

Sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski:

hacia una *nuda vida* estética

Por Benjamín Ortega Guerra

Resumen

La categoría “*nuda vida*”, propuesta por Giorgio Agamben en su trilogía *Homo sacer* para explicar la ‘biopolitización’ de la vida, posee un sentido negativo. No obstante, puede plantearse también en sentido afirmativo a partir de una reflexión estética, en particular en relación con el Teatro pobre de Jerzy Grotowski. En la obra del creador polaco podemos vislumbrar la definición de una *nuda vida* estética, tan necesaria para frenar el proceso de ‘biopolitización’ del ser humano.

Palabras clave: *nuda vida*, biopoliticización, sacralidad, *homo sacer*, estética, Giorgio Agamben.

Abstract

**Sacredness and poverty in the work of Jerzy Grotowski:
towards an aesthetic *bare life***

The ‘bare life’ category proposed by Giorgio Agamben in his *Homo Sacer* trilogy to explain the ‘biopoliticization’ of life has a negative meaning. However, from an aesthetic point of view—particularly in relation to Jerzy Grotowsky’s ‘Poor Theatre’—it is possible to conceive of it in the affirmative. We can discern in Grotowsky’s writings the definition of an aesthetic ‘bare life’ so necessary to stop the process of ‘biopoliticization’ of human beings.

Keywords: bare life, biopoliticization, sacredness, *homo sacer*, aesthetics, Giorgio Agamben.

Preámbulo

La cuestión clásica en torno a ¿qué es el hombre?, ampliamente respondida por distintas disciplinas, conduce a otra incógnita de igual profundidad:

¿qué resta del hombre? El arte, como la poesía, hermanada con la filosofía, ha otorgado acertadas aproximaciones a dichos planteamientos. Intentar responderlos a partir de una sola disciplina sería una absurda, delimitada y estéril empresa; no somos dicotómicos, ya que la interpretación de la humanidad es un rizoma (o, mejor aún, una entelequia rizomática).

Este ensayo pretende contribuir a responder la segunda de estas preguntas—¿qué resta del hombre?—dirigiendo su discusión hacia la característica principal de la política moderna: producir simples cuerpos vivientes. Es lo que la filosofía política contemporánea, en especial la italiana, ha denominado *nuda vida*. Ha sido Giorgio Agamben el pionero en analizar esta categoría en su obra *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. *Nuda vida*, así pues, estaría íntimamente ligada a esa otra categoría eje de suma importancia: *homo sacer*, la cual implica el sacrificio y el homicidio impune. Rescatada del antiguo derecho romano, esta categoría tiene la finalidad de hacer un ajuste semántico, filosófico y jurídico-político para adaptarlo a las actuales condiciones infrahumanas que padecen ciertos individuos. El caso de estudio para aplicar dicha investigación fueron las víctimas del totalitarismo y los prisioneros de guerra convertidos en conejillos de indias al servicio de la ‘ciencia’ totalitaria. En palabras de Agamben:

Protagonista de este libro es la *nuda vida*, es decir la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del *homo sacer*, cuya función esencial en la política moderna hemos pretendido reivindicar. Una oscura figura del derecho romano arcaico, en la que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate), nos ha ofrecido la clave gracias a la cual no sólo los textos sagrados de la soberanía, sino, más en general, los propios códigos del poder político, pueden revelar sus arcanos. Pero, a la vez, esta acepción, que es quizás la más antigua del término *sacer*, nos ofrece el enigma de una figura de lo sagrado que está más acá y más allá de lo religioso y que constituye el primer paradigma del espacio político de Occidente” (Agamben 2003, 18).¹

¹ Para profundizar al respecto, recomendamos una antología de reflexiones de Foucault, Deleuze, Žižek, Agamben y Antonio Negri en torno a la *nuda vida* y la biopolítica: *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida, compilada por Gabriel Gorgi y Fermín Rodríguez, editada por Paidós. También es imprescindible consultar la obra *Archipiélago de excepciones* de Zygmunt Bauman, la cual contiene comentarios de Giorgio Agamben.

En este sentido, *homo sacer* y *nuda vida* son conceptos filosóficos, políticos, religiosos y jurídicos que tienen una connotación negativa, ya que son reflejo de la realidad social actual, especialmente en sociedades subdesarrolladas. ¿Es posible revertir esta situación extrema? Sí, a través del arte. Es con el arte que la condición de *nuda vida* persistirá y sólo invertirá su imagen para exhibir su connotación positiva. Por lo tanto, el cuerpo y la psique se despojarán de toda su alienación. ¿Cómo es posible esto? Jerzy Grotowski realizó una interpretación radical del teatro que consiguió a través de tensiones espirituales y físicas en los actores. El fulgor interno de las tensiones espirituales sólo es posible alcanzarlo con el Teatro pobre que genera una *nuda vida* estética entregada al sentido más prístino del arte. Por lo tanto, ésta debe ser la principal actividad contra la '*biopolitización*' de la vida: recuperar nuestro fulgor interno del cual hemos sido despojados.

Sucintamente, la reflexión estará dividida en tensiones espirituales que, desde la perspectiva del Teatro pobre propuesto por Jerzy Grotowski, es un estado de gracia, de donación, de sacrificio y que, desnudo, el actor pobre alcanza al chocar en (no contra) su espíritu y carne para llegar a las profundidades síquicas que requiere, sin que altere su esencia; por eso es una acción sagrada, de acuerdo con Grotowski. Dichas significaciones se explicarán dentro del teatro y el Teatro pobre de Grotowski. Finalmente, a partir de este convivio transdisciplinario entre filosofía política y dramaturgia, un "parlamento" entre Giorgio Agamben y Jerzy Grotowski, explicaré que es posible dilucidar una forma de *nuda vida* afirmativa que se encuentra en la vocación estética del artista, en particular, en el actor pobre.

I. Introducción: *Kósmos-gonía* y *Theos-agón*

En un principio, toda prístina interpretación de la creación humana y de la vida fue teogónica y cósmica. Expresiones de vida, muerte y anhelo por ascender a la perfección por medio de la imitación divina, que igualmente desencadenaron apasionadas pugnas de sedición, traición, seducción, masacre, sacrificio, confabulación, incesto, celos, ira, amor y justicia. Teogonías donde dioses se enfrentaban tanto a sus semejantes como a héroes y ordinarios seres humanos, celosos uno del otro. Generalmente, así fueron las teogonías de lo primordial, orgiásticas. Entonces, podríamos presumir que toda cosmogonía y teogonía son una teo-agonía. Ya que agonía

(ἀγωνία), en su primigenia acepción griega, significó combate, lucha, personalizado por el agonista (ἀγωνιστής), principal actor de las épicas, del teatro y de toda vocación estética. Asimismo, es agonista aquella persona que lucha contra su padecimiento físico o psicológico en los instantes últimos o extremos de su vida y se aferra a ella combatiendo a la muerte inexpugnable por amor o dignidad. En el ámbito de la dramaturgia, el actor es uno de ellos, y esto lo explicaremos más adelante.

Desde siempre, el ser humano ha sido, de esa manera, combativo, agonizante y continúa así su primigenio nacimiento hasta el día de hoy, pero despojado del atributo divino. Ya que es una nostalgia errante obligado a reconocerse en una pedestre simulación como lo es la política, carente de lo sublime. Algunas maneras de registrar y constatar los primitivos sucesos, fueron a través de la clarividencia poética. Todo era inscrito en tablillas de arcilla, labrado en piedra o pintado sobre enormes muros para cantarse en bellos poemas de la creación. ¿Fue la poesía el primer lenguaje revelador de lo cosmogónico y filosófico, o lo fue la pintura rupestre? Qué importa, lo que debe interesar es preguntarnos por el acontecer y el ser. Por eso, las preguntas por el ser fueron posteriores, porque primero fue el acontecer, pues, preguntarse por el ser es indagar por el origen, afirmaba Heidegger. En los ritos sacrificiales, como en el arte, se hace más explícita dicha búsqueda esencial.

II. De la sacralidad

Por razones de espacio, no se podrá discutir aquí la influencia sagrada y religiosa del teatro, pero sí se ofrecerán ejemplos para hacer una comparación. Por otra parte, como bien dice Jean Duvignaud: “Resulta ocioso especular sobre los orígenes del drama litúrgico y, más generalmente, atribuir al teatro un nacimiento “fundamentalmente religioso o místico” (Duvignaud 1966, 67).

Un prístino antecedente del teatro fue su esencia sacrificial. En todas las civilizaciones antiguas correspondió al sacerdote la dirección, la enseñanza y la representación de las historias divinas y, por supuesto, del sacrificio. Conforme a Baty y Chavance, el sacerdote fue el primer actor, cierto, pero en toda dramatización de lo divino hay también una víctima y espectadores. Entonces los actores esenciales y principales de la dramatización de lo primigenio fueron la víctima y el sacerdote.

Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar, aseveró George Batai-

lle. Eso es una inapelable proposición. Mas como Wittgenstein aseverara, lacónico, en cuanto a la pertenencia en el mundo: “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo. ¿Dónde en el mundo puede observarse un sujeto metafísico?” (Wittgenstein 1984, 165). Realizando un tropo a la sentencia del filósofo vienés, presumiré que esos sujetos metafísicos, al no pertenecer a este mundo a pesar que de ahí fueron obtenidos, son el sacerdote y la víctima, ésta última sintetiza la ligadura con y en el Mundo, el Universo, lo Uno.

La víctima, cosa sagrada al no pertenecer a este mundo y estar despojada de todo atributo ético, político y jurídico, es *nuda vida*, es elemental vida orgánica, carne para sacrificio, donación y, por lo tanto, no se comete homicidio alguno, ya que no es un acto punible al estar dentro de lo litúrgico. No es una persona, es un utensilio que se consagra a la fiesta religiosa, transmuta de ser humano a ser cosa sagrada. ¿Cómo es posible esta traslación? Antes, es indispensable una aclaración: explicaré la propiedad afirmativa de la *nuda vida* en relación con la actividad estética del artista, en especial, la del actor del Teatro pobre grotowskiano. Asimismo, haré una comparación con la aguda propuesta que ha realizado Giorgio Agamben en su trilogía *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, en lo referente al concepto negativo de *nuda vida* para destacar con mayor claridad las diferencias entre cada disertación y exhibir las cualidades negativas desde la filosofía política y sus cualidades afirmativas a partir de una interpretación estética como lo es el teatro.

La víctima, en el templo y antes de ser desollada, degollada, incinerada o decapitada, se encuentra ligada al mundo. Merleu-Ponty, en su obra *Fenomenología de la percepción*, (IV, “El otro y el mundo humano”), asegura lo siguiente (y aquí haremos otro tropo que situaremos en boca del *homo sacer*): “Estoy arrojado en una naturaleza, y la naturaleza no aparece únicamente fuera de mí, en los objetos sin historia, es visible en el centro de [mi] subjetividad” (Ponty 1985, 358). Mas esa subjetividad queda extralimitada por el arrobamiento o terror de la hipermetamorfosis en ceniza, humo o sangre que experimentará la víctima. Por ende, el sacrificio humano sustituye toda fenomenología de la percepción. Porque ya no hay mundo humano para el *homo sacer* y la subjetividad visible en el centro de su carne no es más que hierofanía. De esta manera resulta extralimitada la fenomenología que es sustituida por la experiencia sacrificial, ya que el amor sacrificial, la ligadura del *homo sacer* con la deidad, así como su fidelidad de todo o nada, también lo pueden explicar. En suma,

el sacrificio humano es el dolmen, el éxtasis mayormente culminado del espíritu abstracto del arte se revela, así, una primigenia estética en la génesis de la humanidad y ligadura con el universo.

III. Teatro pobre: Tensión espiritual, corporal y social. *Homo sacer y nuda vida en Jerzy Grotowski*

En algunos textos esenciales de Grotowski (en especial *Hacia un teatro pobre*), es posible discernir sus concepciones acerca del teatro, el actor, el mito, el rito y la sacralidad, y vislumbrar una forma de vida muy particular (es decir, una *bíos théatron*). Pero, ¿qué es una forma de vida, de acuerdo a Giorgio Agamben?

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida, la vida humana en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia (Agamben 2003).²

La expresión “modo de vida” se refiere a la concepción clásica del *bíos* de la filosofía política griega, y por ello se propone aquí *bíos théatron* y no *zoé*, pues no se trata de la vida orgánica. Hay tres palabras en griego para designar la vida y delimitar la experiencia del vivir. Iniciaremos con aquellas que Werner Jaeger ilustra en su obra *Paedeia*, y distingue a partir de su forma particular del placer y la *eudemonía*.

En griego existen varias palabras para expresar lo que nosotros llamamos “vida”: *aion* designa la vida como duración y tiempo de vida delimitado; *zoé* significa más bien el fenómeno natural de la vida, el hecho de estar vivo; *bíos* es la vida considerada como unidad de vida individual, a la que pone fin la muerte, y es también el sustento de vida; es, por tanto, la vida en cuanto se distingue cualitativamente de la de otros seres humanos [...] Este aspecto expresado en la palabra *bíos* es el mejor que cuadra al nuevo concepto de la vida como plasmación de un determinado ethos, de una conducta fija de vida del hombre (Jaeger 1980, 755).

Es decir, la *bíos* es la vida cualitativa, el sentido o vocación que

² Véase: <http://www.vivilibros.com/excesos/inicio.htm>

cada uno tiene como existencia superando lo orgánico que corresponde a la *zoé*, “el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres y dioses)” (Agamben 2003, 9). Es en este simple hecho de estar perviviendo, donde se ubica la *nuda vida*. Así, una comprometida vocación estética en cualquiera de sus diferentes expresiones (una *bíos aesthetikós*, como en el caso del actor grotowskiano), podríamos señalar que se trata de una *bíos théatron*. Sólo un ser humano que existe y vive (*bíos*) y no un ser humano orgánico que pervive inconscientemente (*zoé*) puede decir que el mundo es su representación. Es Schopenhauer quien contribuye a otorgarle un mayor contenido contemporáneo a la definición de vida cualitativa (*bíos*): “El mundo es mi representación: ésta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en la consciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace al asumir la reflexión filosófica” (Ibídem 2003, 85).

¿Sólo el ser que vive y conoce, de consciencia reflexiva y abstracta, tiene plenitud de vida al asumir la reflexión filosófica? Sí, pues a lo que Schopenhauer se refiere es al *bíos theoretikós* aristotélico que a continuación explicaremos. Antes, expongamos otro planteamiento similar pero desde la sensibilidad poética de Novalis en la parte primera de *Himnos a la noche*:

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, / por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, / a la que todo lo alegra, la Luz / –con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia–, / cuando ella es el alba que despunta? / Como el más profundo aliento de la vida / la respira el mundo gigantesco de los astros, / que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules, / la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, / la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la Tierra, / y el salvaje y ardiente animal multiforme, [...] // Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo (1982, 7).

Los planteamientos del filósofo y el poeta parecerían contradictorios, pero no lo son en absoluto; por el contrario, son complementarios. Puesto que lo primordial en la poesía de Novalis es resaltar la vivacidad de un ser vivo que vive para amar, dotado de sus sentidos cognoscentes y reflexivos para abrirse hacia la sola presencia de los imperios del mundo. Así, para Schopenhauer, un ser vive y conoce siempre y cuando asuma su reflexión filosófica, mientras que para Novalis, un ser dotado de sentidos,

ama su mundo inspirado por su amada. Coincidieron sin proponérselo, poesía y filosofía. Puntualicemos el planteamiento aristotélico referente al *bíos* para ligarlo al pensamiento de Grotowski:

Aristóteles, en la *Ética Nicomáquea*, distingue la vida contemplativa del filósofo (*bíos theoretikós*) de la vida del placer (*bíos apolautikós*) y de la vida política (*bíos politikós*), [no] habría podido utilizar nunca el término *zoé* (que significativamente carece de plural en griego) por el simple hecho de que no se trataba en modo alguno de la simple vida natural, sino de una vida cualificada, un modo de vida particular (Agamben 2003, 9).

Lo anterior tuvo la finalidad de dejar en claro lo que es la *bíos* para relacionarla con lo que Grotowski propone respecto de la vida del actor y el Teatro pobre. Dicho esto, pasemos a hablar del actor sagrado. ¿Cómo es la *nuda vida* en la acción teatral de Grotowski? ¿Qué es un actor sagrado, y de qué manera un actor se consagra al teatro?

Desde la interpretación de la filosofía política y con la connotación negativa, la *nuda vida* es, *grosso modo*, aquella que se encuentra casi en su totalidad despojada de todo atributo jurídico, político y ético, enmarcada por el tropo que la filosofía política realiza en la sacralidad de la vida para ser matada sin cometer homicidio, excluida y abandonada a la peor de sus suertes. Es decir, transformada y denigrada en simple vida orgánica, como el torturado, la activista política, el joven en tratamiento en un centro de desintoxicación o, simplemente, jóvenes masacrados en su propia casa (lo que en México se ha denominado juvenicidio); ejemplos contemporáneos todos estos de exterminio con la complicidad de una institución política del gobierno con los sicarios. Mas esto es asunto para otro momento y espacio.

La *nuda vida* también se integra al estado de excepción por decisión de un poder soberano, incluso, democrático. Esto es un oxímoron biopolítico, la integración-exclusión de la vida humana en sus dos aspectos, la *bíos* y la *zoé*, prevaleciendo esta última en la política. Esta 'vida' que está a merced de la muerte, abandonada precisamente en una macabra oscilación entre la vida y la muerte (como es el caso de los torturados), ésta no es más que *nuda vida*, vida politizada, o mejor dicho, '*biopolitizada*'. En palabras de Reyes Mate:

De una manera silenciosa y callada se había operado un cambio epo-

cal en el tratamiento de la política: el cuerpo viviente se convierte en el centro de la política [... es] el proceso de politización del cuerpo, de la biopolitización (Mate 2003, 74).

La *bíos*, ya enajenada, es posteriormente integrada y denigrada como *zoé*, ya sea a partir de un estado de excepción, como es usual, o en leyes raciales, higiénicas o de inmigración y, en circunstancias menos violentas, al desempleo y a la desesperación; en suma, en leyes biopolíticas. Otro ejemplo (en este caso mexicano) del paradigma biopolítico de la *nuda vida* son las jóvenes mujeres encarceladas por abortar clandestinamente por razones de pobreza, falta de educación sexual, descuido o violación, y satanizadas por el estigma religioso, político y ético-social de acuerdo con los modelos conservadores de conducta. Hasta aquí con los ejemplos de *nuda vida* en su sentido negativo. Nos ocuparemos ahora del sentido *afirmativo* de nuda vida en el Teatro pobre de Jerzy Grotowski, y comenzaremos por las tensiones físicas y espirituales del actor. Afirma Grotowski al respecto de la técnica actoral:

No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una **tensión elevada al extremo**, de una **desnudez total**, de una exposición absoluta de su propia intimidad. [...] El actor se **entrega totalmente**; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’ (Grotowski 2008, 10. Las negritas son nuestras).

Aquí, Grotowski va a vislumbrarnos el sentido afirmativo de *nuda vida*: una entrega de desnudez total a través de una tensión elevada al extremo, sin que la persona deje de ser un actor, sin que peligre su *bíos* y, en particular, su *bíos aesthetikós*, pues, aunque consiga una total desnudez, jamás será una *zoé*. Respecto del peligro de la desintegración de las estructuras psíquicas al que se somete el actor en las tensiones directas a la *zoé* y la *bíos*, Eugenio Barba, en una entrevista a Grotowski en 1964 le pregunta:

—¿No está el actor en peligro de trascender el límite de su higiene men-

tal? —No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. Es sólo el trabajo que se hace a medias, superficialmente, el que se convierte en una cosa penosa psíquicamente y el que descuadra el equilibrio (Grotowski 2008, 40).

Es lo que Grotowski correctamente denomina “caos biológico”, que se imbrica con la artificialidad del actor: “La sensibilidad está conectada siempre con ciertas contradicciones y discrepancias. La autopenetración indisciplinada no es liberación, es una especie de caos biológico” (Grotowski 2008, 33).

Por lo tanto, podemos aseverar que sólo a través de auténticas tensiones físicas, psíquicas y absoluta entrega a la actividad estética, los artistas, todos, descubren y desarrollan su *bíos* en equilibrio con su vida orgánica, prolongando también su *aion* y todo entra en un balance perfecto. Bien sabemos que no todos los artistas consiguen lo anterior, y no por esto pierden su genialidad. Si el actor, de acuerdo con Grotowski, posee una tensión elevada al extremo y de absoluta entrega a su teatralización, esto podría asimilarse al donarse u ofrendarse en el sacrificio. Su representación del personaje parte de un todo, la obra de teatro, ligada con su cuerpo y psique, medios para que esa entrega total rompa toda artificialidad que le obstaculice conseguirlo. El impulso y la acción son concurrentes: “**el cuerpo se desvanece, se quema**, y el espectador sólo contempla una serie de impulso visibles” (Grotowski 2008, 11). Es *homo sacer* porque es “El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la **actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor** en su profesión, no es voluntario” (Grotowski 2008, 11. Las negritas son nuestras).

Ese “casi” es parte del sentido afirmativo que de *nuda vida* se está descubriendo a partir de la reflexión que Grotowski hace del actor. Hasta este momento, se ha expuesto un proceso de liberación y desnudez total, expresado en las tensiones teatrales que manifiestan una *nuda vida* estética afirmativa que se despoja de toda superficialidad y sublima su ser en la actividad estética, en particular, el teatro de las acciones físicas. De esta manera, definir qué es el Teatro pobre para Jerzy Grotowski nos acercará a comprender las razones de comparación entre *nuda vida* negativa y afirmativa, mediante la transdisciplinariedad de filosofía política y teatro.

¿Por qué es pobre el teatro de Grotowski? Porque es manifiesto esplendor del espíritu abstracto, pues “pobreza es fulgor muy grande des-

de dentro”, dijo Rilke en su bellissimo poemario *El libro de la pobreza y la muerte* (Rilke 1977, 197). Ejemplo de esta desnudez es “la manifestación de la fuerza, dignidad y valor” de los actores en *El príncipe constante*, a la que se refiere Ludwik Flaszen (Grotowski 2008, 75). Es pobre porque presenta lo más elemental del espíritu abstracto estético. Es pobre porque en su pobreza pergeña los instantes de impulsos visibles del actor al sacrificarse. Porque, por muy ordinarias o primitivas que sean sus acciones físicas, acogen el signo del primitivismo (Bachelard 1965, 292). Es pobre porque debe sobresalir la nuda vida estética en el oficio del actor, ya que la radicalidad de la pobreza de este teatro reside y vive en su transgresión:

En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite **ofrecernos desnudos** [nuda vida afirmativa] a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Cárites (Grotowski 2008, 16. Las negritas son nuestras).

Es pobre también por sus carencias materiales, porque no se interesa por el vestuario, maquillaje, incluso iluminación, sino por lo elemental, la interiorización y búsqueda de “[...] la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (Grotowski 2008, 16). Ciertamente, emerge ese gran fulgor desde dentro, expresión de la actividad protoestética pictórica y teatral de la que ya hemos hablado, para ser una auténtica actividad estética sin desprenderse de sus elementos protoestéticos.

IV. Conclusiones: *Acta est fabula*

El concepto filosófico de *nuda vida* propuesto por el filósofo Giorgio Agamben posee un sentido afirmativo si lo trasladamos al ámbito del arte, en particular el Teatro pobre de Jerzy Grotowski. En la mística actividad del sacrificio, a la cual está ligado el teatro, vegeta una acción estética que podría no ser comprendida. Es preciso echar mano de una imaginación radical para entender que dentro de una desgarradora belleza habita un germen estético y esto bien puede comprenderse si ponemos atención a

Gaston Bachelard:

Sólo un filósofo iconoclasta puede emprender esta pesada tarea; aislar todos los sufijos de la belleza, empeñarse en hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante (Bachelard 1993, 9).

Sólo una filosofía iconoclasta puede ver más allá de los horizontes teóricos delimitados por la racionalidad academicista, como lo hizo Grotowski para el teatro. Es por esta razón que al ser transdisciplinarios, al proponer un coloquio entre la filosofía política y el teatro, ampliamos el horizonte filosófico de la reflexión en ambos saberes, aunque sea para realizar un modesta aportación a un concepto tan manido como lo es la *nuda vida* en la filosofía política. A este respecto, hemos comprendido mejor el ser de esta categoría desde la reflexión estética, más allá de los ejes del pensamiento sociológico jurídico o político, para ampliar el concepto *multívoco*, incluso transdisciplinario, que puede ser la *nuda vida*. Es bien conocido que los poderes autoritarios y ‘*biopolitizantes*’ denigran coactivamente a la *bíos* de sus cualidades éticas, estéticas, políticas o religiosas, mas el artista, al sustraerse de un mundo espectacular del éxito fetichizante de falsa belleza y reconocimiento social—así como de una sociedad unidimensional que usualmente no admite las diferencias—crea una *nuda vida* estética, y entonces el arte se torna un proceso de emancipación.

Finalmente, los actores que Grotowski inició en las acciones físicas y psíquicas del teatro son primitivos porque, como bien aseveró Cirlot (1970) al buscar los orígenes estéticos del espíritu abstracto en el arte, comprendieron el factor humano y espiritual de lejanas edades (Grotowski 1970, 21). Además, desde el espíritu transdisciplinario, la “dramaturgia” de Jerzy Grotowski es un claro soporte teórico y una contribución a la filosofía política para el perfeccionamiento de un concepto en gran debate como lo es la *nuda vida* en su sentido negativo. Se ha expuesto aquí un esbozo de lo que es la *nuda vida* afirmativa desde la estética del teatro, del Teatro pobre de tensiones físicas y espirituales. Porque así es el espíritu abstracto de la *nuda vida* estética: fulgor muy grande desde dentro, sin importar la pobreza.

V. Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2003. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. *Forma-de-vida*. [en línea]. Consultado en enero, 2003.. <http://www.vivilibros.com/excesos/inicio.htm>.
- Bachelard, Gastón. 1965. *La poética del espacio*. 1ª ed. México: FCE.
- Bachelard, Gastón. 1993. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de lo material*. 1ª ed. México: FCE.
- Bataille, George. 1999. *La teoría de la irreligión*. 2ª ed. Madrid: Taurus.
- Baty, Gastón y Chavance, René. 1992. *El arte teatral*. 2ª ed. México: FCE.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Archipiélago de excepciones*. Madrid: Katz-CCB.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1970. *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la edad media*. Madrid: Labor.
- Duvignaud, Jean. 1955. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE.
- Frazer, James George. 1956. *La rama dorada*. México: FCE.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín. 2007. *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Graneris, José. 2006. *Las religiones al desnudo. Conflictos, misterios y respuestas acerca de la existencia de Dios*. Barcelona: Redilibros.
- Grotowski, Jerzy. 2008. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Heidegger, Martín. 2003. *El ser y el tiempo*. Madrid: Trotta.
- Jaeger, Werner. 1980. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.
- Mate, Reyes. 2003. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta/De Agostini.
- Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg). 1982. *Himnos a la noche*. Madrid: Orbis/RBA.
- Rilke, Reiner Maria. 1977. “Libro Tercero. El libro de la pobreza y la muerte”. En: *El libro de las horas*, pp. 175-215. Barcelona: Lumen.
- Schopenhauer, Arthur. 2003. *El mundo como voluntad y representación*. México: FCE-Círculo de Lectores.
- Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 1 de abril de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 7 de enero de 2013