comprensión y es la naturaleza de la presencia; es ahí cuando se empieza a creer. Cuando ustedes se emocionaron con el trabajo orgánico que hice con los actores, dejaron de buscar comprender y se sintieron sorprendidos por creer. Cada vez que ustedes aplaudieron, lo que aplaudieron fue un momento de verdad, y ese momento de verdad es orgánico. Poco importa la significación del gesto; es la verdad de la voz o de esos elementos puestos en juego.

LOS CLÁSICOS

Cuando trabajamos el texto de **Electra**, era simplemente una introducción. Al terminar, ustedes sintieron que la mu-

chacha ya no trabajaba con sus brazos, suprimió ese movimiento que hacía, y la palabra se abrió cuando le dije que era una columna de mármol. Como es muy receptiva aceptó articular el sonido y crear un volumen sonoro en el marco de la columna y, en ese momento, el texto encontró su lugar, sin ser parasitado por su deseo de significación; ya no se preocupó por decir el sentido del texto sino el volumen sonoro y el ritmo, y en ese momento le creímos, y en ese momento entró en el personaje de Electra; sin ningún trabajo psicológico, sin ningún análisis dramático, sino simplemente con una encarnación del texto en ella. La confusión es creer que la encarnación se hace intelectualmente; se hace orgánicamente. Es, en primer lugar, un proceso liberador, pero cada texto crea sus condiciones. Los textos clásicos - los textos trágicos griegos - son a-psicológicos. Profieren la verdad. No hay alternativa; abrir los ojos, ahora, vivir-morir, inmediatamente. Entender la importancia del «hic et nunc». Los dioses caen, ahora.

En los westerns, los cowboys siempre están en una línea oblicua, nunca vertical; solamente en el momento de combatir hay una verticalidad, sino lo cotidiano es... [imita el andar ondulante o bamboleante]. Es algo redundante todavía, es legítimo que las personas quieran comprender. No quiero decir que el actor no deba preocuparse por la significación. No tiene que concentrarse en eso inmediatamente; tiene que concentrarse en su relación orgánica con el texto, con los textos que no son clásicos. Los textos que son clásicos no nos piden una respuesta personal, nos piden una apertura ante la presencia divina porque las cosas pasan entre la verdad y Dios, y nosotros somos nada más que paradigmas de ese diálogo. Dios se divierte con nosotros y en los otros textos son los hombres que se divierten entre ellos y eso es la pérdida de la verticalidad. En esa pérdida de la verticalidad, ¿cuál es el mayor problema que hay? ¿Qué pasa entre todos los personajes? Un conflicto, un deseo, una pérdida, un apetito, celos, todos problemas de «tener» no de «ser».

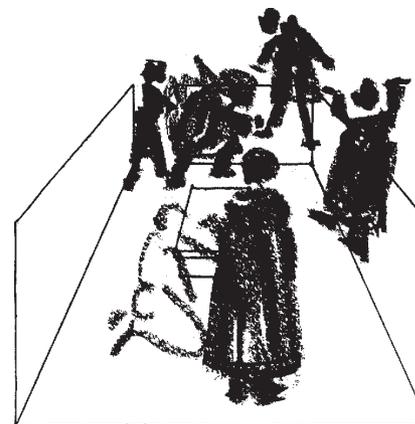
La tragedia comienza cuando el «ser» quiere estar en el mundo de «tener». El personaje quiere «ser» en el mundo de «tener», por ejemplo Antígona que quiere ser fiel a su verdad pero está contra del poder: ella quiere tener a su hermano. En Shakespeare es siempre el problema de «tener»; en **Hamlet** no es solamente «ser o no ser» ¿Por qué Hamlet dice «ser o no ser»? Porque todos los otros se preocupan por «tener o no tener». «Tener» pertenece al orden de la horizontalidad, el peso de la tierra, la gravedad.

Las cuestiones de amor, honor, son representaciones sociales, o expresiones reales más allá de la expresión social. Por ejemplo, a Claudel lo clasifican como a un autor católico; sí, era católico, pero lo que expresa no es el catolicismo, es el paganismo del deseo, con la culpabilidad de estar dentro del deseo o fuera del deseo. Esa parte es católica pero no es un catolicismo sublimado sino encarnado, los personajes tienen deseos, se traicionan, pero las mujeres sufren y son sacrificadas; es un catolicismo mariano, porque él se pone como poder masculino. Es por eso que sacrificó a su hermana, la escultora Camille Claudel, porque en su mente [la de Paul], Marta y María son mujeres, madres sacrificadas. En Claudel hay una verticalidad pero está contrariada por el deseo. Es por eso que ahí hay grandes papeles para las mujeres; porque las mujeres son sacrificadas entonces pueden estar verticales. Los hombres están siempre preocupados por las cosas que desean y las mujeres están en el trance de la verticalidad.

NOMADISMO Y CREACIÓN

Lo que voy a explicar ahora es una forma de análisis dramático, pero pasa por conceptos orgánicos, por dinámicas, estructuras, tensiones y no por laberintos psicológicos que quieren explicar las conductas humanas con detalles demasiado complejos para los actores. Esto es querer ponerle nombre a los resultados y no permitir el proceso. Un actor no está triste porque se le pide que esté triste; la tristeza es lo que aparece si él escucha las energías que atraviesan el texto. Es un proceso largo, y cuando uno es joven está mucho más preocupado por la significación. Uno no tiene esa distancia para escuchar el destino del otro. Es por eso que los viejos actores —aquellos que envejecen bien— tienen algo particular: renunciaron al control de las cosas.

¿Por qué vuelvo a hablar del texto? Para que comprendan que la construcción de la partitura no es una actividad del actor independiente del contexto. Hay un contexto, y hay que aceptar que el texto y el contexto se aclaran en el camino, es decir haciéndolo. El nomadismo es la condición primera de la creación. Y las instituciones quieren hacer de esa condición una condición sedentaria, es decir asentar el sentido: comprender. En tanto que el verdadero trabajo es crear. Cuando estamos emocionados en el teatro es porque creímos, no porque comprendimos. Si uno comprende, además, tiene un regalito además. Es una felicitación que hay que hacer al actor y al director de escena, al escenógrafo, al iluminador. Pero la verdadera razón por la cual vamos al





teatro, la verdadera razón por la cual están ustedes aquí hoy -porque está muy lindo afuera y están aquí encerrados- es porque necesitan una respuesta a la necesidad de verdad que la religión ya no les da. Le piden al ser humano que sea un sacerdote laico: el actor es como un sacerdote laico: habla de cosas divinas y terrestres aún si dudamos de su existencia. Es porque dudamos que estamos aquí y por eso lo que tenemos que colmar en el público son los elementos de la creencia, y que no pueden existir si no están enraizados en los elementos de la experiencia humana. Pero para hacer la experiencia humana es necesario que los órganos estén abiertos y que el ego se calme.

La creación es aprender a crear, es aprender a morir, para vivir realmente. Y cada vez que ustedes aplaudieron, la persona que trabajaba aquí se moría un poco. Pero esa muerte era un placer, era el renacimiento de la vida, el ser en la organicidad y no el tener del pensamiento. Por eso el ejercicio de la vaca es fundamental. La presencia filosófica de la vaca es una presencia ontológica, es la presencia de la resonancia del cuerpo. Es una paradoja que el ser no sea un aparecer, es el ser de la presencia orgánica, y la verticalidad es la conciencia de la trascendencia que está presente en esa organicidad. Es por eso que es difícil ser actor, porque hay que estar en la historia emocional personal y, al mismo tiempo, desnudo, vacío, muerto, adentro y afuera. Es una esquizofrenia sutil. Y ese es el placer de los artistas y es ese el placer del público. Eso significa que la filosofía no es extraña a la existencia, no está separada de la existencia.

Cuando les hablo así a mis estudiantes, lo hago siempre en el contexto de la práctica, porque si mantuviera este discurso sin la experiencia que hemos vivido, creo una experiencia dogmática, creo el dogma de la fe; este es el problema de las iglesias. El discurso solamente es posible porque vivieron la confrontación carnal de la creación, sino ustedes me hubieran tomado por un loco. Como ustedes vieron que la vaca tiene una presencia «intelectual» [es una ironía, quiere decir: espiritual] aceptan su discurso filosófico. Ustedes comprenden mejor la espiritualidad de una vaca que la de un ser humano.

LA MÚSICA

Observador 10: Quisiera saber si trabajás la organicidad, la teatralidad, como musicalidad y el actor como un instrumento musical en el sentido de dar la nota precisa.

Ouaknine: Tienes razón cuando hablas de musicalidad pero la musicalidad no viene del solfeo ni de la notación.

Observador 10: No, no quise decir eso....

Ouaknine: Bueno. Tengo una hermosa historia para contarte: una vez en el Teatro Laboratorio, Grotowski propuso candidaturas y vinieron algunos mimos; un joven mimo que se llamaba Angé y era muy flaco y tenía pequeños ojos asiáticos, era filiforme, como un hilo; había algo muy frágil en su presencia física. Grotowski había partido a París para volver a representar **Akrópolis** en el momento en que un actor dejó el Teatro Laboratorio, entonces lo llamó a Angé, que nunca había tenido experiencia profesional, y le hizo aprender la partitura del actor que se había ido. Era una prueba terrible porque tenía que ir a París una semana después, y tuvo que aprender la partitura de otro, que no había creado él mismo en las improvisaciones de un proceso; es como aprender un texto que no es de uno. Grotowski se concentraba sobre la rítmica sonora; me acuerdo muy bien que estuvo una media hora para que él [el actor] pudiera decir un sonido cerrando la frase pero dejando que la vibración continuara. La frase es la siguiente, el actor debía decir: «Yo también pienso así», el actor lo decía de formas diferentes hasta que logró cerrar el sentido y abrir la vibración. Ese trabajo musical era mental y al mismo tiempo orgánico, y el actor no tenía ningún problema en aprender la partitura, el comportamiento corporal, ya tenía un excelente training como mimo, pero no tenía experiencia vocal; era mimo. Pero como la partitura corporal era impecable, con colgarle zapatos de prisionero a esa especie de cuerpo frágil, con esos enormes zapatos, con esa pequeña cabeza luminosa, dio algo mágico al espectáculo, que el otro actor que había creado el personaje había perdido, porque conocía muy bien el personaje y representaba perfectamente la coreografía del espectáculo, pero sin ese riesgo musical del ser que tiene que cantar en el interior de su tragedia. Porque Grotowski había adaptado toda la obra en el contexto de un campo de concentración de Auschwitz. Era la gran cultura polaca que iba a morir en el campo de concentración. Para darle la emoción de la tragedia a esos seres era necesaria esa vibración de la voz.

En la película de Alain Resnais **Noche y bruma** -es la primera película que se hizo sobre Auschwitz- Resnais explica que la hierba volvió a crecer y que la hierba no se permite sentir el sufrimiento humano, porque todo desapareció. Pero, para dar la emoción de lo que fue el horror, puso una voz en off: **La primavera** de Vivaldi. Así la presencia de la música de Vivaldi reemplazó la ausencia de los cadáveres.

Para comprender mejor la respuesta acerca de la musicalidad, hay dos niveles, como siempre: el nivel de la

presencia del actor, su trabajo de musicalidad, y la construcción escénica que también tiene su musicalidad. El genio del director es cuando las dos están vivas. Y, a veces, es mejor concentrarse sobre esa vibración, que esté viva, antes que sobre la claridad del sentido, porque el sentido es como un suspiro, como el aliento de la vibración, y no el cuerpo; como la exhalación del perfume de las flores antes de que se ponga el sol. Y esa es la poesía del sentido, de la significación. Si el sentido no tiene esa vibración, es un discurso didáctico y ese no es el objetivo del arte, aún si estamos preocupados por la significación social, política ... Por lo tanto hay que ser modesto ante la significación porque es el lugar a donde se va a mentir. Hay que ser modesto ante el hecho de la significación porque la significación es el lugar donde vamos a mentir, uno se refugia... Muchos actores que no han hecho el trabajo orgánico tienen el placer de dar la inteligencia del texto para tener una presencia personal: esa es la mentira, se refugiaron en el sentido. Al contrario, el riesgo de la presencia, el perfume de las flores antes de que el sol se oculte, permite la recepción del sentido. Por lo tanto hay una muerte en todo lo que está vivo, el perfume es el suspiro de la flor, el sentido es el suspiro de la presencia.

El que no ama quiere contener la significación, por lo tanto será una flor sin perfume. Estar seguro de estar vivo como flor sin perder algo. Para volver a lo que decíamos antes, el ser está en el perfume. Eso es lo que dicen los grandes maestros del teatro japonés.

LA VIOLENCIA

Observador 11: A mí me impactó mucho esa violencia trasladada, tanto a la vida como a la creación. Me da la impresión de que uno de los pilares del trabajo es la violencia con uno mismo para seguir un camino, para dejar de ser un alga; a partir de los límites que uno se impone dentro de la libertad se va a poder ser creativo.

Ouaknine: La violencia es el puente entre el «ser» y el «tener». Y la agresividad es la presencia del «tener». Para clarificar lo que digo: no quiero justificar la violencia porque el trabajo artístico no tiene moral, tiene una ética. La violencia tiene una relación con la potencia de la verticalidad. La agresividad tiene una relación con el poder y la violencia con la potencia. Hay una dimensión trascendental en la violencia, y hay una dimensión horizontal en la agresión.

¿Qué quiere decir para ustedes esta diferencia entre violencia y agresividad?

Actor 1: Para mí la violencia es la fuerza que se ejerce sobre algo para cambiarlo y para adquirir un poder, por ejemplo: matar una gallina y comérsela. Hay violencia en cortarle la cabeza, desplumarla, sacarle las tripas, cocinarla y comerla; hay en eso una violencia muy grande, necesaria, creativa. La agresividad sería matar una gallina y desperdiciarla, cazar por placer.

Ouaknine: Sí. Reaccionar y no accionar. Matar para comer es un acto, una reacción, actuar. Algunas veces yo golpeo el cuerpo del actor; con esto no estoy buscando pegarle al actor sino despertarlo.

Una vez recibí un buen regalo en la Universidad: en mi curso había un lindo muchacho que representaba Hamlet. Y decía el texto, era hermoso, pero no creía. El estaba muy satisfecho de su trabajo; yo le golpeé la zona de los riñones, delante de los estudiantes, y le dije: «despertate, estás durmiendo; tenés 24 años y estás a punto de pasar al lado de tu vida; tenés 24 años y estás jubilado, estás sentado sobre tu belleza; despertate». A la semana siguiente no vino; después de 15 días vino y me pidió volver a hacer Hamlet; fue algo excepcional: comprendió que dormía. Es esa la violencia que estamos autorizados a vivir, pero no es fácil para nada, y, a veces, uno se equivoca.

EL SEXO

Quiero hacer una analogía con algo que está muy lejos y a la vez muy cerca, y de lo cual es difícil hablar: la presencia sexual en escena. Grotowski explicó a unos actores que se besaban en una improvisación, que cuando un hombre y una mujer se besan en escena no tienen que experimentar placer sino hacer exactamente todos los gestos que hacen un hombre y una mujer cuando se besan, pero con esa distancia interior que nos permite estar conscientes del otro, para la realización del ritual y no para la consumación del otro. Hay que ser muy fuerte para poder hacer eso. Porque tenemos que expresar la verdad de nuestra sexualidad pero tener la distancia interior de la alteridad, del otro, de tal modo que no hemos traicionado a nuestro partenaire porque no lo hemos consumado; es una forma de violencia.

Actor 2: Pero en un acto de amor concreto, en la actuación -teatro, cine, TV-, la agresividad es sentir que el otro te absorbe, se mete con tu sexualidad ... digamos, se aprovecha, es como una violación; cuando aparece la energía sexual del otro, es agresivo.

Ouaknine: En lo que decís hay algo interesante: el no acabar, no terminar interiormente el beso permite que el



público lo vea realmente, si no produce un malestar, una sensación de malestar de ser testigo de la relación sexual del otro.

¿Cómo es que ustedes comprenden tan bien la distancia en el amor, y en cambio, cuando hablo de la distancia ante el narcisismo es más difícil? Ustedes comprendieron claramente: para que la presencia del beso artístico esté allí tiene que haber una distancia entre los partenaires y consigo mismo. Tienen que tener la misma distancia con el texto, la misma distancia con el personaje para besar realmente el texto. Se necesita una distancia para crearlo, para darle algo de uno; es por eso que hablo del regalo: son los pequeños besos no terminados, besitos.

Actriz 1: ¿Qué pasa si el texto es del actor?, ¿Se puede poner esa distancia con el texto?

Ouknine: Es una muy buena pregunta. Es muy difícil. Viví esa experiencia muchas veces en mi vida. Como soy a la vez pintor, director, escritor... tengo siempre la tentación de la globalidad. Observé que los mejores espectáculos son los que hice a partir de textos de otros, porque escribir es una puesta en escena de palabras, y poner en escena es dialogar con esas palabras. Cuando somos el autor del texto, ese diálogo no es posible porque queremos que la escena sea la puesta en escena de las palabras que escribimos. Por eso los directores que ponen en escena sus textos son tiránicos: quieren que el actor hable y accione como ellos lo vieron en su propio imaginario. Y en ese momento la creación del actor ya no es posible porque entonces tiene que ejecutar, es un ejecutante, y en la palabra «ejecutar» hay algo mortal, se ejecuta a alguien.

Es posible ser creativo con el propio texto cuando el nacimiento del texto es una necesidad absoluta; en ese momento es como un parto y no hay diferencia entre el momento en que el niño nace pero todavía le pertenece a la madre. Y hay un momento en que el niño parió; ese es el momento preciso en el que la vida de la madre está en peligro; es el momento en que el ginecólogo tiene que sacar el resto del texto que es la placenta. Y el bebé es el texto que perdió el subtexto de la placenta. Cuando uno es el autor de su propio texto, uno tiene que ser la madre, la placenta y el niño; no hay lugar para nada más, salvo si es una urgencia absoluta. Es la misma imagen que les di en la clase anterior con la foto de esa mujer en Ucrania, que está desnuda, que va a ser matada por los nazis, y que simula que se desviste: crea un texto, ha creado algo, y es siempre el tema de la distancia. En el momento en el que la muerte es urgencia el texto y el cuerpo se confunden.

De una manera general, en mi Departamento, los estudiantes están obligados a hacer Maestrías de creación, hacer puestas en escena, pero con una condición: los profesores decidieron no permitir que los alumnos pongan en escena sus propios textos, porque se observó que era un exceso de narcisismo. El ejercicio del trabajo formal teórico llega a ser difícil porque el estudiante está preocupado por parir el sentido y no por conducir el discurso escénico. Porque la obsesión que produce la puesta en escena del propio texto se convierte en un monólogo donde no hay distancia teórica. No hay conciencia formal, no hay más problemática para desarrollar porque el actor está obsesionado por su parto. Y hemos decidido no permitir eso, aunque muchas veces hay cosas magníficas. El último año, obligamos a un estudiante a separarse del texto que había escrito y ser el asistente del director para que pudiera aprender lo que pasa entre lo que escribió y el acto teatral. El se resistió mucho, hizo un poco de trampa y trató de manipular el equipo, pero nosotros fuimos inflexibles y creo que le hicimos un favor.

LA TAREA DEL TALLADOR

Creo que he terminado la parte teórica. Ahora les voy a dar mis respuestas brevemente. De todo lo que hicimos, lo que voy a decir es lo que me parece más importante. Lo que les aconsejo trabajar como director, actor, o profesor es el sentido de las rupturas, porque todo lo que hemos hablado de una manera magnífica juntos, está constituido por una multitud de facetas y no podemos abordar el acto creador si no pasamos por algunas de las facetas. Cada vez que presentaron un trabajo debieron buscar. Considero a la actriz como un diamante y busco una faz del diamante para llegar al corazón del diamante. Si me contento con el diamante de manera global me convierto en un admirador. El trabajo de cortar, de segmentar permite observar como en un diamante la ruptura entre dos faces, como un hilo, y es esa ruptura clara lo que le da el precio al diamante. Se tiene que trabajar la sutileza de las rupturas y crear; tallarlo como un tallador de diamantes para tener el sentido de la totalidad del diamante. Abandonen la idea de comenzar el trabajo por el diamante; no se preocupen por el resultado del personaje, ni por la psicología general, ni sobre la atmósfera general; empiecen por tallar las facetas y hay un orden general que va a instalarse. Si se concentran solamente sobre la piedra van a tener un problema de identificación con la piedra y el diamante no aparecerá nunca. Es lo fundamental que puedo darles; es el más hermoso regalo que yo recibí de mi maes-

tro. Todo el resto de lo cual les hablé es el bordado alrededor del traje de Carlos V.

Observador: Ayer, usted utilizó una palabra que fue: «arbitrariamente».

Ouaknine: Es arbitrario si no se tiene una intuición. No se puede hacer lo que uno quiere con el texto. Y no se lo sabe hasta que no se lo ensayó. El peligro de lo arbitrario es el formalismo. Hay que encontrar un lazo, una urgencia personal en esa separación de partes. Trabajar varias veces, crear alternativas y una va a aparecer como natural, y después se pueden eliminar cosas; no se puede conservar todo. Lo que observé, aún en los grandes textos clásicos, es que el personaje tiene una gran confesión monologada, enorme: «Señor, me permite.....» ese gran fluir tiene pequeñas facetas internas.

Lo que descubrí en el texto de Racine, en el Conservatorio Nacional de París, es que les enseñan a las chicas que van a hacer Andrómaca a morir en un sufrimiento muy artístico; efectos muy hermosos pero rápidamente tramposos si esa muchacha que hace el texto no tiene luz personal, personalidad, si no tiene una urgencia personal misteriosa en el texto. Trabajando esos grandes monólogos, que es el sueño de todos los actores y actrices, se encuentra la gran presencia divina en el personaje. Cuando ustedes hagan eso van a descubrir de manera extraña que hay momentos de agresividad en la declaración de amor, y que hay momentos de ira cuando el amor se confiesa, y hay momentos de nostalgia, de vacío cuando se expresa la cólera. Y cuando el texto es una plegaria, hay elementos que no son de la plegaria porque el teatro no es solamente una plegaria. Como creo que les dije el segundo día, en todo texto hay una plegaria, una declaración de amor y una danza. Aún en un texto clásico, hay un momento donde una declaración de amor se transforma en danza; con una ironía, una reflexión personal, el personaje habla de sí mismo, retrocede, se adelanta: eso es la danza. Hay momentos en que la plegaria no se dirige al otro personaje, se dirige al último; hay momentos en que ese último se convierte en algo muy carnal, muy sexual. Queda una huella, una presencia divina en ese deseo sexual porque el teatro está atravesado por el deseo.

Son esas las facetas y las rupturas que hay que encontrar. Algunas veces las rupturas son claras, y algunas veces son sutiles y melódicas, pero están siempre presentes. Un monólogo no existe como un gran flujo emocional, esa es la gran mentira de las escuelas dramáticas. Y cuando ustedes ven eso en el teatro se duermen; uno se concentra en



los efectos de luz, pero el ser se perdió. El tallado del diamante tiene que mantener, algunas veces, partes en bruto, sin tallar. Les pido que miren las esculturas de Miguel Ángel o de Rodin: hay partes en que el mármol está totalmente pulido, raciniano, y hay partes en que hay algo rugoso que no está terminado, como Corneille. La ruptura entre la sensualidad del mármol que brilla y la rugosidad de la arena. Existen esos granos en el texto y esa parte lisa. La cuestión es saber si es un contacto de piel claro o ambiguo, pero es preferible empezar por rupturas claras, el mármol sin terminar, donde se ven todavía las huellas del golpe del martillo como en las esculturas de Giacometti, como un hilo, pero donde cada elemento es un pedazo de materia de luz, con acentos.

Los actores hacen ese trabajo de manera natural, subrayan, cortan. Miren el texto de un actor: es el trabajo de un escultor en el mármol. Ese trabajo debe estar basado en pulsiones orgánicas, pero siempre con la presencia de ese cielo que está por encima de la cabeza, y la presencia carnal de la tierra. Si aceptan ser el mármol anónimo de la obra se transforman en el personaje que atraviesa el mármol. ¿Y quién es en ese momento el escultor? Es el diálogo de ustedes con el texto, metafóricamente.

Esa es mi conclusión teórica; es lo más claro que puedo decir del aspecto teatral de Grotowski. Pero no comprendí eso inmediatamente, lo comprendí intelectualmente; y sólo haciendo mi propio camino comprendí de qué hablaba Grotowski. Lo que yo les he transmitido en esta semana es el pasaje del tiempo.

Construyendo la partitura del actor

N. de la R. : *Después de su conferencia anterior el maestro Serge Ouaknine pidió una pausa y luego de ella comenzó a trabajar en forma directa con los alumnos asistentes a su curso, en el Teatro San Martín. Se transcriben detalles de esta reunión.*

Esa silla que está ahí me molesta. ¿Por qué? No es porque no sea linda, es muy linda para ver, pero es un abandono de un acontecimiento cotidiano e interviene para la percepción de los sentidos. He mantenido un discurso magnífico durante una hora para decir que no hay que concentrarse en el sentido de las cosas, pero les mentí, porque soy sensible a la presencia de las cosas que tienen un significado. ¿Entendieron que cuando yo hablo del sentido de las cosas, hablo del proceso del actor y del director? Pero no significa que eso elimine el resto de la realidad, porque incluso el dedito sobre el escenario se ve. Si cambio el lugar de mi mirada cambio el gesto; entonces todo habla, todo significa. Hay que concentrarse también en esa significación. Nunca dije que había que desinteresarse del sentido del texto. Es en el proceso donde hay que olvidarlo en algún momento. Pero yo, a veces, tengo una relación casi maníaca con el lugar de los objetos, porque entiendo que los objetos tienen un destino y tienen una memoria. Cuando entramos a una casa, podemos percibir si hubo allí una pelea o un duelo. No solamente por el orden de los objetos o la estética de esos objetos, sino por la calidad del calor del lugar, de la luz, de los pequeños detalles, la manera en que los objetos están colocados. Ustedes saben que los pigmeos, en el bosque, pueden contar lo que pasó en los últimos 40 minutos; en Australia, un aborigen que pasea ve la naturaleza como un cuento: una plumita, una pequeña piedra desplazada, una ramita, cuentan un drama. Son los signos visibles que significan algo. Estos signos hablan todo el tiempo, entonces intervienen en la percepción de los espectadores, e intervienen en el proceso de la creación. Si olvido mi botella allí, aún escondida, hay cosas en el universo que no tienen lugar, aún cuando el objeto no tenga ninguna relación específica con el monólogo que va a tener lugar.

Algo sobre lo que no les hablé desde que comenzamos es el lugar fundamental que tenía la limpieza en el espectáculo. Todos participábamos en la limpieza del lugar. Yo también vi a Grotowski llevar los accesorios, porque es como el trabajo de un sacerdote: todos los elementos del ritual participan de la función mágica del gesto, del ritual. O sea que, no voy a poner mermelada sobre el altar, o una botella aún cuando no la vea, porque la botella tiene su memoria igualmente como los seres humanos. Está el nivel de la botella que yo veo realmente y está la memoria que la botella deja sobre el lugar. Es por eso que el lugar de una mesa o una silla forma parte del proceso de la voz, de todo el trabajo. Pequeños desplazamientos cambian la emoción.

Se pueden sacar los trajes y la caja que está ahí. Un maniaco depresivo tiene la misma obsesión que acabo de expresar, puede hacer una depresión nerviosa si el vaso desapareció del lugar donde estaba. La diferencia entre el maniaco depresivo y un artista es que el artista tiene conciencia de la globalidad de los signos, y el maniaco depresivo únicamente del detalle que toma una importancia desmesurada.

Entonces, vamos a comenzar a trabajar.

Actor I: Monólogo «Alguna vez vieron a un hombre desnudo únicamente calzado y a una mujer desnuda solamente con zapatos?... Las mujeres apuradas saben saltar sobre lo esencial... yo quería hablar del subterráneo... laberinto, infierno, tierra, promiscuidad, amenaza, miedo, protección. Duermo en un mito (*)...»

Ouaknine: Hací alguna de las otras partituras [le había pedido cuatro].

Actor I: Monólogo: 2º partitura.

Ouaknine: La segunda presentación que hiciste tenía como objetivo la teatralidad, una construcción teatral que ya tenía una imagen de representación. Aún cuando lo que hayas hecho es interesante, hay algo que es falso en el interior, porque tenías la obsesión de la teatralidad. Aún cuando el monje es interesante, el cliché es hablar de la velita. Hubo algo interesante después, cuando gritaste, pero el proceso no es orgánico y es una construcción mental. Podemos ver que este trabajo viene de una decisión intelectual, aún cuando la forma sea seductora. Por el contrario, lo primero que presentaste era menos teatral aparentemente, pero tenía todos los elementos de un verdadero camino de búsqueda y por eso te quería felicitar, porque entendiste lo que es buscar. El efecto de sorpresa teatral viene de una manera lógica en relación con lo que hiciste y la teatralidad apareció como un efecto de verdad y no como un efecto de teatro, y eso es el teatro. ¿Es claro?

En esto que hiciste, como ahora tenés un verdadero camino, te puedo ayudar verdaderamente porque hiciste un regalo. Hay un momento en el que, en la primera parte, dijiste algo interesante «soy el más feliz de los hombres, duermo en un mito». ¿Te acordás en qué dirección tenías puesta la mirada? [el actor dice que no]. Tenías una especie de surgimiento; el impulso era justo pero la voz no estaba abierta. El proceso era justo pero te faltaba el coraje de la desmesura, simplemente para darle la raíz orgánica a ese impulso que hace que yo entienda pero no crea del todo. Pero creo en el proceso, hiciste un proceso justo, te falta la amplitud. Te pido que volvamos a empezar; si yo intervengo no te interrumpas, seguí con tu camino.

Actor I: Comienza monólogo: 3º partitura.

Ouknine: Esto no me interesa. ¿Por qué? Cambiaste el ritmo. Cuando habías entrado la primera vez, es el miedo, entraste con un movimiento y tenías un contacto con el público y ahora te dormiste en los laureles. La fragilidad nómada se convirtió en burocrática y mataste todo. ¿Entienden la importancia del ritmo? Porque es la importancia de la vida. Ese temblor que tenías, esa fuerza en la interrogación; ¡ vamos!... Más rápido... Si seguís así te rompo la cabeza... y tengo un secreto: sé cómo romper una cabeza... Hiciste un error: no estabas atrás de la mesa, estabas enfrente de la silla: esa es la partitura. Porque ahora estás observándote a vos mismo y volvemos al punto cero de ayer... qué hago ahora ... el tiempo es precioso para todos... ¡Sentáte, vamos, sumergite! Entiendo que no tenemos audiencia [ensayo?] con temor. Tendrías que tener vergüenza de esto.

Actor I: [comienza a decir el texto].

Ouknine: [interrumpe] No tengo tiempo. Por favor tomá el momento de transformación con la peluca y pasá al centro.

Actor I: [retoma desde la parte indicada].

Ouknine: ¿Vieron el sedentarismo de su comportamiento? Perdió el fuego. Y esa es la diferencia entre un espectáculo que nos da la vida y el espectáculo que es demostrar algo. El [actor] quiere en este momento demostrar algo; y es aburrido. ¿Comprenden el matiz? [al actor] Despertate, porque sino vas a perder la oportunidad de hacer un gran descubrimiento.

Actor I: [retoma].

Ouknine: Encontraste un ritmo, es un ritmo energético. No es el ritmo que está motivado por las diferentes etapas y pensé que habías tomado, hace un rato, los elementos temáticos que le di a tu compañero de ayer. Tenías objetivos claros, pero estos objetivos ahora ya no están. Vos tratás de agradarme acelerando la máquina. Quiero que encuentres los elementos y cinceles que hay abajo del texto. No te concentres sobre las

palabras, concéntrate sobre las sensaciones que le diste a las palabras para morir con eso.

Actor I: [recomienza].

Ouknine: La cabeza más alta que el cuerpo... Rápido... Abrir la voz...

Actor I: [trabaja con las sensaciones de las palabras del texto guiado por Ouknine]

Ouknine: Ese es el comportamiento del actor romántico que muestra aquello que está haciendo; el actor vivo se olvida de lo que está haciendo. [Siguen trabajando el texto, haciendo hincapié en «duermo en un mito»] No, mirando para acá [señala para otro lado]; esto es la precisión de la partitura. No podés encontrar la vía justa porque hacés un gesto falso.

Actor I: [continúa].

Ouknine: ...más rápido ... laberintoo! [voz profunda]... mito!! [voz más profunda]... Mejor... Sin violencia... El gesto arriba y la voz abajo. No, acá [le toca el abdomen], sin contracción. Es el momento en que el texto no es una declaración de amor ni una plegaria, es una danza. Tenés que volver a retomar con fuerza [el actor retoma]. No, no el texto del ritmo, sino flujo sólido... Sin violencia... es una danza, resaltación de tu cuerpo... nada de romanticismo... es un negocio... [el actor encuentra la actitud correcta] ¡Bravo!... Vieron la transformación de la voz, el ritmo; pero no era solamente el ritmo y la voz grave, era la posesión... Yo no encontraba cómo ayudarlo y creo que renuncié a lo que quería encontrar, y era la idea del «negocio» lo que era interesante. Porque de hecho, él quiere venderse bien; y eso funcionó. Pero es eso lo que tenés que volver a encontrar, no instalarte adentro, sino con ese mismo nomadismo de fuego, de flujo, una precisión interior. Si ponés los ojos acá [señala], el proceso se pierde porque los ojos no quieren ir hacia ahí, esa es la mirada social; los ojos quieren ir para arriba, miran para el cielo y después salen y vende su persona a ese deseo: esa es la construcción de la partitura: los deseos y los impulsos junto con los detalles del espacio y del cuerpo, no solamente la caligrafía del movimiento. El ritmo no es la velocidad, es parte de la velocidad; el ritmo contiene la necesidad... ¡Bravo! Te ganaste el día.

EL PRÓXIMO TRABAJO: LA JULIA DE BRECHT

Actriz I: [actúa el fragmento que preparó].

Ouknine: Tenés muchos elementos para actuar, y el honor de actuarlos de forma realista. Aún cuando todos los accesorios sean realistas, necesitás tener una tensión corporal para actuar este texto, porque es una mujer que se va, que ya está en movimiento; tiene esa urgencia por sobrevivir, y abandona a su marido, que es alemán, porque ya no hay lugar en Alemania

para los judíos. No podés estar instalada en tu cuerpo, no es suficiente ser una mujer de una determinada edad. Tenés que estar desequilibrada, aún cuando tengas el sentimiento de que ella está equilibrada. Ella hace su valija: hay desequilibrio interior, que es físico y es mental; lo único que la retiene no es su marido sino la pérdida de los ojos [la mirada] en el horizonte imposible. Los ojos se pierden y se vuelve a lo imposible, y vuelve a los objetos, a esos pequeños desequilibrios. Quiero que busques eso.

Actriz I: [recomienza]

Ouknine: No hay nada en el horizonte; hay que crear el horizonte.

Actriz I: Pero ella no tiene un horizonte...

Ouknine: Tiene que tenerlo; para no tener un horizonte hay que crearlo también. Porque es el ojo el que crea la ausencia de horizonte, si no es una ausencia mental, y la ausencia tiene que ser física. [la actriz acciona] Ahí no hay horizonte pero mirás. No, te estás instalando en el horizonte. Tenés que estar desequilibrada para lanzar, desequilibrada, adelante el horizonte: una duda entre vos y el horizonte. [la actriz continúa accionando] La mano se deposita, la mano conoce la valija, la mano conoce esos objetos que se lleva, entonces no tenés necesidad de mirarlos. Una mujer sabe lo que tiene en su cartera, no mira. [continúa la acción] No mires el bolso... bien... Ya se empieza a ver la tragedia del personaje, porque ya está en otro lado.... Ahora podés empezar a hablar... [la actriz comienza a decir el texto] No mires... Stop... pará donde estés... Otra vez. Tomá otra vez la ropa, los objetos y ponélos allí [señala la mesa]. Stop... Da vuelta la cabeza y mirá el horizonte... la cabeza, no el cuerpo. Sí... ahí está el personaje: estás acá y estás en el otro lado, afuera. Ahora podés hablar, pero tenés que conservar el contacto con el horizonte, mantenerlo, si no volvéis a un realismo estéril [la actriz dice el texto] ¡Bravo!... Podés dar vuelta el pecho ahora,... ¡el pecho! no las piernas. Te doy indicaciones muy precisas: el busto no son los pies. [la actriz dice el texto] Te olvidaste de algo ahora: andá a la mesa [la actriz acciona] ¡No! Tenés que partir de donde estás... ¿por qué volver al surrealismo estúpido?... Ya sos verdadera, ¿qué más buscás?... Te olvidaste de algo, ¡vamos!.. las llaves... no mires las llaves... [la actriz acciona] Bueno... Sí, esa es la realidad, el verdadero realismo, no lo otro. Lo otro es todo el confort de la imitación. El realismo entonces es una construcción de pequeños pedazos: cuando miraste el horizonte, cuando tomaste tu llave... Si mirás las llaves no tienes alma, tienes solamente llaves. Bueno, gracias.

La lección de este trabajo es el trabajo de Brecht, que es la distancia, que es una construcción. El famoso «distanciamiento» comienza con la precisión de los detalles; es una manera de dibujar el cuerpo en el espacio: es lo que Brecht tomó del actor chino que él observó: Mei Lang-Fang que influyó sobre Meyerhold, Stanislavski... Un sólo artista, un sólo actor, transformó la estética del siglo XX. Hay un libro, que acaba de aparecer en París, que se llama **El siglo de Mei Lang-Fang**. Es decir, que el Occidente descubrió la precisión gráfica de Oriente; gráfica en el sentido corporal, en el sentido de un dibujo del cuerpo despegado de la imitación en primer grado. Es lo que Brecht llama el «gestus», un gesto construido; se parece a la vida pero no imita la vida. Es una construcción que habla de la poesía de las cosas, y no de la realidad como ya construida. Pero, ¿cómo hacerlo? La mujer que parte tiene un horizonte, pero un horizonte perdido; es necesario que tenga un horizonte. ¿Por qué se lleva sus objetos? Me mudé 29 veces en mi vida, y siempre llevo algo de más, y siempre juro que no voy a volver a hacer mis valijas, pero es una enfermedad incurable. Todos llevamos algo: una parte de nuestra memoria, y está tan bien enraizado que no tenemos necesidad de mirar eso que poseemos, forma parte de nuestro cuerpo.

Me acuerdo de un director, enorme, gordo, muy buen cineasta. Vino a Polonia a hacer un film con Grotowski, y me dijo «yo tengo suerte de ser gordo. Soy tan gordo que las personas a las que entrevisto no miran la cámara, me miran a mí. Es por eso que las personas a las que yo entrevisto tienen un misterio, porque se olvidan de la cámara a causa de mi volumen». Hay que olvidar los objetos que son preciosos para nosotros porque son una parte de nosotros. Este mismo hombre del que hablo, había recibido del pintor Paul Klee un pequeño cuadro y, a donde iba, llevaba ese cuadro con él, siempre estaba en su escritorio. Y yo me di cuenta de que era Paul Klee y puso la mano encima, no lo pude tocar: era la parte de memoria que él llevaba con él. Y Brecht tenía el mismo reflejo; Brecht, el marxista, había viajado toda su vida con dos máscaras de teatro japonés. Esto es una pregunta para un materialista: venir [vivir, viajar] con las dos máscaras de lo invisible, de la muerte, y todo eso del discurso político, pero con la memoria de esa caligrafía oriental. La máscara como signo de Oriente, como signo de aquello que el actor chino le había dado; de hacer un gesto sin mirarlo. Por ejemplo, Brecht en su diario, describe al actor chino trabajando; hay una escena que siempre es muy eficaz: un niño tiene un baldecito y se lava, y toma el baldecito y tira el agua, y cada vez que hace eso, el público que está en la primera fila hace así [gesto de cubrirse la cara]. Entonces Brecht se pregunta por qué el público retrocede; todo el mundo

había visto que no había agua, pero el agua estaba en la conciencia del actor chino y en su gesto el agua estaba presente, como el pequeño cuadro de este cineasta forma parte de su vida, como el agua en la cubeta, tan bien integrada que no tenemos necesidad de mirar; tiremos el agua, y los que están ahí la reciben [son salpicados]. Esta es la precisión del gesto, que es la precisión de la imaginación integrada.

Es por esto, que esta mujer [la Julia de Brecht] tiene que crear su alrededor: conoce su departamento, conoce la cobardía de su marido, pero parte. Lo que abandona son los pequeños detalles de contacto de la vida que no tienen que ser demostrados, y es ahí donde aparece la emoción del personaje; eso significa abandonar algo, todos vivimos esto alguna vez en la vida, abandonar a alguien o ser abandonados y, en ese momento tan preciso, el espacio es infinito... Bueno, la siguiente.

Actriz II: [dice fragmento de la pianista de **El campo** de Griselda Gambaro] ... «¿Cómo están? ¿Por qué no me saludan? ¡Salúdenme!... No son pijos...»

Quaknine: Stop... Veo la teatralidad de tu demostración; no hacés un acto. Estás demasiado consciente de tu demostración: es un simulacro de teatralidad, pero no es un acto. Los actos son mucho más simples. Por ejemplo, un acto consiste en romper una hoja de papel, pero hay maneras de desgarrar el papel, hay ruidos cuando uno desgarrar el papel que son insoportables. Yo viví muchos años con una mujer que siempre se comía una manzana antes de dormir; el ruido de esa mujer comiendo la manzana era insoportable. No sé cómo me pude quedar tanto tiempo con ella, porque había en la manera en que comía la manzana todas las frustraciones de su vida, que yo no podía reparar. Es la teatralidad de lo cotidiano; hay que partir de esa pequeña cosa insoportable pero real... Se le puede dar [a la actriz] una hoja de papel, una silla, una mesa [se le proporcionan esos objetos] ¿Cómo tomar una hoja de papel? Mostranos... no la mires, hacé lo que tenés que hacer... decí tu texto [la actriz dice el texto]. Hablá bajo, tomá el papel... No muevas tu mano, no hagas más que lo que acabo de decir. Te voy a dar datos muy precisos. Tomá el papel con dos dedos y rompelo despacito, de abajo para arriba, pero tratá de sostener la hoja derecha. Tenés que buscar la manera, y la vas a encontrar [la actriz acciona] No, no, estás haciendo otra cosa... desgarrá, hasta arriba, dejá que el papel tenga su destino... Hablá [la actriz dice el texto: «Siéntese. ¿Estaban cenando? No se molesten por mí] Después de «mí» rompé el papel [la actriz dice el texto y acciona] Dejá... solté la hoja que desgarraste. Decí el texto.... [la actriz dice el texto] Comé el papel y hablá... rápido! [la actriz come y habla] Masticá... escupí... [acción] No!... cuando uno escupe la voz cambia. Escupí y cambiá la

voz. [acción] Va a ser más fuerte si la voz es grave después de haber escupido [acción] Bueno... esto es un acto... y sos linda y sos verdadera, y las emociones están presentes, yo las vi. No existe el simulacro del teatro, existe un acto y apareció el teatro. El teatro es la consecuencia de nuestras acciones, no precede nuestras acciones.

¿Hay otro trabajo más?

Actor II: [dice texto] «Todos tienen una buena basa, señor. Es partida fácil para mí. Pero se imagina usted a un hijo, en un día, mientras está tranquilo en su casa y le toca presenciar la llegada de..... [grita] y le pregunta por el padre para decirle no sé qué cosa..... y después la ve regresar, siempre con el mismo aire».

Quaknine: Bueno,... tomá un perro por la correa, y el perro te va llevando [arrastrando], te tira, y vos lo tratás de mantener [sostener] y llevarlo hacia vos, tenés que actuar con el perro. [El actor acciona y comienza a decir el texto] No, no. Primero quiero ver el perro; antes de mover vos el culo, el perro te tiene que mover primero a vos -con perdón del vocabulario [acción del actor]. Tenés que divertirte, no seas serio, divertite. ¿Dónde está el perro? [acción del actor que hacer ver la fuerza del perro] Está muy bien, pero tenés que economizar un poco... [acción] No está mal... Bueno, me gusta la fuerza de ese perro, es un perro constante [risas]. El perro te mira y te dice «bueno, basta!». Tirá... ahora el perro miró; hablale al perro [el actor dice el texto]. El perro te arrastra [la voz del actor se carga de fuerza]. El perro te hace dar vuelta, caés, te aprisiona los pies y caés. No, sigue tirando el perro, ...tenés los pies aprisionados... [acción] decidís no moverte más... pero no como un cadáver, sino como alguien que es prisionero de su perro... ¿Dónde está?... Tenés que imaginar esa vuelta... Bueno, es el grado cero del actor, es cuando ganó el perro... es que ganó la imaginación... entendieron? Relajáte..., sentáte... ¿Qué diferencia hay entre lo que hizo al comienzo y los pequeños momentos allí y allí? [señala los sitios de acción] Es que al principio, él pretendía hacer un acto teatral con una imaginación que estaba colocada sobre nada. Pero la victoria del perro, que lo mira, le da una existencia. Es la alteridad, es el otro el que me crea. Es por eso que podemos decir: «sí hay otro que existe, yo existo».

Esto forma parte de los tres casos, que expliqué desde el comienzo, de Stanislavski: tengo un contacto real con el otro, tengo un contacto imaginario sobre el otro, y tengo un contacto con otro que no existe. El otro que no existe puede estar afuera o puede estar adentro de mí. O sea, no existe físicamente pero existe en mi imaginación. Si una persona puede encontrar un cuarto caso es un genio.

Yo me pregunté si Stanislavski no se olvidó de algún caso y no encontré la respuesta. Porque el otro real es el soporte de mi imaginación -cuando digo «el otro» hablo de mi partenaire-, o bien no está el partenaire físico, pero lo creo; este es nuestro caso. Aún cuando yo quiero representarme a mí mismo, tengo que ser el perro de mí mismo y el perro tiene que ganar sobre mí. Lo que él [el actor] quería hacer al principio, era ganarle al perro que no existía y no hizo nada.

Antes de que la palabra exista, hay una presencia. Hay que partir de esa presencia inmóvil, y es esa presencia inmóvil la que permite el movimiento, si no el movimiento es una agitación; es lo que él hizo. La agitación es el movimiento sin imaginación, por eso hay que encontrar primero al perro, real o imaginario, es lo mismo.

Me acuerdo haber hecho un ejercicio con Grotowski, que duró toda la mañana, que era un ejercicio de Stanislavski, que consistía en tomar un vaso caliente y un vaso frío. Al cabo de 45 minutos, fue algo que me pareció como una locura colectiva. Yo sentí un vaso de té de mi infancia y el olor de la menta de mi infancia porque, en un momento dado, tuve que hacer una asociación para que ese vaso sea real. Es de lo que habla Stanislavski cuando habla de la memoria afectiva. La memoria afectiva no se produce por una búsqueda de la memoria sino por la justeza del gesto. Entonces hay que hacer que el vaso caliente exista para que la emoción de la memoria aparezca. Es necesario que exista el perro para que exista el actor. Los que quieren existir por ellos mismos, y hablar, no son actores; es alguien que cree que va a pasar algo mágico porque él crea un texto y lo diga. [Al actor] Tenés un largo camino para hacer, de imaginar lo invisible para existir. Por ahora, no tenés que buscar existir sino crear el perro o el vaso caliente; hacer un trabajo de contacto sensible, de imaginación. Después nos vamos a preocupar por la verdad del personaje. Quiero terminar con esto. Nos quedan 5 minutos para hacer preguntas o alguna observación.

Observadora: Con respecto a lo último que dijo sobre el gesto. Ahí, más fuerte que el gesto ¿no fue lo sensorial de lo frío y lo caliente?

Quaknine: Sí, claro... Como yo era un actor inocente, amateur, que no sabía lo que era actuar... Ahora puedo hablar de esto porque tengo una distancia, pero en aquel momento yo era un muchacho, no hacía diferencia entre el personaje y yo, estaba perdido. No entendía la naturaleza de las cosas; cuando había que tomar, agarraba; me parecía que cualquiera lo podía hacer, y eso no es teatro. Hasta que

el trabajo imaginativo de los dedos alrededor del vaso... hay que imaginar lo caliente. En ese momento algo surgió de la presencia física del vaso y de la asociación íntima con el vaso. Es lo que le pasó a Proust con la magdalena, esa es la asociación interior.

Pero hay algunos directores americanos, tomados por una especie de posesión maníaco depresiva, que empezaron a hacer una teoría de la búsqueda de la memoria afectiva y crearon el psicodrama. Salvo, algunos grandes actores, como Marlon Brando, el protagonista de **El padrino**, o Elia Kazan, aún cuando tuvo comportamientos fascistas, es un gran artista, y entendió lo que es la memoria afectiva; Brando lo comprendió perfectamente. Hay una mujer en Hollywood que también comprendió muy bien esto, Meryl Streep, que es una gran belleza, es excepcional cuando actúa. Pero, ¿por qué estos actores entendieron esto? Porque en el caso de Brando es una construcción física, y en el caso de Streep es una relación inmediata con las emociones de su vida. Pero, por dos caminos diferentes, uno por el gesto físico y la otra por un don excepcional de las emociones, eso da una presencia física real y podemos crearla y comprenderla. Es solamente en los casos de esos seres particulares que el trabajo funciona. Pero no se puede hacer de eso un método sistemático. Stanislavski buscó justamente la verdad de la presencia, y entendió que uno estaba habitado por algo más y eso es lo que ha enunciado. Y, desde el momento de ese descubrimiento, se hizo una teoría de un psicologismo realista por la imitación exterior y no por el acto físico concreto.

Y el trabajo sobre Grotowski, que yo tuve el honor de presentarles esta semana, pero que es mi reinterpretación sobre el maestro, exactamente como Grotowski reinterpretó a Stanislavski; es así como se hace la transmisión real, por la recreación, sino somos imitadores.

Observador: En cuanto a la elección de los temas ¿es importante? Digo esto en relación a que a mí me interesa más la vida que el teatro, o ahora me interesa más el teatro que la vida, no sé... por eso en cuanto a la elección del tema para tratar en el teatro...

Quaknine: Es importante... Hablamos de eso bastante, mucho. Lo que entiendo de lo que decís es que eso que llamás «la vida» es el sentido que le querés dar a las cosas. Que me hables de la vida o del arte, no entendiste que el trabajo comienza en otra parte: en la disciplina de los detalles. ¿Dónde está la vida, dónde está el teatro? En la disciplina del trabajo.



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

it
inteatro
EDITORIAL