

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Gustavo Geirola*

*Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas
Whittier College, Estados Unidos.
e-mail: ggeirola@whittier.edu

Recibido: 28 de enero de 2020

Aceptado: 03 de marzo de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2626

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Resumen

El ensayo es una aproximación preliminar a la relectura crítica de *Hacia un teatro pobre*, de Grotowski. Considerando la versión en inglés (1968) y la traducción al español (1970), se cuestiona la pertinencia, los beneficios y hasta los obstáculos que la nota escrita por la traductora Margo Glantz, la nota anónima y el prefacio de Peter Brook aportan, cuando no desvirtúan, la lectura de la propuesta del maestro polaco. Esos prolegómenos, que en su momento presentaron a Grotowski a un público occidental, pueden ser hoy considerados en parte responsables del dogmatismo con el que se dispersó su enseñanza por el mundo y del misticismo que rodeó a la figura del maestro. Se hace, pues, necesario, revisar esas lecturas para liberar los textos grotowskianos y abrirlos a perspectivas contemporáneas en la praxis teatral.

Palabras clave: *Hacia un teatro pobre*, traducción, Glantz, Brook, praxis teatral.

The Legacy of Jerzy Grotowski in Argentine Theatre

Abstract

The essay is a preliminary approach to a critical reading of Grotowski's *Towards a Poor Theatre*, taking into consideration the English version of 1968 and its Spanish translation of 1970. The author problematizes the introductory 'note' written by Margo Glantz (translator of the Spanish version), and the preface by Peter Brook, arguing that they distort the reading of the Polish director's work. Those texts, which at the time served the purpose of introducing Grotowski to a Western audience, can be considered today partly responsible for the dogmatism with which his teaching was received around the world and the mysticism with which he was cloaked. It is therefore necessary to critique these readings, and thus open Grotowski's writings to a contemporary understanding of theatrical praxis.

Keywords: *Towards a Poor Theatre*, translation, Glantz, Brook, theatrical praxis.

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Introducción

Al revisitar *Towards a Poor Theatre* (1968), cuando uno quiere aproximarse a la palabra de Grotowski, tiene que tomar varias precauciones. La figura del maestro polaco, desde su impacto a partir de los *sixties* en el campo teatral y psicoterapéutico,¹ ha ido acumulando múltiples lecturas e interpretaciones, contando ya con una extensísima bibliografía académica. Aunque en otros ensayos voy a intentar aproximarme a su ‘palabra’, en el presente pretendo simplemente abordar la traducción española (similar a la publicada en inglés, pero con algunos agregados) en sus prolegómenos ya que, dispuestos como están antes de los textos de Grotowski, de alguna manera orientaron y todavía orientan el sentido de éstos y no siempre del mejor modo.

En efecto, la versión castellana de *Hacia un teatro pobre* incluye, además de una “Nota a la traducción española”, una entrevista a Grotowski realizada por Margo Glantz² –la traductora al español–, quien lo interroga sobre las relaciones del psicoanálisis con su propuesta técnica. La versión inglesa, por su parte, incluye una página con datos biográficos y contextuales de Grotowski y su Teatr Laboratorium que, en la versión española, toma el título de “El laboratorio teatral”. A continuación tenemos el “Prefacio”, escrito por Peter Brook, y después de todos estos textos introductorios accedemos a la ‘palabra’ de Grotowski. En este ensayo

¹ Ver mi ensayo “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis”.

² Hemos abordado esta entrevista en “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis”.

queremos explorar estas introducciones a fin de ver hasta qué punto manipulan la recepción de la palabra del maestro antes de que el lector se relacione con ella. ¿Hasta qué punto los prólogos, prefacios e introducciones contribuyen a la lectura e interpretación de un texto o, por el contrario, desvirtúan su recepción? Imaginamos que, en este caso, gran parte de Europa occidental y de las Américas requerían cierta información previa para recibir una personalidad y una propuesta como las de Grotowski, proveniente de una sufrida Polonia en una época de intensos cambios culturales de postguerra, en los que ya se podía adivinar la caída de la función paterna, de la ley, la desaparición del cuerpo (después de una explosión de las ataduras que lo oprimían a partir de discursos patriarcales y conservadores), el despegue del feminismo y la cultura joven, la experimentación con nuevos vínculos personales y sustancias alucinógenas, nuevos modelos familiares, la búsqueda del sí mismo velada por las ilusiones del yo a partir de la incorporación de técnicas de meditación y filosofías orientales, etcétera.

Quizá esos prolegómenos se hicieron necesarios para facilitar la recepción de una propuesta tan a contracorriente en esa época, aunque la intención de permitir la comprensión, no obstante, hoy podría leerse de otro modo, como verdaderos impedimentos u obstáculos, cuando no rechazos de la propuesta que se quiere presentar. Varios factores están en juego en el corpus de los ‘textos’ grotowskianos: en primer lugar, la mayoría de ellos son transcripciones de charlas orales del maestro o bien entrevistas; en segundo lugar, la diversidad de contextos socio-políticos y culturales entre Polonia y el mundo occidental oficiaba como una barrera de posibles incomprensiones. Como lo plantea Halina Filipowicz, no hay que olvidar que “Grotowski es un hombre de los márgenes que ha puesto a su favor su posición personal. Nacido en un país más allá de los bordes de la cultura europea, siempre se ha situado en las fronteras de los centros artísticos en todas las formas posibles” (183).³ Finalmente, la historia misma de Polonia operaba bajo los pliegues más sutiles de la propuesta grotowskiana.⁴

Ya hemos tratado el tema de las transcripciones en otro ensayo.⁵ Como ocurre con los textos lacanianos, también en su mayor parte transcripciones, a pesar de las albaceas designadas para su diseminación (Richards, en el caso de Grotowski; Jacques-Alain Miller, en el de Lacan), lo cierto es que además de las etapas que dichos maestros registran en su enseñanza (como

³ “Grotowski is a man of the margins who has turned his marginal position to his advantage. Born in a country along the edges of European culture, he has always situated himself on borders of artistic centers in every possible way”.

⁴ Seth Baumrin ha explorado el contexto socio-político y cultural de la propuesta de Grotowski con bastante detalle. Hemos comentado en parte esta cuestión en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski”.

⁵ Ver “Praxis teatral: Grotowski y el psicoanálisis”.

ocurrió con Stanislavski), el panorama se complica porque se registran diversas versiones, ya que las disponibles han pasado por la supervisión de otros y no siempre (es el caso de los Seminarios lacanianos) hay correspondencias entre las mismas. En el caso de Grotowski, como nos cuenta Richard Schechner, la necesidad de contar con las autorizaciones de Richards y el riguroso cotejo realizado por Mario Biagini, sumado a la apertura de archivos en Italia y Polonia, han generado una serie de debates que aún no se han cerrado. Los problemas de traducción de algunos vocablos del polaco han traído también sus propias controversias, sobre todo en la medida en que el mismo Grotowski era consciente de su discurso oral y la dimensión performativa de sus presentaciones. Al respecto, Kris Salata y Lisa Wolford Wylam comentan que Grotowski no sólo era cuidadoso en el proceso de transcripción de sus conferencias, sino que también le importaba mucho que el traductor captara lo fundamental del pensamiento: “Grotowski insistía en que la tarea del traductor no era interpretar o mejorar, sino dar el significado con la mayor precisión y la menor distorsión posible” (15).⁶ Y agregan:

Grotowski tenía una relación muy particular con la palabra hablada y escrita, a través de las cuales buscaba algo de la misma verdad y vitalidad que buscaba tanto en el actor como en el acontecimiento teatral, cuyo núcleo localizaba en la posibilidad de un encuentro extra-cotidiano entre el actor y el público. Un orador carismático y convincente, Grotowski desplegó constantemente el lenguaje con sensibilidad hacia su impacto performativo (15).⁷

Así, por ejemplo, ciertos vocablos en polaco podrían dar lugar, sobre todo hoy con el avance del feminismo, a tergiversaciones, tal como ocurre con la palabra “*człowiek*, convencionalmente traducida como ‘hombre’ en las versiones al inglés de sus textos, pero que hace referencia a alcanzar la plenitud humana sin reificar un universal masculino” (Salata y Wolford Wylam 16).⁸ De manera similar, como nos aclara Maja Komorowska, “*Boss* es

⁶ “Grotowski insisted that the task of the translator was neither to interpret nor improve, but rather to render meaning with as much precision and as little distortion as possible”.

⁷ Comentamos las relaciones de la palabra oral en Grotowski en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski”. “Grotowski had a particular relationship with the spoken and written word, one through which he sought something of the same truth and aliveness that he looked for in the actor as well as in the theatrical event, the core of which he located in the possibility for extra-quotidian meeting between actor and spectator. A charismatic and compelling speaker, Grotowski consistently deployed language with sensitivity toward its performative impact”.

⁸ “*człowiek*, conventionally rendered as ‘man’ in English versions of his texts, referenced a human fullness of becoming without reifying a masculine universal”.

un término afectivo usado por sus colaboradores cercanos para referirse a Grotowski” (59, nota 35)⁹ y no tiene connotaciones autoritarias. Desconozco el polaco, pero en las traducciones al inglés y al español siempre se usa *he/él* para referirse al actor, tanto en los textos de Grotowski como en los de sus críticos, colegas y comentaristas. Nunca hay un *she/ella*, como tampoco ocurre en Stanislavski, salvo una excepción en la cual la actriz es presentada como desequilibrada por la muerte reciente de su hija.¹⁰

Peter Brook y Margo Glantz ante Grotowski

El prólogo de Peter Brook a la edición del libro de Grotowski merece unos párrafos, porque de alguna manera, siendo una lectura –no necesariamente complaciente– da los primeros síntomas de una recepción y, más importante aún, establece un marco para la lectura de los textos del propio Grotowski, quien podría no coincidir completamente con la forma en que su pensamiento es presentado por el director inglés. Esto, pues, nos impone ya una alternativa: leer a Grotowski fuera del marco brookiano o leerlo a partir de Brook.

Pero hay más. A esta aproximación brookiana –a la que volveremos más adelante– hay que agregar lo establecido en la “Nota a la traducción española” escrita por Margo Glantz, que no deja de imponer y condicionar una interpretación del título del libro, particularmente del abanico de sentidos que despliega el adjetivo “pobre”, dejando de lado curiosamente el que deviene de la preposición “hacia”. Glantz nos conmina desde antes de entrar en los textos de Grotowski a pensar lo pobre en tres vertientes: (a) la material, un teatro que prescinde de escenografía y otras “técnicas complicadas” de montaje (iluminación, música, maquillaje, etcétera); (b) la esencial, en el sentido de que el teatro grotowskiano “se despoja de todo elemento superfluo” para concentrarse en el “pobre” cuerpo del actor considerado como “esencia del arte teatral” y, finalmente, (c) la ascética, que apunta a una nueva “moralidad” teatral entendida como “un nuevo código del artista” (1). Grotowski, por su lado, retoma el vocablo “pobre” de la tradición bíblica. Sospecho –porque no tengo evidencias– que la perspectiva grotowskiana recibe varias influencias de Arthur Schopenhauer, tal vez no por lectura directa, sino a través de otros intermediarios.¹¹

⁹ “Boss is an affectionate term for Grotowski used by his close collaborators”.

¹⁰ Ver mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*.

¹¹ Trabajaré sobre esta perspectiva en otro ensayo futuro.

Respecto a la “Nota”, hay varias preguntas que formularse: la primera sería por qué se enfatiza el adjetivo “pobre” y no la preposición “hacia” que, en todo caso, no tiene menos peso, habida cuenta de que, según el Diccionario de la Real Academia Española, “denota el sentido de un movimiento, una tendencia o una actitud”, a la vez que se refiere a un “alrededor de, cerca de”. La preposición “hacia” en el título del libro resulta crucial porque indica un camino o una meta. El teatro pobre, sin embargo, no es la meta, pues la investigación grotowskiana va más allá del Teatro de Producciones y atraviesa todas sus fases posteriores. Esa tendencia (d)escribe una trayectoria, un itinerario particular, que nunca se cierra. Siempre hay un “hacia” que deja abierto el itinerario y por eso vale la pena retornar a Grotowski. Además, no caben dudas de que la propuesta grotowskiana quiere situarse como una continuidad al Sistema de Stanislavski y asumir ese “sentido de movimiento o tendencia”, que tendrá como campo exploratorio la actuación. Pero, ¿a qué apunta la tendencia?, ¿cuál es su objeto? La preposición “hacia” nos invita también a interrogarnos sobre ese “alrededor de, cerca de”. Podemos, desde la praxis teatral, interpretar ese movimiento o tendencia, primero, como alrededor y cerca de un vacío, una falta –ya que se habla de pobreza–, como aquello que funda el deseo y, segundo, como equivalente a la pulsión [*Trieb*] freudiana, que rodea el objeto sin alcanzarlo, aunque, no obstante, logra satisfacerse.

Si el adjetivo “pobre” ya opera como un despojamiento de aquello que se supone era el teatro anterior y contemporáneo a Grotowski (al menos en Europa Occidental) con sus artificios técnicos y estéticos, hasta como arte total en sentido wagneriano, la propuesta de Grotowski –según Glantz nos invita a considerarla– puede hoy leerse a partir de una actitud de des-travestización del teatro y del actor, de desnudamiento o desvelamiento en vistas a captar o capturar un objeto siempre escamoteado/velado en la teatralidad del teatro, un Real en sentido lacaniano, un cuerpo gozante que sólo puede entreverse a partir del juego de los códigos y los ropajes escénicos, y una verdad que –como lo plantea Lacan– sólo puede medio decirse sobre la escena. Si esto es así, estaríamos en una propuesta de deserotización del teatro, en la medida en que lo erótico no es el desnudo, sino lo que está entrevisto en la hiancia provista por los velos. Roland Barthes decía en *El placer del texto* que lo erótico era no el desnudo, sino la intermitencia abierta por la abertura de la ropa, que deja ver la piel y a la vez la esconde.

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (19).

Las fotos de las obras del Teatro de Producción operan, a pesar de Grotowski, en este velar y desvelar el cuerpo desnudo.

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: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. 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, *Hacia un teatro pobre* 10).

Si la propuesta actoral apunta a un desnudo total, es posible extenderla, como lo hará Grotowski, al formato tradicional de la sala a la italiana, a esa teatralidad del teatro conformada bajo protocolos perversos, y por esa vía a la relación entre actor y público, la cual dejará lo contemplativo para orientarse hacia una dimensión participativa y testimonial. El teatro “pobre” inicia ese proceso de des-erotizar el componente fetichista del teatro tradicional, favoreciendo un nuevo lazo entre el actor y la audiencia, para lo cual, además, se dispone una cercanía entre ellos, salas pequeñas, completa destrucción de “los estereotipos de visión” (*Hacia un teatro pobre* 16) de la teatralidad del teatro. Todo esto lleva a la necesidad de diferenciar nociones diversas, como la diferencia entre lugar/espacio y, particularmente, las nociones de cuerpo, a fin de diferenciarlo de organismo y comenzar a leer a Grotowski desde la triple perspectiva lacaniana: cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real. Si el actor grotowskiano trabaja para, ascéticamente, acceder a esas “capas más íntimas de su ser y de su instinto” (transgrediendo las fronteras entre lo animal y lo humano), también la teatralidad grotowskiana aspira al atravesamiento de esa frontera escénica de la teatralidad del teatro en la que se vela el objeto *a*, de ahí que podamos explicar ese *trance* (del actor y del público) como un vínculo gozante, de cuerpos gozantes y ya no meramente placenteros. Por eso, Grotowski va a desbaratar la división entre escena y público, y también a destruir la posición de visibilidad contemplativa del teatro tradicional:

Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado (*Hacia un teatro pobre* 14).

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose

de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración (*Hacia un teatro pobre* 28).

La teatralidad grotowskiana –concebida como un despojamiento material y como esa conferencia entre actor y público– se orienta hacia la *verdad* y ésta es siempre incómoda y hasta siniestra, un Real carente de significantes, una verdad que no puede decirse toda (en sentido lacaniano), pero también una verdad, como la concibe Grotowski, que sólo es alcanzable por un proceso de trabajo sobre sí mismo, interminable, progresivo y dirigido hacia ese más allá del lenguaje, donde él supone las esencias naturales (animales [instinto] y humanas [deseo, pulsión, ser]), concebidas como universales y ahistóricas. Por eso, las transformaciones técnicas que comenzó a plantear desde la etapa del Teatro de Producción, y que irá sofisticando después, ya conforman esa dimensión blasfema que atiende a la redefinición de nuevos objetivos teatrales:

El espectador se alegra quizá, porque le gustan las verdades banales, pero no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad (*Hacia un teatro pobre* 195).

La empresa grotowskiana, si partimos de estas asociaciones sobre la “Nota”, nos abre a una serie de cuestiones que, metodológicamente, incluso y sobre todo a partir de esta dimensión delirante y conjetural que queremos ensayar aquí, pueden guiarnos en la lectura de los textos del propio Grotowski. No para comprenderlos como intentan Glantz y Brook, menos aún para dogmatizarlos, sino precisamente para *evitar comprenderlos rápidamente*, tal como aconsejaba Lacan a sus analistas.

La impronta de “El laboratorio teatral”

Entre la “Nota” y el “Prefacio” de Brook, para colmo, se nos ofrece otro texto sin firma bajo el título “El laboratorio teatral”, el cual es también una interpretación que nos condiciona en cierto modo la lectura directa de los textos de Grotowski. Demasiados preámbulos, pues, que anticipan un cierto malestar en el entramado de los textos grotowskianos, ya de por sí difíciles de descifrar.

Antes de comentar el texto de Peter Brook propongo detenernos brevemente en este texto sin firma que también se nos impone como intermediario, filtro o lente para la lectura de los textos del maestro polaco. Como vemos, nada más peligroso que las notas y los prólogos, particularmente en este tipo de textos que, como quería Foucault, intentan fundar

una nueva discursividad. No me parece, de todos modos, que sea el caso de Grotowski: si tenemos que nombrar a un “autor de discursividad” en sentido foucaultiano, ese nombre corresponde a Stanislavski y creo que Grotowski aceptaría esta propuesta. Queda por decidir si Grotowski realiza un ‘retorno a’ Stanislavski (a la manera en que Lacan inicia un retorno a Freud) o si, en cambio, opera como una reactualización del Sistema. Vale la pena citar cómo Foucault, en su famosa presentación al Collège de France titulada “¿Qué es un autor?”, discierne estas dos posibilidades:

[...] el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma (29).

La reactualización, por el contrario, se entiende como “la reinscripción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él” (28). De ahí que sea necesario, como ocurrió con Freud, un retorno a Grotowski, el cual, de alguna manera, desactive esos preámbulos o prolegómenos que manipulan al lector/teatrista en una cierta dirección y empañan, mediante la comprensión rápida, aquello que requeriría de un trabajo analítico más detallado de la letra grotowskiana. En esta línea de ‘revisión’ parece estar el libro de Paul Allain y Grzegorz Ziółkowski titulado *Voices from Within: Grotowski’s Polish Collaborators* (2015),¹² orientado a desmitologizar en lo posible la figura y aportes de Grotowski: “While we cannot prevent ongoing mythologising of Grotowski, we might help reduce it. Mythologising can only begin to be undone through making materials available, such as the perspectives collated here” (12). Así, bajo el postulado de que “Theatre cannot be a solitary process” (8), se coleccionan entrevistas a muchos colaboradores de Grotowski; además, se presentan documentos y testimonios personales que estuvieron de alguna manera bajo la censura o autocensura durante la etapa de dominación soviética (12). Estas entrevistas introducen muchas otras voces que nos dan una idea mucho más abarcativa (y menos centrada en Grotowski) de la actividad desarrollada en el laboratorio teatral. Se trata de co-creadores (doce varones y cuatro mujeres [10]),¹³

¹² Se trata de un volumen publicado en la colección *Polish Theatre Perspectives* que rescata mucha documentación e información de los archivos polacos, los cuales permanecieron desconocidos durante años en traducciones al inglés y otras lenguas.

¹³ Los compiladores afirman que la mayoría de los colaboradores de Grotowski fueron hombres (Allain y Ziółkowski 10). Una razón posible para explicar esta preferencia se debe, obviamente, al patriarcado y al nivel de machismo (particularmente en países católicos), en la medida en que, a causa de las exigencias de profesionalismo y dedicación total que Grotowski demandaba de sus colaboradores y de sí mismo,

cuya importancia quedó, en cierto modo, opacada por la figura monumental, casi de gurú, del maestro polaco; particularmente, se incluyen entrevistas y documentos que permiten hacerse una idea de otras etapas de la investigación grotowskiana más allá de la divulgada en *Hacia un teatro pobre*, esto es, la etapa del Parateatro, del Teatro de Fuentes, del Drama Objetivo y la del Arte como vehículo. Dicen los compiladores:

El teatro nunca puede ser un proceso solitario. Sin embargo, aquello que a menudo se nos presenta como una historia del teatro, por muy reciente que sea esta historia, es singular, la visión de una persona, usualmente un hombre, a menudo un director. Esto también se aplica al trabajo del director de teatro polaco Jerzy Grotowski. La celebración de sus logros frecuentemente eclipsa el trabajo de sus muchos colaboradores (8).¹⁴

Se incluyen en este libro las contribuciones de colaboradores de todo tipo que abarcan actividades relativas a la vida diaria del teatro, más allá de los ensayos y de las puestas en escena; por ejemplo, algunos roles administrativos, cubiertos en general por mujeres, “tal vez una razón para su relativa marginalización”¹⁵ de la actuación, debido a la imposibilidad de brindar tiempo completo por sus deberes como esposa y madre (10). Allain y Ziolkowski confían en que esta colección permita ir más allá de la mitologización –y hasta de “la estrechez de la concepción que Grotowski tiene de la ‘tradición viva’ presentada en el número especial de *TDR* titulado *Releyendo a Grotowski*” (11),¹⁶ volumen publicado por Kris Salata y Lisa Wolford Wylam en *The Drama Review*–.

“El laboratorio teatral” nos ofrece una serie de datos relativos a la fecha (1959) y la pequeña ciudad (Opole, Polonia) en la que Grotowski va a comenzar sus activida-

resultaba muy difícil para las mujeres “to balance family life with such intensity of hours and frankly un-social and varied commitments as work with Grotowski necessitated” (*ibidem*). Por otra parte, la enorme bibliografía sobre el maestro polaco nunca hace mención a la cuestión de la sexualidad del maestro, quien nunca se casó ni tuvo hijos, lo cual no deja de ser sorprendente si cotejamos este silencio con la propuesta metodológica de “desnudarse” o “desenmascararse” que Grotowski plantea para sus actores. El material fotográfico al que he podido tener acceso siempre muestra a Grotowski rodeado de hombres o en intimidad durante los largos ensayos con alguno de sus actores varones.

¹⁴ Theatre can never be a solitary process. Yet so often what comes down to us as a history of the theatre, however recent this history may be, is singular, the vision of one person, usually a man, most often a director. This also applies to the work of the Polish theatre director Jerzy Grotowski. Celebration of his achievements often overshadows the work of his many collaborators.

¹⁵ “which may be one reason for its relative marginalisation”.

¹⁶ “the narrowness of the conception of Grotowski’s ‘living tradition’ presented in the *TDR* special issue ‘Re-Reading Grotowski’ (summer 2008)”.

des. Nos aclara cómo en 1965 el “laboratorio teatral” se traslada a la ciudad universitaria de Wrocław, con una población más extendida y, por contar con universidad, suponemos que un poco más sofisticada en lo cultural. Nótese que el Laboratorio no se instala en Varsovia: Grotowski con su laboratorio, luego con sus talleres en California y sobre todo en Italia, vuelve a situarse cada vez como lo que, como mencionamos antes, Filipowicz denomina “a man of the margins”, opción típica del ascetismo en cuanto ideal de la vida retirada, lejos del “mundanal ruido”.

Tenemos aquí un aspecto que en otros trabajos hemos denominado como determinantes de “la verdad escénica”,¹⁷ es decir, aquellos factores que operan y convergen en el producto artístico, que afectan la creatividad: locación, tipo de público, tipo de financiación, concursos, premios, publicidad, etcétera. Este traslado geográfico supone, además, un proceso de institucionalización, en tanto que el Laboratorio deviene ahora el Instituto de Investigación del Actor: estamos ya en una captura del Laboratorio por el aparato simbólico (Discurso del Amo, Discurso de la Universidad, según Lacan), al menos en cuanto allí la actividad teatral ha recibido desde entonces “el subsidio oficial a través de las municipalidades de Opolé y de Wrocław” (Grotowski, *Hacia un teatro pobre* 3). Se nos dice en este texto que, desde entonces, ya no es un teatro, sino un instituto orientado a la investigación del arte teatral y del arte del actor. En el marco de estos protocolos institucionales, con el antecedente de las representaciones del Laboratorio, es que comienza a conformarse lo que el texto denomina “Método de Grotowski”. Este instituto mantiene, no obstante, el carácter de laboratorio, lo cual supone aspirar a cierto estatus científico: es un lugar que cuenta con los medios necesarios para realizar una investigación acorde a ciertos principios epistemológicos, metodológicos y técnicos. Su línea básica es la experimentación y justificación de hipótesis; no olvidemos que uno de los significados que el diccionario nos da para “laboratorio” es precisamente aquello “creado de forma artificial”. Peter Brook nos dice en su “Prefacio”:

En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado (5).

Sin embargo, más adelante leemos la palabra de Grotowski y podemos tener un ejemplo de las manipulaciones de su discurso ya que, como se puede apreciar, el maestro polaco dice precisamente lo opuesto a lo afirmado por Brook:

¹⁷ Ver mi ensayo “Una posible genealogía de lo político teatral: El régimen de verdad de la escena teatral” y mi libro *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*.

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo porque carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en ese tipo de trabajo (21).

Lo cierto es que, en la nueva locación, Grotowski cuenta con recursos precisos y adecuados para realizar una investigación, una concentración del trabajo sin mayores discontinuidades (particularmente financieras), lo cual admite una aspiración a resultados novedosos, generalizables y, hasta cierto punto, “vendibles” o promocionables: giras nacionales e internacionales, dictado de seminarios y cursos, etcétera, tal como los hará Grotowski desde entonces. Si pensamos en la situación política de Grotowski en Polonia,¹⁸ podemos entender que –a pesar del estricto control de sus textos dados a publicación–¹⁹ éstos preliminares que estamos considerando fueran aprobados por él mismo: el cuidado de la palabra no se desentiende del control del mercado y del futuro de su persona y su proyecto. Grotowski supo siempre controlar esta doble cara de su palabra.

Este texto anónimo agrega algo más: este instituto aspira a producir profesionales, en cuanto se espera de él que prepare “actores, directores y todo tipo de gente de campos que estén conectados con el teatro” (3). Sospechamos que este traslado de un Laboratorio desde una pequeña ciudad a una institución con protocolos precisos de produc-

¹⁸ Seth Baumrin ha explorado el contexto político en Polonia, las filiaciones de Grotowski, su delicado manejo de su situación como artista y lo que podemos suponer fueron, *a posteriori*, los determinantes de su exilio. Baumrin nos dice que “Durante el periodo comunista, la cultura era el activo nacional más tangible de Polonia en el bloque oriental controlado por los soviéticos y, por lo tanto, un activo decididamente político” (53). Estaba siempre, según Baumrin cita de un ensayo de Jan Kozłowski (55), “la amenaza de que ellos podrían ser usados en represalia. La atmósfera de aquellos tiempos puede describirse mejor con un chiste de Jerzy Grotowski: 1. No pienses. 2. Si piensas, no hables. 3. Si hablas, no escribas. 4. Si has escrito algo, no lo firmes. 5. Si has firmado, retíralo de inmediato” (Baumrin 53). “During the Communist period, culture was Poland’s most tangible indigenous asset in the otherwise Soviet-controlled Eastern bloc, and therefore a decidedly political asset” (53). Estaba siempre, según Baumrin cita de un ensayo de Jan Kozłowski (55), “the threat that they could be used in retaliation. The atmosphere of those times can be best described by a joke by Jerzy Grotowski: 1. Don’t think. 2. If you think, don’t speak. 3. If you speak, don’t write. 4. If you have written something, don’t sign. 5. If you have signed, take it all back immediately”. En “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski” y en “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis” hemos detallado cómo los espectáculos de su Teatro de Producción, con esa apariencia religiosa, fueron sin embargo blasfemos y transgresivos políticamente, en sus temas y en su teatralidad.

¹⁹ En mis ensayos ya mencionados he explorado con más detalle la relación de Grotowski con su palabra (oral y escrita), las traducciones y la circulación de sus textos.

ción (académica o no), conlleva no sólo una demanda puntual de resultados, sino un marco diferente para el desarrollo de la creatividad (marco que no necesariamente hay que apresurarse a entender ni como limitativo ni como fértil *per se*). De hecho, el Laboratorio/Instituto –ahora asistido multidisciplinariamente por psicólogos, fonólogos, antropólogos, incluso psicoanalistas, etcétera– cuenta con “una compañía permanente cuyos miembros fungen también como maestros” (*ibídem*). De un emprendimiento, si se quiere, artesanal, pasamos ahora a la captura del mismo por lo que Lacan ha denominado “Discurso de la Universidad”, que impone protocolos institucionales precisos y determina la producción, no de *saber* en sentido psicoanalítico, sino de un *conocimiento* generalizable y distribuible. No olvidemos que el Discurso de la Universidad es una versión del Discurso del Amo, lo que aquí podríamos plantearnos en al menos tres posibilidades: el Amo soviético, por un lado; el Amo Teatral (de la tradición europea), por el otro, y finalmente el Amo como el Inconsciente, estructurado como un lenguaje, el Otro de la ley y la tradición, el tesoro de la lengua, etcétera.

Una vez más volvemos a los determinantes de “la verdad escénica” a la que ahora se suma la petición de *coherencia* en los repertorios, la cual impone la puesta en escena de clásicos polacos e internacionales. Curiosamente, se agrega a esto la siguiente exigencia: que dichas obras y dichas puestas en escena admitan una función cercana “a la del mito en la conciencia colectiva” (4). ¿Qué entender por esto? En principio, sin apresurarnos a imaginar qué pueda ser “el mito de una conciencia colectiva” (nótese de paso: no de un inconsciente colectivo), sólo nos queda leer esto como una imposición –bastante enigmática– de la política soviética o bien, como una imposición solapada de la filiación cristiana reprimida, filiación religiosa y nacionalista viva en Polonia. No resulta sorprendente, por ello, que Grotowski responda a esto con varias obras, comenzando, según el texto, con *Caín* y concluyendo su famosa puesta de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, mientras se dedica al montaje de “una producción basada en temas del Evangelio” (*ibídem*). La constante religiosa ya está atravesando la selección y, es de suponer, afectando la consistencia misma de la investigación actoral y directorial. No debería escapársenos aquí este campo de problematicidad entre las exigencias científicas de la investigación y la dimensión religiosa que está operando, digamos, a nivel del deseo.²⁰ Es decir, por un lado, la demanda de la institución que aloja al Laboratorio y, por otro, la consistencia del deseo de Grotowski y su equipo. Es probable que no haya aquí conflicto, sino negociación entre una y otro. Queda como interrogante explorar cómo esta especie de transgresión grotowskiana podría ser posible en el encuadre supuestamente marxista impuesto por la política soviética. Queda, también, por interrogarse sobre el estatus

²⁰ Ver “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski”.

religioso de la propuesta metodológica y estética del maestro, la cual, si primero apeló a temas cristianos, ya mucho más tarde va a orientarse por la ascesis según otros discursos religiosos, particularmente de Oriente, aunque este “hinduismo” ya estaba presente en la infancia de Grotowski.

Lo dicho sirva, aun en su carácter de comentario conjetural, para darnos cuenta al menos de una cosa: si Foucault problematizó la figura del “autor”, nosotros debemos estar muy precavidos ante la figura del libro, ya que la sintagmática que usualmente se nos presenta (dedicatorias, epígrafes, notas, prefacios, etcétera) suele ser un condicionante para la lectura de los textos que nos interesan, y esta manipulación podría no estar desentendida de la necesidad de velar un malestar en la cultura, tal como lo elabora ese texto que queremos leer, en este caso, lo dicho/transcripto/escrito por Grotowski.

La lectura de Peter Brook

Entremos ahora de lleno en el “Prefacio” de Peter Brook. Su comentario inicial dice:

Grotowski es único.

¿Por qué?

Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski (5).

La frase inicial se instala como un enigma: “Grotowski es único”, un enigma que exige una respuesta interpretativa. ¿Único respecto a qué? Peter Brook, después de introducir su texto con esa frase, se pregunta “por qué”, y según él mismo se responde, Grotowski es extra-ordinario, o sea, excepcional, y a la vez singular “en el mundo” (mundo que tenemos que entender como europeo, blanco, burgués y hasta cristiano). ¿Habrà considerado Brook otros “mundos” para afirmar la excepcionalidad de Grotowski? Es una pregunta válida, aun cuando conozcamos la curiosidad del director británico por otras culturas y otras tradiciones teatrales. El hueso de la respuesta está, no obstante, orientado hacia otra cosa: a que nadie en ese mundo, salvo Grotowski, se ha tomado tan en serio el Sistema de Stanislavski; solamente él ha retomado las investigaciones del maestro ruso y ha profundizado “la naturaleza de la actuación”, así como “la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales”. Comprendemos rápidamente las frases, pero si decidiéramos, siguiendo los consejos lacanianos, no apresurarnos a compren-

der, la interrogación recae, al menos, sobre varios significantes: naturaleza, ciencia y la posible diferencia entre lo mental y lo psíquico. No sabemos qué significan estos significantes para Brook. No es probable que Stanislavski percibiera su Sistema como una ciencia, sea que haya incorporado sutilmente debates de los formalistas rusos, de Pavlov y, probablemente de Freud.²¹ En todo caso, el Sistema parece mejor catalogado como metodología o, incluso, *praxis* (que no es equivalente a la oposición, dialéctica o no, entre teoría y práctica). ¿Verá Brook en los esfuerzos grotowskianos la pretensión de formular una ciencia de la actuación?

Respecto al vocablo “naturaleza” queda mucho por imaginar. Hub Zwart ha retomado el viejo debate sobre la naturaleza, particularmente la “naturaleza humana” desde una perspectiva bioética, sobre todo a partir de las nuevas tecnologías médico-genéticas, nanotecnologías y las neurociencias. La entrada “Human Nature”, escrita por Zwart para la *Encyclopedia of Global Bioethics*, se enfoca en la reactivación actual de la polémica entre los bioconservadores, quienes tratan de salvaguardar la naturaleza humana de los avances e infracciones de la tecnología, y los transhumanistas, para quienes los seres humanos podemos trascendernos gracias a la ciencia y la tecnología (8). Para ello, recorre la historia, hace en cierto modo la genealogía de lo que se ha entendido por “naturaleza humana”, lo cual puede pensarse desde dos posturas opuestas: “we [human beings] *have* something which other animals *lack* (namely, rationality)” y “we *lack* something which other animals *have*”. Y nos aclara que:

Sin embargo, ambas respuestas tienen algo en común. Ambas tienen como objetivo explicar lo que somos esencialmente al comparar a los seres humanos con (otros) animales. En otras palabras, optan por una análisis ontológico comparativo (2).²²

²¹ Resulta interesante saber, tal como lo cuentan Allain y Ziolkowski, que las primeras puestas de Grotowski en el Teatr 13 Rzędów (Theatre of the 13 Rows) fundado por la pareja formada por Stanisława Łopuszańska-Ławska y Eugeniusz Ławski, tuvieron que ver con Freud: “El teatro se inauguró oficialmente el 16 de mayo de 1958 con *Freuda teoria snów* (La teoría del sueño de Freud) de Antoni Cwojdzinski. Poco después, Łopuszańska invitó a Grotowski a dirigir la obra *Pechowcy* (“Los enfermos predestinados”) de Jerzy Krzysztoń”. “The theatre opened officially on 16 May 1958 with *Freuda teoria snów* (Freud’s Dream Theory) by Antoni Cwojdzinski. Soon after, Łopuszańska invited Grotowski to direct Jerzy Krzysztoń’s play *Pechowcy* (The Ill-Fated)” (13, nota 13). Para un desarrollo más detallado de la relación entre Grotowski y el psicoanálisis, así como el impacto del método grotowskiano en la clínica, ver mi ensayo “Praxis teatral: Grotowski y el psicoanálisis”.

²² “Both answers have something in common as well, however. They both aim to explain what we essentially are by comparing human beings to (other) animals. In other words, they opt for a comparative ontological analysis”.

En su revisión de esta vieja discusión, Zwart se interesa en captar hasta qué punto se puede detectar hoy una mutación metafísica. Bajo la convicción de que “la tecnociencia no es una fuerza benevolente en sí y por sí misma. Más bien es ominosa por definición” (9),²³ Zwart concluye que:

En el debate sobre el mejoramiento humano, ambas partes abogan por una verdad parcial. Por un lado, los bioconservadores argumentan que, si se desata el transhumanismo sin alguna clase de compensación bioética, algo que actualmente “tenemos” (nuestra humanidad) bien podría perderse. Podríamos privarnos de las efectivas condiciones que nos permiten trabajar sobre nosotros mismos y mejorarnos (como lo hemos venido haciendo desde tiempos inmemoriales). Por otro lado, dado que lo que tenemos (A+) es en sí mismo un producto de la cultura (de la ciencia y la tecnología), no podemos usarlo para abogar por una moratoria del progreso tecnocientífico de ahora en adelante. En términos dialécticos, la compensación (ciencia, tecnología y cultura, como compensación por nuestra falta de ser) debe ser compensada a su vez por la bioética, la reflexión filosófica y la interacción social, lo que resulta en estrategias de gobierno y políticas para prevenir que la tecnología caiga en una sobrecompensación (*ibídem*).²⁴

Visto este debate y enfocándonos en el teatro en general y la actuación en particular, lo menos que podemos decir es que no hay nada menos natural que el teatro y la actuación, salvo que haya una petición de principios en referencia a la “naturalidad” actoral anhelada por Stanislavski para las obras realistas (y sólo para ellas), “naturalidad” apoyada en una supuesta realidad objetiva que, como sabemos a partir de Lacan y Foucault, no es más que una construcción imaginaria del sujeto. Sin duda, Grotowski no es ajeno a este debate: por un lado, porque al invitar a su actor a buscar su esencia humana bajo las máscaras de la cultura, lo

²³ “Technoscience is not a benevolent force in and by itself. Rather, it is uncanny by definition”.

²⁴ “In the human enhancement debate, both parties advocate a partial truth. On the one hand, the bioconservatives argue that, if transhumanism is unleashed without some kind of bioethical compensation, something which we currently “have” (our humanity) may well be lost. We may deprive ourselves of the very conditions that allow us to work on ourselves and improve ourselves (as we have been doing since time immemorial). On the other hand, given the fact that what we have (A+) is itself a product of culture (of science and technology), we cannot use it to advocate a moratorium on techno-scientific progress from now on. In dialectical terms, the compensation (science, technology, and culture, as compensation for our lack of being) must in turn be compensated by bioethics, philosophical reflection, and societal interaction, resulting in governance and policy strategies to prevent technology from sliding into overcompensation”.

lleva a un límite en que pareciera intentar trascender la frontera entre naturaleza humana y naturaleza en general, esta última tal vez percibida como cósmica. Si los ejercicios, desde el Laboratorio hasta las etapas finales, exploran los ritmos, los movimientos, las fonetizaciones, los estímulos corporales, danzas en búsqueda de una “estructura” (como “leyes objetivas” del teatro [*Hacia un teatro pobre* 19] y más tarde como “objetividad del ritual”²⁵), la frontera entre lo animal y lo humano se borra, por cuanto los etólogos han descripto a puntualidad múltiples ritos de cortejo animal, de índole sexual, con ceremonias performativas que también recurren a danzas, movimientos, ritmos, vocalizaciones, etcétera.²⁶ Si Stanislavski se proponía llegar –a partir de Pavlov– a ciertos mecanismos en la praxis actoral, éstos no estaban necesariamente fundados en el automatismo instintivo animal, sino en la convicción cartesiana del cuerpo como máquina. No es ésta la perspectiva de Grotowski: sus propuestas posteriores al Teatro de Producción, al abordar lo ritual y la transculturalidad, apuntan a una esencia humana más allá del lenguaje, incluso en lo instintivo animal, capaz de permitirle al actor alcanzar una comunión cósmica; se trata de una propuesta que, siguiendo a Zwart y considerando las transgresiones grotowskianas desde su período inicial, se inserta en el debate entre transhumanistas y bioconservadores, lo cual, sin duda, merece una investigación detallada en el futuro. Se aspira a una purificación del yo (*moi* lacaniano) mediante un sacrificio que elimine las máscaras, espejismos e ilusiones productos de la alienación al Otro (capitalista, familiar, educativo, cultural) para acceder, mediante una purificación, a la dolorosa verdad del sujeto, a una dimensión cósmica, pensada como pacificación interior y una convivencia mística con lo sagrado secular, transcultural y translingüístico.

²⁵ “Podemos decir ‘Arte como vehículo’, pero también ‘objetividad del ritual’ o ‘artes rituales’. Cuando hablo de ritual, no me estoy refiriendo ni a una ceremonia ni a una celebración, y menos aún a una improvisación con la participación de gente de afuera. Tampoco hablo de una síntesis de diferentes formas rituales provenientes de diferentes lugares. Cuando me refiero al ritual hablo de su objetividad; esto significa que los elementos de la acción son los instrumentos para trabajar *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los hacedores*”. “We can say ‘Art as vehicle’, but also ‘objectivity of ritual’ or ‘Ritual arts’. When I speak of ritual, I am referring neither to a ceremony nor a celebration, and even less to an improvisation with the participation of people from the outside. Nor do I speak of a synthesis of different ritual forms coming from different places. When I refer to ritual, I speak of its objectivity; this means that the elements of the Action are the instruments to work *on the body, the heart and the head of the doers*” (“From the theater company to Art as Vehicle”, citado en Richards 122).

²⁶ En “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis” y en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski” hemos planteado la cuestión de la sexualidad (bastante velada y hasta paradójicamente reprimida, a pesar de las invitaciones a los desnudamientos) en la vida y la propuesta de Grotowski. Es un tema que merece una atención más pormenorizada que no podemos afrontar en este ensayo.

En esta línea de cuestionamientos cabe poner en emergencia el enfoque gnoseológico que Brook atribuye a la diferencia mental/psíquico/emocional: ¿será que lo mental remite al pensamiento consciente, lo psíquico a lo inconsciente (o ese subconsciente sospechoso, sin elaboración, del Sistema) y lo emocional como una dimensión separada, digamos, “del corazón”, no involucrada con lo mental y lo psíquico? ¿Cuál es la base epistémica de esta tripartición? De no especificarla, la tríada significativa queda en el limbo del sinsentido. Todos creemos, sin embargo, comprender lo que dice Brook y allí siempre nos entrapamos.

Nos cuenta Brook que al teatro de Grotowski lo denomina Laboratorio (con mayúscula), concebido como un centro de investigación que admite la experimentación actoral a partir de los procedimientos científicos: “En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales” (5). No se nos aclara cuáles sean esas condiciones “esenciales”, sólo se nos cuenta que en ese Laboratorio se sostienen dos condiciones: la concentración en un pequeño grupo (que Grotowski mantendrá a lo largo de su vida, con protocolos muy exclusivos de selección, salvo en la etapa del Parateatro con admisión más masiva), y tiempo ilimitado de trabajo. Brook no puede más que sorprenderse y admirar estas dos condiciones, porque –como lo señala al final de su “Prefacio”– su propio teatro está basado en un sistema de producción que no podría sostenerlas: en efecto, “la vida de nuestro teatro es en todos sentidos diferente de la él” (7).

El director inglés, viendo como obstáculo el ir a Polonia a ser testigo del trabajo de Grotowski, ha optado por invitarlo al Reino Unido a trabajar dos semanas con su grupo de actores. Con cierta cortesía, Brook, mientras admira el trabajo minucioso de Grotowski, no deja de apuntar lateralmente que no todos sus actores se entusiasmaron con la propuesta del polaco. Y tal vez eso se deba no tanto a que la propuesta no les aportara lo esperado a su profesión, sino a la serie de diferencias que Brook detalla, con sutileza, entre dos procesos de producción y dos ideologías distintas.

Pasemos a detallar esas diferencias brevemente:

- a. La espontaneidad buscada por Grotowski se basa, según Brook, como ya vimos, en el trabajo con un grupo pequeño, lo cual no es el caso de los elencos del maestro inglés.
- b. Dicha espontaneidad supone un grado elevado de confianza entre los miembros del grupo. También supone que esa confianza, base de la propuesta, “depende de que sus confidencias no se revelen”, esto es, la propuesta exige una dimensión de intimidad que el sistema inglés de producción teatral no puede sostener.
- c. La cuestión del dinero: la “pobreza” de la propuesta grotowskiana hace cortocircuito con el teatro como empresa orientada a la producción de réditos económicos. El dine-

ro, según admite el maestro inglés, no es un obstáculo para desarrollar un teatro de vanguardia, pero esa pobreza, por más vanguardista que se quiera, no responde a las expectativas del público para el cual Brook trabaja.

- d. El hecho de que el trabajo de Grotowski se desentienda de lo verbal es un punto clave para un teatro como el inglés, con su tradición basada en el texto dramático y el aprecio por lo verbal y el bien decir. Ese aspecto de la propuesta de Grotowski no deja de constituir un punto de rechazo de parte del elenco convocado para asistir al taller.
- e. Brook afirma que, además, ese silencio en el que se realizan los ejercicios propuestos por Grotowski estaría amenazado por la verbalización, que atentaría contra la *simpleza y claridad* de los ejercicios (otros dos sustantivos de los que no sabemos bien qué puedan significar para Brook).
- f. Los ejercicios, tal como lo testimonia Brook, están orientados a abolir la diferencia entre mente y cuerpo. No sorprende que le haya llamado la atención este aspecto a un director de la tradición de Brook, en donde, como todos sabemos, la palabra y lo que ésta dice, el sentido de la escena en tanto verbal, constituyen la característica tradicional del teatro británico y de su escuela. La economía de gestos y movimientos no equivale a la abolición de la oposición entre cuerpo, por un lado, y mente, por el otro. Pareciera haber aquí, para el maestro inglés, un enigma sobre dónde situar esa dimensión en la que dichos opuestos se sintetizan o se anulan mutuamente.
- g. El resultado del trabajo durante la estadía de Grotowski es categorizado por Brook por una serie de “choques” (“*shocks*” es la palabra usada por Brook en su lengua) en sus actores. El resultado de estos choques es, en general, positivo desde la opinión de Brook, pero como luego lo plantea al final de su “Prefacio”, si bien necesario en Inglaterra, parece ser poco probable su aplicación al teatro que allí se produce.
- h. El teatro y la metodología de Grotowski apuntan a un tipo de teatro que Brook califica como “monástico” (vocablo certero que orientará toda la mística posterior sobre Grotowski y su método): es un arte que no sólo exige completa dedicación sino que, además, exige mantener una forma de vida basada en la “crueldad a sí mismo”, preconizada por Artaud, y eso no parece estar en el horizonte profesional del actor inglés y los abultados elencos de los que forma parte. La propuesta grotowskiana, según Brook, está limitada a doce personas (referencia indudablemente apostólica) en un lugar cuya forma de vida es muy concentrada o limitada en cuanto a distracciones socio-económicas.
- i. El arte de la actuación es para Grotowski, como señala Brook, un *vehículo* (otra palabra clave con resonancia posterior en la trayectoria del maestro polaco), un modo de vida orientado a descubrir el camino mismo de la vida, y no un refugio. La propuesta

grotowskiana se sustenta, tal como lo detecta Brook, en una dimensión religiosa y no laboral o comercial. Conviene citar este párrafo en su extensión, porque se lee la decepción de Brook en cuanto a la potencialidad del método de Grotowski en otro sistema de producción como el inglés y el del mundo occidental capitalista:

Una forma de vida es un camino para descubrir la vida. ¿Suena a eslogan religioso? Está bien. Y con eso lo hemos dicho todo. Nada más ni nada menos. ¿Los resultados? Improbables. ¿Son mejores nuestros actores? ¿Se han vuelto mejores como hombres? *No* en el sentido, en la extensión en que algunos pretenden, por lo que he podido apreciar (y por supuesto que no todos estaban fascinados con esa experiencia, algunos se aburrían) (6).

- j. El teatro realizado por Brook responde a otras exigencias, no apunta a convertirse en un tipo de “misa”. Lo católico y lo anti-católico, para Brook, parecen ser dos extremos que se tocan. Frase sin duda controversial, que apunta a cierto procedimiento de discriminación religiosa en el núcleo de la propuesta grotowskiana. La actuación en Inglaterra requiere de una formación actoral dirigida a una escena para públicos masivos y no selectos, minoritarios y poco numerosos. Además, detalla otras diferencias que vale la pena citar, porque nos dan las bases de la propuesta del propio Brook, de aquello a lo que responde su teatro:

Nuestro objetivo no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación del tipo de la isabelina que ligue lo privado a lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una *multitud*²⁷ tanto dentro del escenario como en el público y, dentro de esa multitud, individuos que *trabajen* en la escena y ofrezcan su verdad más íntima a los individuos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos (7, el énfasis es mío).

²⁷ Una anotación marginal: resulta interesante que Brook use el vocablo “crowd” a la manera de las democracias liberales del pasado y, sobre todo, del hemisferio norte, que las diferenciaría del tercer mundo. En la versión al español, Glantz la traduce, paradójal o irónicamente, no como “muchedumbre”, sino como “multitud”, tal como hoy se la usa para pensar la política postliberal. “Multitud” tiende actualmente a significar –a partir de Michael Hardt y Antonio Negri– la potencialidad política de índole progresista de los colectivos, en tiempos de globalización o “late capitalism”; en cambio, “crowd” remite a un valor regresivo. “Empire” en Hardt y Negri apunta a significar el pasaje del sistema de producción del Fordismo al del post-Fordismo, como creo que se puede ver en el pasaje de Stanislavski a Grotowski.

La palabra clave, me parece, es precisamente “trabajar”: ese trabajar está más cerca de Stanislavski y de la búsqueda de los rendimientos actorales para un teatro de repertorio y de eficacia artística. Ese trabajar a partir de un sistema de fórmulas que permitan el mismo rendimiento fuera de los determinantes de clase, género, raza, etcétera, es el objetivo que subyace al Sistema de Stanislavski, cuya perspectiva –como lo hemos trabajado en otros ensayos–²⁸ está dada por el fordismo y el taylorismo, y apunta al entrenamiento *corporal y mental* automatizado para el mejor rendimiento fabril, o sea, mejor rendimiento con menos inversión de energía, posibilidad de sustitución de personal entrenado de la misma manera (un actor vale igual que el otro, no es divo; es sustituible o una parte reemplazable en un engranaje); eficacia universal de la fórmula (como en los musicales de Broadway, el formato es transportable y además el elenco responde de la misma manera en New York que en Bogotá), etcétera. Brook, por eso mismo, anota que su trabajo se realiza en condiciones signadas por la prisa, con exigencias de productividad en las que el tiempo es dinero, en compañías abrumadas por el repertorio con resultados de fatiga por el trabajo excesivo.

Brook, pues, aunque reconoce la validez artística de la propuesta grotowskiana, se cuestiona el grado de potencialidad de la misma en contextos donde el teatro es una empresa e incluso una industria (como el deporte), con protocolos de producción, contratación, tiempos pautados, eficiencia y éxito de taquilla; esto es, un teatro que responde a las condiciones capitalistas de trabajo y producción. No resulta sorprendente, en consecuencia, que la propuesta grotowskiana tuviera mayor éxito en países tercermundistas, particularmente en Latinoamérica, donde luego fuera reforzada por la antropología teatral barbiana.²⁹

En este contexto, la pregunta se impone: ¿cómo perciben estos dos directores el arte? Se puede apreciar la disyuntiva, pero nos faltaría revisar toda la concepción teatral de Brook, lo cual dejamos para otra oportunidad. La única conclusión posible, de tipo formal, es preguntarse hasta qué punto conviene solicitar a alguien la escritura de un prefacio. Como dijimos antes, es cuestionable que la nota de la traductora, el texto sin firma y el prefacio de Brook le hagan algún favor a la propuesta de Grotowski.

²⁸ Ver mi ensayo “Los cuerpos del actor”.

²⁹ La noción de “multitud” fue elaborada para dar voz a los colectivos de la era global, particularmente en el Tercer Mundo. No nos sorprende que Grotowski haya tenido mayor resonancia allí, aun con la aplicación dogmática y hasta acrítica de sus proposiciones. Se pueden leer algunos ensayos sobre Grotowski en América Latina en la colección de ensayos *Jerzy Grotowski. Miradas de Latinoamérica*, compilados por Domingo Adame y Antonio Prieto Stambaugh. También se puede ver “La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina”, de Silvina Alejandra Díaz.

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo y Antonio Prieto Stambaugh, editores. *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
- Allain, Paul y Grzegorz Ziolkowski, editores. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. Londres: Polish Theatre Perspectives, 2015, core.ac.uk/download/pdf/10636715.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Baumrin, Seth. "Ketmanship in Opole: Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom". *The Drama Review*, vol. 53, núm. 4, 2009, pp. 49-77.
- Díaz, Silvina Alejandra. "La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina". *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 10, núm. 16, 2019, pp. 27-53, investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2604, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Filipowicz, Halina. "Where Is Grotowski?". *The Drama Review* vol. 35, núm. 1, 1991, pp. 181-186, www-jstororg.ezproxy.whittier.edu/stable/pdf/1146118.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-4693%252Ftest&refreqid=excelsior%3A82d50d0e52d-d79ed52b2790929026b72, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un Autor?". *El Seminario*, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de la Plata, s.f., 23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2019.
- Geirola, Gustavo. "Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski". *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año XVI, 2020, en prensa.
- Geirola, Gustavo. "Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis". *Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities*, vol. IX, núm. 34, 2019, pp. 1-42, www.argus-a.com.ar/publicacion/1455-praxis-teatral-jerzy-grotowski-y-el-psicoanalisis.html, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. "Una posible genealogía de lo político teatral: El régimen de la verdad de la escena teatral". *Revista Artescena*, núm. 3, 2017, pp. 13-41, www.artescena.cl/una-posible-genealogia-de-lo-politico-teatral-el-regimen-de-verdad-de-la-esce-na-teatral/, consultado el 6 de marzo de 2020.

- Geirola, Gustavo. *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2016.
- Geirola, Gustavo. “Los cuerpos del actor”. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*, editado por Percy Encinas. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, pp. 29-54, gustavo-geirolaensayos.blogspot.com/2015/04/los-cuerpos-del-actor.html, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2014.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theater*. Nueva York: Routledge, 2002, monoskop.org/images/e/e2/Grotowski_Jerzy_Towards_a_Poor_Theatre_2002.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz, México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Komorowska, Maja. “In Jerzy Grotowski’s Theatre. Maja Komorowska talks to Barbara Osteloff”. *Voices from Within: Grotowski’s Polish Collaborators*, editado por Paul Allain y Grzegorz Ziolkowski. Londres: Polish Theatre Perspectives, 2015, pp. 46-60.
- Kozłowski, Jan. “Studencki Komitet Rewolucyjny? Krakow 1956 (fakty i refleksje) [Students Revolutionary Committee? Krakow 1956 (Facts and Reflections)]”. *Polski Pazdziernik 1956 na Uniwersytecie Jagiellońskim [The Polish October 1956 at the Jagiellonian University]*, editado por Rudolf Klimek. Krakow: Jagiellonian University Press, 2004, pp. 45-58.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2005.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London & New York: Routledge, 1995.
- Salata, Kris y Lisa Wolford Wylam. “Re-reading Grotowski. Guest Editors’ Introduction”. *The Drama Review*, vol. 52, núm. 2, 2008, pp. 14-17, www.jstor-org.ezproxy.whit-tier.edu/stable/pdf/25145510.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-4693%252Ftest&refreqid=excelsior%3A75a8d6d80387672125b6f4e5c9b03098, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Zwart, Hub. “Human Nature”. *ResearchGate*, ResearchGate GmbH, 2015, www.researchgate.net/publication/280492679_Human_Nature, consultado el 10 de marzo de 2020.