

¿Y qué está haciendo Grotowski ahora?

*Roxana Avila Harper**

Jerzy Grotowski fue una influencia decisiva en la generación teatral costarricense que ahora tiene entre 40 y 60 años. Su libro *HACIA UN TEATRO POBRE* y algunos de sus espectáculos y experiencias teatrales fueron medulares para el grupo de teatristas de los años sesenta y setenta en Costa Rica.

Tuve la oportunidad de escuchar a Grotowski hablar sobre sí mismo en mayo 1996 y de leer algo de lo que ha estado haciendo en estos últimos diez años y creo que será de interés para todos aquellos para quienes Grotowski fue importante y que ahora consideran es uno más de aquellos maestros del pasado; muerto quizá.

Grotowski no solo no está muerto sino que se ha mantenido muy activo dentro de la investigación teatral y sus últimos hallazgos son fascinantes. Personalmente debo confesar que mi imagen de Grotowski, creada por medio de colegas que le conocieron hace unas décadas, era la de un hombre introspectivo, algo seco, muy serio, poco comunicativo. Lo más grato de asistir a esa conferencia fue el descubrir a un hombre vital, alegre,

con un increíble sentido del humor, con un enorme deseo de hablar con otros, de contar sus experiencias. Claro, habló en sus términos: ¡de 11:00 pm a 2:30 am; en un simposio donde la actividad empezaba a las 7:00 de la mañana! Pero el tiempo no solo voló durante su charla sino que a las 2:30 uno no quería que acabara.

Lo primero que hizo fue recapitular las distintas etapas por las que ha pasado antes de llegar a su último momento, *El Arte como Vehículo*. Haré acá el resumen de su conferencia esperando serle fiel al espíritu con el que fue dicha.

De 1959 a 1964 hubo cambios muy importantes en Polonia, sobre todo en la relación con el público. Se empezó a cuestionar la división palco-platea, luces-oscuridad, teatro a la italiana, entre otros. La nueva configuración del espacio escénico requería de una presencia actoral distinta, más fuerte, más precisa y clara.

En el nivel literario Grotowski considera los grandes textos clásicos como un legado que hay en cada uno de nosotros y él los

* Profesora Escuela Artes Dramáticas, U.C.R.

atacaba tratando de extraer de ellos las situaciones arquetípicas que los hicieran pertinentes.

En esa época, en la que él se inició en el teatro, eligió esta profesión porque le daba libertad. Considera que el teatro es la posibilidad que tenemos de resistirnos a nuestros tiempos, de enfrentarnos a lo que es esperado de nosotros. Es, sobre todo, un espacio donde podemos convertirnos en una isla. Su interés desde que tenía 9 años era el yoga; éste como espacio de trabajo sobre sí mismo y, por lo tanto, concibe el teatro como una especie de yoga, i.e. de trabajo sobre sí mismo.

De joven quiso estudiar algo que le llevase al estudio del ser humano, como por ejemplo, la psicología, pero solo en su capacidad de estudiar a los SANOS, no a los enfermos y de ahí crecer con el entendimiento recién adquirido del comportamiento. Si no estudiaba psicología, escogía el teatro, en este caso por los ensayos, el espacio privado, personal, de absoluta libertad no por la confrontación con el resto del hecho teatral.

En esa época, de 1959 a 1964, hizo sus primeros experimentos relacionados con el espacio. *"El teatro a la italiana está bien, pero hay que probar todas las opciones posibles"*. Cambió ciertos aspectos, pero no mezcló al espectador con el actor, con excepción del espectáculo *Akropolis*; pero ahí lo hizo para crear más distancia psicológica, ya que, contrario a lo que la gente piensa, cuanto más cercanía física entre espectador y actor, se crea más distancia psicológica y viceversa. En *EL PRÍNCIPE CONSTANTE* físicamente estaban separados, pero había un gran acercamiento psicológico.

Además, empezó a jugar con la técnica del montaje para crear confrontaciones arquetípicas: de contexto, de pasados míticos,

nuestras motivaciones buenas y malas, en fin, el montaje como una nueva forma artística.¹

Cuando tenía 9 años se sabía de memoria el clásico español *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, ya que había ciertos elementos en él: temas, intereses, obsesiones que se mantuvieron por muchos años.

1964 a 1969

"Tengo la estructura mental de un científico". Lo que más le interesa es el descubrimiento de algo que es desconocido para él, pero el cual, una vez descubierto, ya no interesa. Lo interesante no es descubrir para repetir, sino la búsqueda en sí. El movimiento de esta búsqueda era en espiral, nunca horizontal, siempre ascendente, nunca tocando el mismo punto, pero siempre relacionado entre sí.

El momento de mayor felicidad se daba con el actor, nunca con el espectador y, para esto, se desarrolló un método de actuación. El necesitaba liberarse a sí mismo del miedo y poner su vida entera en manos de la acción/actor. Exactamente igual que un poeta, creando y exponiéndose a la vez.

Lo más interesante de este período fue que era una AVENTURA. *"El entrenamiento actoral es como lavarse los dientes: funcional, necesario, pero no es la preparación para el momento creativo"*.

Hacia el final de estos años se llegó al más alto grado de eficiencia. En aquel momento, 1969, se dijo: *"Sabemos demasiado, somos demasiado perfectos, demasiado técnicos, y me aburre"*. ¿Qué hacía falta?: el simple contacto humano, sin esconderse, sin miedo de contactarse con otros en el simple nivel humano, no en el artístico.

Experiencias parateatrales

Estas fueron la respuesta para encontrar la experiencia fundamental del contacto humano con el propósito de arribar a una confianza absoluta. Durante éstas se pretendía el despojo de toda máscara que es utilizada en la vida cotidiana para llegar a una comunicación profunda y verdadera.

De estas experiencias dice que se puede proceder en dos direcciones:

- a) Como trabajo de ingeniería: tengo un objeto y sé lo que quiero hacer. Hago un diagrama de lo que puede suceder; esto hace que esté muerto, ya sé lo que quiero.
- b) Como trabajo de jardinería: Uno sabe que tiene una semilla creativa, le pone tierra, le da tiempo para que crezca.

Pero acabó con las experiencias parateatrales porque eran demasiada "sopa emocional". Le surgieron algunas dudas de lo que un ser humano puede hacer en soledad, con su soledad, no 'en solitario', y cómo se relaciona con los otros. Cómo moverse en un ambiente natural sin estar bloqueado sino que estar presente para ver y oír. Algo común a través de hacer algo preciso: un contacto natural común. Al lado de un ser humano, pero frente a un ambiente natural necesita precisión. Y esa palabra precisión es la clave.

Teatro de fuentes

Grotowski comenta que esta nueva etapa le dio un período de segunda juventud pero que fue en un momento determinado.

Sobre esta parte Grotowski no habló, pero he decidido retomar el artículo que sobre este tema se ha publicado en varios libros y revistas llamado EL ARTE DEL PRINCIPIANTE, para darle una continuidad al presente artículo y porque pienso que ese texto tampoco ha tenido mucha difusión en nuestro medio teatral.²

"Cuando digo que estoy del lado de algo, no significa que estoy en contra de otra cosa. De hecho todo lo que tengo que decir es muy personal, solo puedo hablar de aquello por lo cual tengo un deseo y en lo que creo. Y ni siquiera es la palabra creer la que es importante, es la convicción ..."

Uno puede preguntarse si lo que uno busca es posible de alcanzar. ¿Es posible ser tan rápido como la luz? Y, sin embargo, uno intenta acercarse a la rapidez de la luz.

Fue Peter Brook quien introdujo al término *el arte del principiante* al japonés. En el sentido en que lo entienden en Japón a saber, el arte de la guerra, del guerrero, del Samurai, es como lo utiliza Grotowski en su artículo. Esto significa exactamente: la capacidad de obtener una especie de completud técnica y luego dejarla completamente y estar listo a comportarse como un principiante. Solo si el Samurai va a la guerra olvidando toda su técnica, asumiendo la lucha como si fuera la última de su vida y olvidando que se trata de ganar, podrá ganar la batalla. Grotowski así, habla de la permanencia del principiante; incluso habla del *estado original*.

Este *estado original* puede ser logrado como en el Samurai, quien aprende una técnica muy precisa y luego la olvida, o puede ser como lo propone él, un des-entrenamiento. ¿Desentrenar qué?: nuestra educación

diaria. Nos desentrenamos desde el inicio, desde el primer día.

Esta diferencia entre el entrenarse y olvidar y el desentrenarse es la misma que hay entre el entrenamiento clásico de yoga y el tantra. En el primero, se pretende un control absoluto de todas las etapas hasta el punto que es imposible, hasta el inconciente, incluso, y luego de haberlo hecho y analizado, uno logra el desacondicionamiento. Pero, por otro lado, en el tantra uno se permite ser llevado por una fuerza natural y trata de no ser tragado por esa fuerza; esto significa el preservar esa fuerza sin destruirla ni destruirse.

¿Qué significa exactamente estar en el principio? Estar en el principio no es algo temporal sino que es una experiencia; es permitarnos realmente estar en lo que uno hace, en lo que uno percibe y en lo que uno descubre. Porque el problema es que cada vez que uno hace algo, piensa algo del pasado o en algún proyecto futuro, está entre estos dos tiempos: pasado-presente. Estar en el principio es renunciar a esto, a pesar del truco que nuestra computadora intelectual quiera hacernos.

Esta 'computadora' hace que la percepción, que es algo orgánico y simple, se distorsione porque nos hace percibir ideas y no hechos. La forma de percibir totalmente solo se da a partir del cuerpo; entendiendo este como totalidad, como uno mismo. Uno descubre el propio cuerpo mediante el cuerpo del otro y realmente no se sabe cuáles son los límites del propio cuerpo. Para entender este concepto solo basta con estudiar lo que los físicos dicen que es el cuerpo solar; en realidad el sol no se acaba en la bola de fuego sino que sus rayos nos cubren, vienen hasta nosotros y crean una capa de protección, se podría decir que "estamos en el sol"; de igual manera, podemos decir que los cuerpos no

acaban donde termina la piel así que no se sabe con precisión dónde acaba mi cuerpo y dónde empieza el del otro.

El descubrimiento del cuerpo del otro se hace no desde la perspectiva de un hombre sabio sino desde la de un hombre que ama. Logramos ver la luz a través del hombre que descubre la luz y que la ve como si fuera la primera vez que la ve. Entonces, cuando él habla de la técnica de las fuentes del principio, no tiene nada que ver con encontrar la fuente, el origen, el lugar donde se originó, sino que significa estar en el principio.

Grotowski, en el artículo sobre EL ARTE DEL PRINCIPIANTE estaba a punto de iniciar la etapa del Teatro de fuentes así que la explicación que dio con respecto a esta nueva aventura fue la siguiente:

"Los participantes en el Teatro de Fuentes serían personas de diferentes culturas y tradiciones. El Teatro de Fuentes va a tratar con el fenómeno de la técnica de las fuentes, arcaicas o nacientes que nos llevan de regreso a las fuentes de vida, a dirigir la percepción primaria, hacia la experiencia orgánica primaria de la vida. Existencia-presencia. El tema será el fenómeno dramático primario visto en términos de la experiencia humana. El Teatro de Fuentes está destinado a cubrir el período entre 1978 y 1980, con actividades intensas durante tres veranos y una producción en 1980".

Aunque en realidad será durante todo el año y la producción en 1980 no es un cierre sino una apertura final luego de un completo encerramiento de dos años.

Uno debe encontrar el espacio para lograr lo que Stanislavski llamó *el trabajo sobre uno mismo*, Grotowski agrega a este término *el trabajo con uno mismo*. El Teatro de fuentes demanda un trabajo intenso, delicado y muy íntimo, a nadie se le obligará a hacer nada que no pueda, ni aprender nada, ni enseñar nada. El objetivo está sobre el contacto humano entre personas tan distintas pero que puedan iniciar el viaje juntas. Lo fundamental es el trabajo entre jóvenes y viejos (no solo en el sentido de edad sino sobre todo de representantes de tradiciones antiguas y modernas).

Con respecto a los intereses filosóficos que sostiene el Teatro de fuentes, Grotowski empezó con una metáfora. En polaco hay dos palabras para la palabra silencio. Hay *cisza*, silencio, que es la ausencia de bulla y hay *milczenie* en el sentido de estarse callado. Uno debe experimentar la diferencia. Si no hacemos bulla -*cisza*- todo es música, y el silencio -*milczenie*- es necesario. Sobre todo para enseñarle a nuestra 'computadora' a trabajar cuando la necesitamos y no todo el tiempo. La 'computadora' es muy importante pero no debe estar siempre en acción. Para Grotowski la oposición más importante que hay es entre principio y finalidad. "*Estar en el principio es dejar que la finalidad llegue sin crearla. Pero para eso se debe renunciar a la finalidad y debe conformarse con el principio*". Por eso, el Teatro de fuentes propone crear el espacio donde esto sea posible.

"¿Qué haremos durante dos años? Daré una respuesta para aquellos que puedan estar furiosos con todo este proyecto: los elementos pueden ser reducidos a algo muy simple como acción, reacción, espontaneidad, impulso,

canción, congeniar, hacer música, ritmo, improvisar, sonidos, movimiento, verdad y dignidad del cuerpo y también la relación hombre a hombre, hombre en una palabra tangible".

Pero, en realidad, en este viaje no hay un destino, lo que hay es un punto de partida y un lugar que uno deja para no volver; es una especie de despedida.

Luego del período de espectáculos para-teatrales, que acabó en 1978, entra en ese año en el proceso de *proceso-opus* en vez de *talleres*. En el momento en el que se pone a mucha gente a ser partícipe de la acción que dura horas, días y noches, esto es un *opus* no solo un taller. Es un proceso, como un río; es un proceso como ser humano.

Con respecto a la nueva etapa que inició en el año 78, el Teatro de fuentes, Grotowski expresó que para él era claro que era el período de vejez, el inicio de su vejez pero que si se hace a tiempo es algo hermoso.

¿Y qué está haciendo Grotowski ahora? 1985 a 1997 ARTE COMO VEHICULO

Esta última etapa que comprende los últimos doce años fueron la base de la conferencia que Grotowski dictó en mayo de 1996. El ARTE COMO VEHICULO es el producto de una investigación que se inició cerrada, privada, entre él y el entonces discípulo suyo Thomas Richards. Solo dos personas. Hoy trabajan en Pontedera, Italia, en el "Work Center" de Grotowski.

Luego de cuatro años de trabajo con Grotowski, Richards se reunió y 'entrenó' a un grupo de cuatro personas mientras mantenía contacto directo con Grotowski. Ellos crearon lo que se llama LA ACCION.

Diez años después, Grotowski y su ahora colaborador, Richards, han abierto al público su trabajo. Han tenido la visita de alrededor de 120 grupos, estudiosos, profesores, investigadores y demás. No son clases ni talleres sino compartir el trabajo de uno y de otros y hacer las preguntas del caso. El interés no es convertir a nadie hacia una determinada manera de hacer teatro, solo aclarar algunos elementos de la tarea del actor. Hace 7 años realizaron un vídeo sobre LA ACCION que refleja la labor de la investigación; este fue mostrado en la conferencia.

Toda la idea del ARTE COMO VEHÍCULO es cómo conectar la espontaneidad total con la precisión absoluta. Grotowski plantea que los impulsos son aun más pequeños que las acciones; son la partícula más pequeña del actor. El impulso es físico, pero también no físico puede ser lo que dejó salir para cantar.

Una diferencia fundamental es que no es el arte de la representación. Durante muchos años no se hizo para un público y ahora no se hace para los espectadores sino frente a los espectadores. La idea es la de la inducción, un término tomado de la física por medio del cual un cable que no tiene electricidad, al ponerse al lado de otro que sí tiene va a empezar a vibrar, por el hecho de estar a cierta distancia del segundo. Ellos, como actores, no buscan la inducción sino que están convencidos de que se da.

Grotowski aclaró que el tono (*tonus*) no es energía; el tono es algo elemental, es cantidad, pero no es el objetivo de su trabajo. La calidad es la energía. Esta debe ser sutil, luminosa, liviana. Como grupo buscan otras cualidades de experimentar la energía, eso es fundamental.

Durante muchos años, Grotowski ha estado interesado en el yoga pero acá se dio cuenta de que los *mantras*, no son orgánicos ya

que necesitan bloquear ciertas partes. Como su interés era en el sonido, el canto, se volcó hacia las tradiciones africanas, las canciones, donde la energía de cada una está conectada con distintos *chakras* y con tratados y valores antiquísimos. La investigación la dirigió hacia la cuna de la cultura occidental: antiguo Egipto, Grecia, Israel, Siria. De ahí tomó cantos que han utilizado en LA ACCION y en ejercicios, para encontrar la relación profunda entre voz y cuerpo, entre energía e impulso. La tradición del yoga tántrico es la investigación, no el quedarse con lo que hay, entonces, él la ha continuado. El aprendiz debe hacer avanzar la tradición, no solo dejarla ahí. Se considera un aprendiz del tantra.

Fundamental a este trabajo tan delicado de tratar de percibir los más mínimos impulsos es que no se estimule nada sino dejarse ir con el flujo y percibir si algo se mueve. Como he dicho, contrario a los mantras, Grotowski plantea un trabajo vibratorio, basado en una postura corporal primitiva (más o menos simiesca). Cada actor escoge el entrenamiento que se relaciona más con ciertas cosas y menos con otras. Una vez que han entrenado lo suficiente, los actores están desbloqueados y pueden cantar.

La idea, semejante a lo de Teatro de fuentes, es poder ver lo que veo, escuchar lo que escucho. Contrario a ver lo que creo ver y escuchar lo que creo escuchar. El trabajo en el ARTE COMO VEHÍCULO es la claridad de la percepción.

El ARTE COMO VEHÍCULO no es teatro, no es ritual, es ambos y ninguno; es lo que es. Acá el actor no está bajo el control de nadie, que es lo que bloquea normalmente al mismo. Es anarquía siguiendo los impulsos. Todo es improvisado pero dentro de una forma específica. Es improvisado y no es improvisado.

El ARTE COMO VEHÍCULO es la propuesta de Grotowski del arte como vehículo de crecimiento personal ya que es transgredir la ley a sabiendas de que eso es lo que se está haciendo y esto hace que uno sea bendito, según los textos apócrifos de Jesús. Esta última etapa del trabajo de Grotowski es absolutamente sutil, de percepción microscópica de los impulsos interiores para seguirlos libremente, pero dentro de la forma establecida. Viendo el vídeo puedo decir que los actores reflejaban una luz interior, unas voces como de otra dimensión y una intensidad muy fuerte dentro de un marco de simplicidad absoluta.

El ARTE COMO VEHÍCULO es la etapa más efímera del gran maestro, a la cual se arriba después de años de trabajo; es un trabajo que solo Grotowski hubiera podido proponer y es un placer que lo esté haciendo.

NOTAS

- 1 En el libro LA ANATOMÍA DEL ACTOR y sus subsiguientes ediciones EL ARTE SECRETO DEL ACTOR: DICCIONARIO DE ANTROPOLOGÍA TEATRAL, Eugenio Barba tiene un capítulo sobre este asunto.
- 2 Conferencia dada en Varsovia el 4 de junio de 1978

BIBLIOGRAFÍA

1996 Conferencia dictada por Jerzy Grotowski en Copenhagen, Dinamarca. Mayo.

Grotowski, Jerzy

1989 "The art of the beginner". En: **Theater at the other side of the sea**. New York.

Richards, Thomas

1995 **At work with Grotowski on physical actions**. Rutledge, London.