

Hacia el actor no-(re)presentativo. De Grotowski a Richards

Kris Salata

Aquí debes *hacer* con tu ser, tal como eres, tal como naciste, con tu vida entera, tus sueños, necesidades –hacer con todo tu ser.

JERZY GROTOWSKI (1979)

¿Qué significa no esconderse de otra persona? ¿No ocultarse o esconderse de otra persona? ¿No interpretar a otra persona? ¿Revelarse a sí mismo? ¿Desarmarse ante otra persona y avanzar de esta manera?¹

JERZY GROTOWSKI (1972b)

Una vez Jerzy Grotowski fue un creador de signos. Durante el periodo en el que realizaba producciones teatrales, compuso estructuras semióticas densas con numerosas capas de significado usando muy pocos recursos teatrales.² En la escena de Grotowski,³ se articulaban los signos claramente, separados entre sí por síncopas, contrastes y desplazamientos, y ejecutados con gran rapidez, eficacia y velocidad, lo que permitiría crear un texto performativo sintagmático, o más concretamente, múltiples textos emitidos de forma simultánea en una suerte de palimpsesto. Esta condensada interacción de signos creaba una resonancia paradigmática en la que la multitud de significados se descubría simultáneamente. Kostanty Puzyna, crítico y erudito, lo veía así (1999 : 167–68):⁴

[En *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski] multiplica y provoca una colisión de significados: la cara del actor expresa algo distinto al gesto simultáneo de su mano, y a esto se le suma algo distinto aportado por la reacción del adversario; hay amenaza en la voz, una luz alegre en los ojos y dolor en el espasmo del cuerpo. La expresión impresiona por su virtuosidad, cada signo brilla

con precisión, pero todo se aglomera, desaparece, huye. La mitad de estas cosas las registramos simplemente con una visión periférica. Caen dentro de nuestra conciencia, pero para poder describirlas con detalle será necesario ver cada escena una y otra vez, y dedicarles un par de columnas de tinta, como haríamos para analizar un buen poema.

Con este enfoque, Grotowski inutiliza un distanciado segundo nivel de lectura del espectáculo y su(s) narración(es), obligando al espectador a afrontar la densidad del trabajo en su totalidad, en un tipo de acontecimiento que, más que un texto que despliega su narración y «se entrega» en sí mismo al lector, es como un hecho *testimoniado*. Para Grotowski, el creador primordial de signos siempre fue el actor, un artesano de la articulación capaz de involucrarse simultáneamente en un denso y complejo proceso de creación de significados y en el proceso creativo vivo en el que se arraiga la partitura, mientras se enfrenta, continuamente, a la concreción del «aquí y ahora». Grotowski dirigía un teatro de acción literal: sus actores *hacían* en relación con sus propias vidas y en confrontación con el acontecimiento del acto performativo. Grotowski creaba una situación teatral rica (personajes, una historia, narraciones) que no funcionaban solamente a través de la ilusión. El atrezzo consistía en objetos reales; en *Apocalypsis cum figuris*⁵ incluía un cuchillo, velas, una barra de pan y un cubo de agua en un suelo de madera con quemaduras de velas utilizadas en funciones anteriores. «Superarse a sí mismo» y «lograr una densidad de signos prácticamente inhumana» (GROTOWSKI 1979 : 139), el actor no se escondía, sino que exponía su trabajo como creador de signos (de forma presentacional), o bien ofrecía sus acciones orgánicas para que el director las uniera con puntos de sutura en una partitura escénica.

En el periodo del Teatro de las Producciones, cuando todavía presentaba trabajos

teatrales, Grotowski llevó a cabo una investigación en tres áreas distintas. En primer lugar estaba la investigación de nuevas posibilidades en la relación entre el actor y el espectador, con sus experimentos espaciales atrevidos –bien documentados y a menudo reconocidos como una de las contribuciones más importantes de Grotowski a la vanguardia. Tal vez sea por la persistencia de la evidencia del material –películas, fotografías, programas, textos, atrezzo y dibujos de las escenografías de *Kordian* (1962), *Dziady* (Los ancestros de Eva; 1961), *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La trágica historia del Doctor Fausto; 1963) y *Książę Niezłomny* (El príncipe constante; 1965)– a pesar de sus limitaciones, que los teóricos teatrales siguen centrados en este periodo, este aspecto particular del Teatro Laboratorio de Grotowski y esta perspectiva del trabajo de Grotowski. Grotowski se alejó de la cuestión sobre la relación actor/espectador, dándose cuenta de que la interacción y la colaboración con los espectadores «normalmente caía en estereotipos» (1979 : 139).

La segunda área de investigación de Grotowski era el arte del actor como creador de signos, que culminó con *Akropolis*. Después de *Akropolis*, Grotowski desplazó su interés del signo teatral a la autorevelación del actor, un cambio que empezó con *La trágica historia del Doctor Fausto* y que maduró en *Apocalypsis* a medida que Grotowski se dirigía hacia su salida de la creación de producciones (GROTOWSKI 1979 : 139):

Llegó entonces el momento en que se hizo evidente que lo importante no era el signo, sino lo que llamamos «síntoma». Es a través de los signos que la vida humana se revela –cómo es el hombre y lo que hace. Si miramos a alguien, lo que primero vemos es una suerte de acto preparado, pre-programado, y esto es lo que nos recuerda los signos. A veces podemos tener la sensación de que detrás de todo esto se esconde algo real. Resulta difícil decir por qué. Pero al estudiar esta cuestión de cerca, se descu-

bren los síntomas de un proceso orgánico. Es una verdad antigua. Descubrimos verdades antiguas a lo largo de toda nuestra vida.

Así, en la segunda fase, apareció el actor-como-hombre (*Człowiek-aktor*).⁶ Y, simultáneamente, el espectador-como-hombre. No el público, no alguien sin identificar, sino un ser humano, cada uno distinto, cada uno con su propia vida. Podríamos decir que nuestra investigación en los años 60, a pesar de ser técnica en muchos aspectos, se centró en esencialmente en el Hombre (*Człowiek*). Ya trabajábamos en el *hacer*. Presentamos *La trágica historia del Doctor Fausto*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*.

En la partitura del actor, Grotowski desvió su interés del signo como símbolo al síntoma. Dio preferencia a la dimensión real de la obra por encima de la dramática y a la búsqueda de la vida orgánica que esta dimensión real revela. En este cambio, que también se puede describir como un desplazamiento de la obra simbólica a la obra *sintomática*, Grotowski otorgaba preferencia a los significantes naturales, esto es, los que están *causados* por el significado (como el humo causado por el fuego).

La salida de Grotowski de las producciones debe entenderse como una crisis de la noción de director concebida tradicionalmente, al que veía como usurpador del encuentro entre actor y espectador.⁷ En *Apocalypsis*, así como en *Fausto* y *El príncipe constante*, el actor salía a encontrarse con el espectador no como un creador de signos, sino como una persona que, a través del acto performativo, renuncia a su papel y manifiesta «algo real» en sí mismo. Así, a pesar de haber sido posible a través del acto performativo, este encuentro tan sólo podía producirse en y a través de la renuncia a (re) presentar. En resumen, la salida de Grotowski de las producciones supone un paso más allá de la semiosis.

Esta salida marcó el cambio del signo al síntoma, de la interpretación a la acción, de la recepción mediada a la directa, y final-

mente de las producciones al trabajo sin público. Para Grotowski, se trató de un cambio gradual, que culminó durante el largo y doloroso proceso de trabajo de *Apocalypse*. De la solidez y el arte de *Akropolis*, Grotowski llevó el trabajo a su máxima fragilidad a través del *hacer* y de revelar a *aquél que hace*. Cuando, transcurridos unos años (tras numerosas fases de investigación) Thomas Richards llegó de aprendizaje al Workcenter de Pontedera, Italia, trabajó tanto como líder del grupo bajo la intensa supervisión de Grotowski, que en muchos aspectos continuaba la exploración práctica originada en *Apocalypse*,⁸ como sobre sí mismo.

Destruyendo lo simbólico en *Apocalypse cum figuris*

En su breve artículo «Grotowski: Niszczyciel Znaków» (Grotowski: el destructor de signos), la erudita polaca Seweryna Wysłouch comenta que en *Apocalypse*, Grotowski «mata» símbolos, signos y convenciones que median los encuentros diarios de la humanidad con lo sagrado (1971 : 130-31).

La observación de Wysłouch confirma la autodescripción del Teatro Laboratorio sobre su trabajo como «ritos llenos de brujería y blasfemia». Este verso del poema dramático de Adam Mickiewicz de 1832, *Dziady*, se convirtió en el lema de la compañía.⁹

Por ejemplo, el acto de ablución que se representa en la Iglesia a través del rociamiento de unas gotas de agua en las manos del sacerdote era simultáneamente destruido y ofrecido (como acto) en las presentaciones de *Apocalypse* cuando María Magdalena saltaba dentro de un cubo lleno de agua y se lavaba los pies con brío, salpicando a su alrededor. De forma parecida, compartir simbólicamente el cuerpo de Cristo y beber su sangre se convirtieron, en *Apocalypse*, en un «festín caníbal» provocador, con los actores «mordiéndolo» el cuerpo del Inocente. En otro momento, el tratamiento

del texto «En verdad, en verdad os digo: Si no coméis la carne del Hijo del Hombre, y bebéis su sangre [...] porque mi cuerpo es carne ciertamente y mi sangre es ciertamente una bebida» aportó el tema de la sexualidad virgen en escena (KUMIEGA, 1987 : 241):

Juan se introduce una mano ahuecada en la parte delantera de los tejanos y su cuerpo se agita espasmódicamente. Al retirarla, se la lleva a los labios, reverente, y se la chupa ruidosamente. María Magdalena mira la escena fijamente, con una mezcla de fascinación y repulsión. Juan repite la acción, ofreciendo esta vez su mano a María Magdalena. Ella la coge con glotonería entre sus manos y la chupa.

En estos «actos blasfemos», Grotowski revela el anhelo por aquello real que subyace al signo, y a la vez trata de conseguir —con crueldad artaudiana— la restauración de lo sagrado que se ha perdido en la representación.

Hay algo cruelmente sincero en lo que Lloyd Richards evidenció a su hijo Thomas: que las ceremonias eclesiásticas a menudo se componen de una mala interpretación. Se trata de una observación a la que Thomas se refiere a veces con una sonrisa. Considero que esta afirmación es importante porque indica que los rituales litúrgicos, en ciertos momentos, pueden mostrarse como un acto performativo inefectivo para artistas de teatro competentes. Los gestos simbólicos y el atrezzo, sin el acto creíble, no tienen el efecto reoriginador deseado del ritual.¹⁰

La Iglesia Católica polaca no apreció la blasfemia de Grotowski en *Apocalypse*, por decirlo con suavidad. En un sermón muy divulgado, el cardenal Wyszyński calificó de «obscuridad» una de las producciones teatrales más célebres del siglo xx (OSIŃSKI, 2003 : 456), una reacción que tan sólo demuestra que Grotowski era capaz de conmocionar. Con todo, lo que queda por responder es: ¿qué consigue la blasfemia a través del impacto? En el contexto

del ritual, ¿qué entendemos realmente como «buen teatro» y «buena interpretación», y cómo se relaciona con la eficacia del ritual? Además, ¿cuál es la recompensa en esta «destrucción de lo simbólico» a través de la conmoción?

Para responder a estas preguntas es preciso analizar las diferencias entre reproducción, reconstrucción y reoriginación en términos de mediación y representación. El factor clave, y lo que diferencia estos tres términos entre sí y de lo sagrado, es su relación con el acto. De un modo muy básico, podemos definir reoriginación como el acto de volver a la fuente original; reconstrucción como un intento de restaurar el acto de la reoriginación, con alguna conexión clave con la fuente perdida; y reproducción como una repetición mecánica de la parte del acto registrado en lo simbólico, donde se encuentran la mediación y la representación. La diferencia entre estos tres conceptos está marcada por su grado de deterioro en el que el aspecto no simbólico del acto va desapareciendo gradualmente, separando así el significante de lo sagrado. La «reoriginación» de Grotowski apunta hacia el símbolo y su función metafórica para enfrentarse directamente a lo sagrado. La sustitución aparentemente trivial de unas gotas de agua por todo un cubo, en el acto de la actriz, hace algo más en este caso particular que dominar y destruir el gesto simbólico del sacerdote, y más que restaurar la fuerza original de la metáfora de lavarse. La sustitución muestra el límite de toda representación como acto de sublimación. Finalmente, uno debe afrontar el hecho de que ninguna cantidad de significante podrá jamás reemplazar el significado, aunque el cubo «funcione». «Funciona» a través de la calidad y sinceridad del acto de la actriz que destruye su función simbólica, dejando a los espectadores sin un objeto mediador de la su confrontación con lo sagrado. La blasfemia, dirigida en contra del significante religioso, pero no exclusiva de la visión religiosa del mundo, conmociona, porque revela la representación como representa-

ción, y obliga así al Hombre a afrontar cara a cara lo representado. La blasfemia hace temblar los cimientos de la inversión psicológica, elimina el sentido de orden, progreso e historia en la relación con lo sagrado, y confronta al Hombre con el vacío, en el que los miedos elementales reaparecen como parte de la existencia. En *Apocalypsis*, la confrontación con lo sagrado cataliza la eficacia del acto performativo.

Con esta destrucción del símbolo, Grotowski volvió a hacer realidad el mito en la inmediatez de la realidad material como «hecho» que sucede entre actores y espectadores. La premisa de *Apocalypsis* abraza un juego, o mejor dicho, una broma grosera en una fiesta con mucho alcohol, en la que el Inocente se convierte en «el Elegido» (KUMIEGA, 1987 : 244):

Simón Pedro vuelve con la determinación de arrodillarse ante el pan, nuevamente, y le dice al Inocente, con una sonrisa astuta: «Naciste en Nazaret.» Todos sonríen al Inocente. «Eres el Salvador.» Empiezan a reír. «Por ellos moriste en la cruz.» Las risas se convierten en carcajadas y el Inocente les sonrío tímidamente y con inocencia. «Eres Dios.» Y a continuación se dirige a Judas: «Tú eres Judas...» y volviéndose hacia la chica que grita de forma incontrolable: «María Magdalena».

Sin zapatos, con un abrigo negro que le está grande, con un bastón blanco,¹¹ el Inocente podría ser una mezcla entre el tonto del pueblo y el vidente: perfecto para meterse con él y reírse de él, pero suficientemente misterioso y peligroso como para dar al juego la tensión necesaria. El tema bíblico se expone como un hecho humano concreto. Grotowski situaba a menudo el arquetipo de este papel en el concepto ortodoxo oriental de *yurodivi*, un santo loco que interpretaba su papel por amor a Cristo, una forma peculiar de ascetismo y locura santa. El *yurodivi* es un vagabundo excéntrico que finge estar loco, caminando medio desnudo y hablando con acertijos. Tras renunciar a todas las normas de la de-

encia, el *yurodivi* se convierte a sí mismo en un espectáculo social conflictivo. Con todo, algunos ven el *yurodivi* como el mensajero de Dios; los pecadores le ven como un loco y una fuente de diversión, y reaccionan violentamente contra su ofensiva forma de crítica social, golpeándole y ahuyentándole (KOBETS 1998 : 305). En tanto que fenómeno, el *yurodivi* se dirige hacia la revitalización o la restauración de la conexión directa con lo divino desestabilizando la estructura establecida de representación, esto es, la institución que media entre la existencia cotidiana y la divina, haciendo soportable esta última a través de un sistema de códigos y símbolos que simplemente separan la humanidad del significado. Percibida como insoportable y como violación de los códigos, la confrontación con un *yurodivi* suscita reacciones violentas y a menudo actos de crueldad. La violencia en contra del modesto sacrificio del *yurodivi* no es una representación, sino una reaparición del evento al que se hace referencia en la historia bíblica; aparece de forma espontánea y sin orden, a diferencia de los rituales o las representaciones de la Pasión, reguladas por las normas sociales. A pesar de tratarse (de forma localizada) de una institución en sí mismo –tiene, después de todo, su nombre y tradición– el *yurodivi* es un hecho insoportable, una chispa de la conexión con lo sagrado, evidencia –más que ilustración– de una verdad divina. Los confrontados con el *yurodivi* no son simples espectadores sino participantes y testigos.

Como el *yurodivi*, *Apocalypsis* avanza en contra del teatro, siendo una mediadora entre el actor y el espectador, y convirtiéndolos respectivamente en el que hace y el que lo presencia. Este cambio pone en primer plano los términos que Grotowski adoptó en su último trabajo: «actuante» y «testigo». Los espectadores de *Apocalypsis* no se comportaban como tales. No aplaudían y a menudo no abandonaban la sala inmediatamente después de que terminara la presentación; en lugar de esto, permanecían sentados, en absoluto silencio. Algunos

se quedaban así durante mucho rato; otros compartían y se comían el pan que había quedado por el suelo.¹² Como consecuencia del evento y de su transgresión contra la ilusión –y por lo tanto de su desafío a la institución del teatro– elegían actuar de manera contraria al comportamiento convencional del teatro.

La intolerancia de Grotowski ante la hipocresía a menudo oculta bajo términos como «tradición» o «tesoro cultural» se mencionaba con frecuencia en sus discursos de aquella época, en su «Respuesta a Stanislavski» incluido en este volumen, por ejemplo (GROTOWSKI, [1969] 2008a: 32-33):

Pienso que el teatro debería tratarse como una casa que ya ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es indispensable. [...] Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad.

Para reconectar con la necesidad arquetípica del teatro –si es que tal necesidad existe– Grotowski definía el teatro de la forma más básica como un acontecimiento entre espectador y actor en el que la verdad humana, difícil de percibir de otra forma, se convierte en accesible. Él buscaba al hombre revelado (*człowiek*) en el actor mismo, convirtiendo el acontecimiento teatral en un acto de confesión (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 41):

[...] El actor debería rehusar *hacer* desde su personalidad conocida por los demás: elaborada, calculada, preparada para los demás como una máscara. Por cierto, a menudo no se trata de una sola personalidad, sino de dos, tres, cuatro... por lo que he podido descubrir. Es por eso que el actor debería buscar aquello que –como Teófilo de Antioquía– llamo «su Hombre [Człowiek]»: «Muéstrame tu Hombre y te mostraré mi Dios».

El deseo manifestado por el obispo de Antioquía de *mostrar* y *ver* es análogo al

interés de Grotowski de ver al actor «revelarse a sí mismo, no interpretar a otra persona, no ocultarse de otra persona» (GROTOWSKI, 1972b). Estos temas son clave en el trabajo esencial de Grotowski y en su legado. Si miramos de cerca la sorprendente frase de Teófilo de Antioquía en su contexto, vemos que expresa la dimensión del acto performativo y del hecho de ser espectador que se revela en *Apocalypsis*, y que se transforma, subsiguientemente, en el Arte como Vehículo, en hacer y ser testigo (en ROBERTS Y DONALDSON, 1994):

Pero si dices «Muéstrame tu Dios», respondería «Muéstrame a ti mismo y te mostraré mi Dios». Muestra, entonces, que los ojos de tu alma son capaces de ver y que las orejas de tu corazón son capaces de oír; ya que quienes miran con los ojos del cuerpo tan sólo perciben objetos terrenales y lo que concierne a esta vida, y discriminan a su vez entre cosas distintas, sean claras u oscuras, blancas o negras, deformadas o bonitas, bien proporcionadas y simétricas o desproporcionadas y descompensadas, o monstruosas y mutiladas; y así también, a través del sentido del oído, discriminamos sonidos tanto agudos como profundos o dulces; lo mismo sucede con los ojos del alma y las orejas del corazón: a través de ellas somos capaces de contemplar a Dios.

Las frases «ojos del alma» y «orejas del corazón» podrían ser dichas por el héroe romántico de *Dziady* de Mickiewicz, el poeta que profiere sus cantos con el alma. Los pensamientos de Teófilo sobre «el Hombre completo» y el mostrar y ver directos, sin órganos, que borran la distancia entre Dios y el Hombre –tal vez una primera articulación del concepto del cuerpo sin órganos de Artaud– se corresponde con la idea de Grotowski de la percepción directa del Hombre que, dejando caer el velo de la representación y de la autopresentación, pasa a ser completo (GROTOWSKI, 1979 : 140):

¿Qué hay de la percepción? Se trata de una liberación del Hombre [*Człowiek*] y del mundo en el que entra, cual pájaro que entra en el aire. Entonces los ojos ven, las orejas oyen como si fuera la primera vez, todo es nuevo y por primera vez. Mirar como un pájaro, no como la idea de un pájaro. Un pájaro, y no la idea de lo que se ve. La idea está más lejos. A su alrededor está el mundo, pero el hombre no lo ve. Todo está oculto para él. ¿Cómo podemos revelar el mundo? Hay encuentros que comprenden lo vivo y orgánico. Las personas abandonan las máscaras, los roles, y vuelven a *ser con el otro*. Entran en el mundo como un pájaro entra en el espacio.

Grotowski siguió su deseo de ver como un pájaro –ver con el corazón y ver lo invisible– en las fases consecutivas de su investigación: en los proyectos parateatrales con participantes activos; en el Teatro de las Fuentes a través de la búsqueda de formas y técnicas en diversas tradiciones de prácticas físicas y tangibles que pueden llevar a alguien a «empezar a buscar lo que el ser humano puede hacer con su propia soledad» (1995 : 120); y en la búsqueda del Drama Objetivo a través de la utilización del arte del teatro como medio para acercarse a las técnicas performativas tradicionales.

Al término de esta amplia trayectoria de investigación, Grotowski volvió a optar por centrarse en un pequeño grupo de artistas performativos con el que pudo trabajar en una relación a largo plazo. En el Workcenter de Pontedera donde se estableció en 1986, se centró en lo que consideraba la calidad *esencial* que emergía en el trabajo y a la que llamó «verticalidad». En aquel momento perseguía también la posibilidad de continuar esta búsqueda y encontró la respuesta en Thomas Richards. Grotowski dedicó los últimos trece años de su vida a la verticalidad y al proceso de transmisión entendido como en las prácticas de iniciación tradicionales. En su ensayo «De la compañía teatral al Arte como Vehículo», publicado en el libro de Richards *Trabajar*

con Grotowski sobre las acciones físicas, Grotowski trata de explicar el significado que se esconde tras ese término (1995 : 125):

Verticalidad; el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (ligadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos tosco –un «nivel cotidiano», en cierto modo– a un nivel de energía más sutil o incluso hacia una *higher connection*. Llegados a este punto, no sería justo añadir más. Indico simplemente el pasaje, la dirección. Allí, hay otro pasaje también: si uno se acerca a la *higher connection* –esto significa, cuando hablamos en términos de energía, si uno se acerca a una energía mucho más sutil– aparece entonces también la cuestión del descenso, llevando a la vez esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, que está vinculada a la «densidad» del cuerpo.

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza; todo debería mantener su ubicación natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, lo que está «por debajo de nuestros pies» y lo que está «por encima de la cabeza». Todo como una línea vertical, y esta verticalidad debería mantenerse tensada entre la organicidad y *the awareness*. *The awareness* quiere decir a la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

En sus conferencias de 1997 en el Collège de France, Grotowski expuso simple y claramente que lo que buscaba en el Hombre lo hacía a través de la artesanía: «Soy un artesano en el campo del comportamiento humano en condiciones metacotidianas» (en OSIŃSKI, 1998 : 222). Utilizando las herramientas del arte del actor, Grotowski llevó a cabo una investigación sobre el «estar con el otro» a través de la obra performativa. Sin embargo, resulta crucial recordar que la forma exterior de la obra servía de medio necesario, pero en última instancia secundario, para el objetivo de ver con el propio corazón, ver lo invisible, o ver, en

palabras de Derrida, «a primera vista lo que no se deja ver» (1994 : 149), lo que yo llamo «teatro interior».

El Arte como Vehículo crea una gran confusión en quienes no están dispuestos o no son capaces de abandonar las formas teatrales convencionales sobre la mirada y la lectura de un espectáculo. Numerosos testigos –incluso yo, en mi primer encuentro con *Action* (la obra del Workcenter dirigida por Richards des de 1994)– no pueden dejar de lado su apego al teatro exterior y siguen preocupados por leer e interpretar los signos teatrales.

Apocalypsis era todavía, fundamentalmente, un trabajo de creación de signos. Tomando como base veinticuatro horas de material desarrollado con los actores, Grotowski seleccionó y compuso una pieza de significación densa de una hora, creada tomando en cuenta al espectador. Pero supuso también un paso fuera del teatro y dentro de la investigación de lo que apareció años después, finalmente desarrollada en el Arte como Vehículo. Directa, literal, factual, blasfema y transgresora, *Apocalypsis* era en sí misma un acto del *yurodivi*, y por consiguiente no simplemente presentado sino *hecho*. Al hacer (en oposición a presentar) los Evangelios (ver ATTISANI, 2008), Grotowski y sus actores trataron temas bíblicos como pretexto de un trabajo en el que las pasiones, los deseos y las necesidades dejaban a la vista las capas dramáticas, teatrales y humanas de la interpretación de los papeles. Tan sólo cuando la partitura del actor quedaba totalmente descubierta, Grotowski introducía el texto –una composición de fragmentos de los Evangelios, T. S. Eliot, Simone Weil y Dostoyevski– que los actores entretejían dentro de sus partituras de *Apocalypsis*.¹³ Desprovistas de interpretación pero llevadas por el acto, las palabras se alienaban de su contexto literario y las encarnaba el actor a través de la partitura, y esto sucedía de forma simultánea.

El distanciamiento de Grotowski de las producciones después de *Apocalypsis* debe entenderse como una nueva desestabiliza-

ción de la representación y como un paso hacia la unión en una totalidad del ser fragmentado del Hombre posmoderno (un movimiento que «reúne», en el sentido heideggeriano de reactivación de actos elementales como cuidar, dar, habitar) (GROTOWSKI, 1972a : 37):

En efecto, sería difícil discutir si el pan es o no es un símbolo en *Apocalypsis*. El pan es algo que está vivo, el pan es un cuerpo. Es un hijo. Este significado se ha asimilado no como símbolo sino como algo escrito en nosotros. ¿Sólo en nosotros? Se escribió en nuestros padres. Ésta es una asociación real, y no a nivel intelectual.

Grotowski intenta restaurar la función de lo que yace enterrado en el lenguaje, objeto y símbolo incorpóreo. Como un «cuerpo», como un «hijo», el pan se recoge (en relación a Heidegger) como pan y a la vez reúne –o fusiona– al Hombre con la humanidad. Puede analizarse la fusión que persigue Grotowski como la que se produce en un principio entre el significante y el significado, pero que finalmente se produce de forma directa entre significados. Redescubrir el pan como pan –y simultáneamente como corporalidad y sagrado colectivo– significa *hacer con todo el ser y abolir*, por consiguiente, la representación.

No podemos renunciar simplemente a crear signos; inmersos en el orden simbólico, somos todos creadores de signos y descifradores de signos, compositores y ejecutores de nuestras continuas narraciones en la vida cotidiana. El poder de significación de estas narraciones funciona junto a los arquetipos culturales, obedece a leyes de causalidad y se recarga a partir del deseo de la certeza (que en términos freudianos es el impulso de muerte). El amo narrador presente en nosotros actualiza la historia constantemente, traba finales abiertos y reconfigura el argumento en un intento de mantenerse al cargo.

Se vuelve inevitable crear o leer signos en el escenario, pero uno puede luchar contra su control. El acercamiento inicial de Gro-

towski, que podemos llamar «vía exterior», lo llevó por una continua exposición y destrucción de la creación de signos (por ejemplo, significados densos, blasfemia y/o literalidad) y, a través de la artesanía del actor, hacia la incapacitación de la recepción mediada. Este acercamiento emplaza el significado del espectáculo en la recepción del espectador, que produce, consiguientemente, el significado. Finalmente, Grotowski enfocó su interés hacia a una vía interior o vía del actuante, en la que el acto performativo sirve fundamentalmente para el trabajo interior del *performer*, convirtiéndose así en una composición de acciones-vehículos orgánicos justificados de forma lógica en el marco del trabajo creativo del actuante. El cambio de una vía «exterior» a una vía «interior» se hace evidente en *Apocalypsis*, pero no tan sólo aquí.

Siguiendo la vía exterior se descubren las tentativas del signo por sustituir al referente, es decir, el elemento factual en el mundo. Dicho de otra forma, se expone la sustitución como sustitución –se destruye la representación mientras se utiliza su medio. Éste era el enfoque de Tadeusz Kantor en su Teatro de la Muerte, donde aceptaba la aparente prevalencia de la ilusión sólo para «destruirla sin fin» (en POREBSKI, 1997 : 151).¹⁴ La continua destrucción de la ilusión, de las máscaras humanas y otros elementos del organismo de la mediación, situó al teatro en contra de sí mismo. Así, tanto Kantor como Grotowski estaban interesados en la exposición y la destrucción de la teatralidad. Mientras que Kantor exploró los límites del teatro exterior, Grotowski terminó por renunciar al exterior para dirigirse hacia el teatro interior. Sin embargo, en sus movimientos extremos, ambos buscaban al Hombre no mediado.

Construida en la naturaleza de lo simbólico, la pérdida que comporta la representación se adentra en la costumbre social e individual acorde con la ley de la entropía. Tanto la representación como las costumbres forman parte del organismo de la mediación. Es en la representación, con su

poder mediador y su aplicación repetitiva, donde lo sagrado encuentra y preserva su institución. En el corazón mismo de esta institución se encuentra el acto de la significación, o *figuración*, que tiene por función ofrecer un sustituto simbólico (un nombre) para aquello a lo que nos referimos con un adjetivo, como «santo» o «sagrado». La blasfemia elimina el elemento figurativo (como en *Apocalypsis cum figuris*) del fenómeno de lo sagrado y lo obliga a ascender desde la forma del lenguaje al ámbito de la vida tangible. Dicho de otra forma, lo sagrado se desplaza del ámbito social a un relato concreto de un individuo confrontado consigo mismo. La blasfemia es un acto de valor en tanto que brinda al individuo una confrontación directa con el Significado divino, eliminando la mediación, su poder, sus reglas y los encantos esclavizantes de la seguridad. Elimina al Otro como organismo de la relación Yo-lo sagrado en mí.

El Yo-Tú no mediado

El conflicto dramático principal de *Apocalypsis* se sitúa entre lo sagrado mediado y el Hombre que anhela una experiencia directa. Con el término «sagrado» me refiero a la posibilidad tangible que existe en un ser humano cuando se encuentra ante otro y cuando, como decía Teófilo de Antioquia, un *mostrarse* y *ver* directos revelan al Hombre, o cuando éstos revelan al Hombre y a Dios de forma simultánea y directa. Cualquier cosa que no sea así de directa constituye una mediación, o aquel tercero que «en lo más profundo del corazón de mi propia identidad, [...] nueve los hilos» (LACAN, 2006 : 436). Puesto que Dios, y en particular Dios-humano ya como una mediación entre el Hombre y lo sagrado (DE-RRIDA, 1978 : 243), es también mediado por la Palabra dada por las escrituras al principio de la Narración y como simiente en el vientre de María. Así, Dios está doblemente mediado como significante y a

través de la narración. La acción del *yuro-divi*, como en *Apocalypsis*, alinea al Hombre con la narración en una búsqueda de lo divino directamente presente en la experiencia humana de la vida.

La imposibilidad de vivir en lo sagrado y la caída entrópica simultánea de la representación en el significante como una simple representación de sí misma, podría, en efecto, constituir lo que ha quedado de «trágico» en el mundo post-Auschwitz. La dignidad humana ya no puede encontrarse en el gesto simbólico de compartir un pan simbólico como metáfora del cuerpo de Cristo. En cambio, el pan real desmigajado y devorado sin tener en cuenta la convención social revela su naturaleza metonímica como deseo insatisfecho, incapaz de ser sublimado por la representación, incluso en la narración de la Santa Cena, donde el pan se ha convertido, como metáfora del cuerpo, en fetiche.

La formulación de Martin Buber de dos modos primordiales de relacionarse con el mundo «Yo-Tú» y «Yo-ello», nos ofrece una forma de pensar sobre la búsqueda de los aspectos no representacionales del espectáculo de Grotowski. La relación Yo-Tú no deja espacio para la estructura simbólica. Cuando se sitúa entre el Hombre («Yo») y lo sagrado («Tú»), pero también entre humanos, como «Yo en Ti», el significante asume la función gramatical de «ello». En otras palabras, Yo-Tú funciona sin representación, y por consiguiente sin Figuración. En este contexto, las tentativas de franqueza del Yo-Tú de Grotowski son análogas a las tentativas de quienes revitalizaron el Cristianismo (San Agustín, los gnósticos, San Francisco, Maestro Eckhart) o incluso de los maestros Zen, una línea de asociaciones explorada por Richard Schechner en su «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski» (SCHECHNER, 1997 : 458-92). El factor clave en estos ejemplos es el esfuerzo de restaurar la experiencia inmediata.

En *Yo y Tú*, Buber habla del anhelo de lo

imposible como una paradoja: «sin el *ello* un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el *ello*, no es un hombre» ([1923] 1996 : 85). Para Buber, el mundo es doble, con dos palabras primordiales que son, a su vez, dobles: *Yo-Tú* y *Yo-ello*, «así el *Yo* del hombre es doble» (53). De esta forma, *Yo-ello* no puede decirse con la totalidad del ser (64):

La palabra primordial *Yo-Tú* sólo puede decirse con la totalidad del ser. Ese recogimiento y esa fusión de todo mi ser jamás pueden realizarse por mí, pero tampoco sin mí. Yo llego a ser *Yo* en el *Tú*; al llegar a ser *Yo*, digo *Tú*. Toda vida verdadera es un encuentro.

Vista a la luz del discurso de Buber, la búsqueda de la plenitud humana de Grotowski va, por definición, en contra del «ello» del significante. En *Yo-ello*, la modalidad de ser convierte el mundo en objetos (es decir, los portadores de las características; entidades comprensibles, analizables, estáticas que para Heidegger son fruto de una modalidad de ciencia postsocrática marcada por la escritura). Por consiguiente, en *Yo-ello*, la posesión es posible y se persigue ansiosamente. Así, el *modus operandi* primordial de la vida cotidiana convierte al ser humano en un ello de otra persona. La dialéctica amo – esclavo de Hegel o el concepto de Sartre de convertir al Otro en un objeto de mi mirada pueden servir como ejemplos de narraciones filosóficas de la relación *Yo-ello*.

En el reino de la práctica de Grotowski, el *Yo-ello* opera como una dificultad en la interacción humana. Thomas Richards lo explica de la forma siguiente (2004):

Analicemos lo que a menudo sucede en las relaciones humanas. Hay un aspecto de la naturaleza humana a la que hasta cierto punto le gusta actuar en la fuerza. Así, si hay una polémica entre dos personas, a medida que una pasa a ser más fuerte o más dominante, la otra –por el hecho de estar vinculadas en la polémica– generalmente pasa a ser más débil. Una sube y la otra

baja. Pero esta última no quiere bajar, así que lucha por subir. Cuando lo hace, la otra baja. Esto puede observarse continuamente en las relaciones humanas. Por ejemplo, el momento en el que dos enamorados están discutiendo: están identificados con su polémica. Cuando uno se ríe, el otro se siente mal. A menudo, aunque el primero simplemente esté demostrando que se siente bien, el otro empieza a sentirse más débil y, acto seguido, siente la necesidad de demostrar que está bien, lo que, finalmente, podría hacer bajar a la primera persona. Estos juegos sutiles a menudo se activan cuando nos enfrentamos unos con otros. Nos cerramos en una suerte de infierno binario interminable. Y esto forma parte de nuestra trampa existencial, o lo que parece ser el fundamento de la trampa existencial del ser humano, una parte de nuestra prisión.

En la práctica, en la descripción de Richards, el *Yo-ello* se enzarza en una lucha darwiniana, que se expresa con un grado de posesión al que el actuante debe aprender a renunciar. La renuncia significa deshacerse de la protección cotidiana hacia el otro y exponer la propia vulnerabilidad. Una parte significativa de la búsqueda de Grotowski y Richards (que es, en efecto, una pericia) consiste en crear las condiciones necesarias para que los actuantes puedan abandonar su armadura social. Cuando lo consiguen, el *Yo-ello* empieza a funcionar (RICHARDS, 2008 : 131):

Si prestamos atención a la calidad de nuestra forma de ver a otro ser humano –con comprensión activa, sin miedo– puede empezar a abrirse un territorio interior particular, donde predomina la palabra «nosotros». Percibes este territorio hasta en tu vida diaria, en los momentos especiales de conversación íntima y viva, por ejemplo, cuando lo positivo y lo negativo de la persona con la que estás hablando no va en tu perjuicio. No hay juego de poder, podríamos decir. En lugar de esto, te dejas llevar por una oleada de empatía, como si lo positivo de tu compañero fuera lo posi-

tivo tuyo, y lo negativo de él lo negativo tuyo. En este tipo de unión es donde se encuentra, exactamente, el inicio de esta acción especial que habías detectado.

La modalidad que ofrece y exige este nivel de trabajo es el del *acontecimiento*. En «¿Qué es un acontecimiento?», Gilles Deleuze resume la opinión de los estoicos, según la cual el mundo se compone de dos tipos de cosas: «cuerpos con sus tensiones, cualidades físicas, *acciones* y pasiones, los correspondientes “estados de la cuestión” y “entidades incorpóreas”, que son efecto de los cuerpos que se relacionan». Estos últimos «no son cosas o hechos, sino *acontecimientos*» (1993 : 42-48; las marcas enfáticas son añadidas).

Mientras que el «acontecimiento» es un modo del ahora inmediato y revelado, la acción corporal se despliega como el destino, con una designación, por lo tanto, con el significativo. En términos de Buber, la oposición acontecimiento/significativo que propongo aquí se traduciría por el Yo-Tú (relación) y Yo-eso (experiencia). Si, tal y como afirma Buber, «toda vida verdadera es un encuentro» ([1923] 1996 : 64), entonces la vida es gestionada entre estos dos modos, con el modo del significativo que domina a nivel de las interacciones humanas cotidianas. La noción de posesión divide estos dos modos existiendo sólo con el significativo, la estructura y la historia (Yo-ello), y dejando de existir con el acontecimiento (Yo-Tú). Un «acontecimiento» poseído se convierte en un significativo de la autoridad del propietario-narrador; se convierte en una cita histórica, puesto que la historia es una forma de propiedad sobre el pasado, y la propiedad es tanto una fantasía como un ejercicio de poder.

Buber piensa de forma parecida: «Quien dice Tú, no tiene nada. Ahora bien, se encuentra dentro de una relación» (55). Así que si Yo-Tú es un modo de relación no reducido a la transacción (un flujo entre dos personas no restringido), Yo-ello es un modo de experiencia mediada ordenada en

forma de historia. Sin embargo, si Yo-ello ordena el mundo, un mundo ordenado no es el orden del mundo, sino simplemente un mundo soportable: «Sin el ello un ser humano no puede vivir. Pero quien viva sólo con el ello no es un hombre» (85).

La importancia del pensamiento de Buber radica en su habilidad de captar la diferencia entre «ser» y «existencia» como relaciones diferentes del «Yo» con el mundo, y no como fenómeno exclusivo del «Yo» (como en *cogito ergo sum*). En el trabajo de Grotowski, «ser» como Yo-Tú es la forma buscada como relación inmediata con el mundo, a pesar de la necesidad del Yo-ello en la que el ser debe delegar. En Yo-Tú, se actúa expuesto, desprotegido pero completo, mientras que en Yo-ello se negocia la supervivencia, la seguridad y la comodidad. En su descripción de un encuentro que implica la totalidad del ser, Buber consigue algo extraordinariamente resonante con la práctica teatral, en particular con la de Grotowski y ahora con la de Richards. Lo encontramos en la descripción de Richards de su experiencia como actuante, en la que utiliza la metáfora de una carretera a través de la que uno se desvanece (RICHARDS, 2008 : 132-33):

No puedes asumir tu tiempo-ritmo, por ejemplo. La lógica de «te sigo en el tempo, la afinación, el ritmo de la canción» debe respetarse siempre. Pero puede suceder que llegue el momento en que sea como si los límites de lo que percibes como «yo» se expandieran, fueran más transparentes; sin embargo, sigues respetando la partitura. Esta «transparencia» puede darse cuando el trabajo tiene un buen nivel. Entonces, en relación con la vida interior, la carretera está abierta y todo está conectado. El proceso que fluye en tu compañero también fluye en ti, como si no hubiera diferencia. Algo aparece y simplemente le dejas hacer lo que debe hacer.

Richards describe un acontecimiento con el que me puedo relacionar como testigo, pero no como observador. En el momento

en que me empiezo a distanciarse, a leer el acto performativo, los actores se convierten en cuerpos en el espacio, completamente impenetrables (frontales). E incluso como testigo no puedo afirmar que sepa realmente de qué habla Richards, dejando a un lado que habla de algo que es real para él y que se produce en el encuentro cara a cara, y que sus palabras resuenan en mi experiencia.

La relación Yo-Tú designa lo que Grotowski llama «encuentro verdadero», en el que entra la persona que se revela al avanzar hacia otra. Entonces, el teatro de la revelación se convierte, en buena medida, en el teatro del Yo en el que, como Emmanuel Levinas afirma, «la verdad no puede ser captada por un sujeto desapasionado que es espectador de la realidad, sino por un compromiso en el que el otro permanece en la otredad» (2002 : 67). La otredad puede conservar su integridad porque, como diría Heidegger, el Yo «deja que esto suceda». Levinas, que explora el vínculo entre Heidegger y Buber, ve en el encuentro entre el Yo y el Tú «el acto del *ser* siendo actuado» (65):

La relación no se puede identificar con un acontecimiento «subjetivo» porque el Yo no representa el Tú sino que se encuentra con él. El encuentro, además, debe distinguirse del diálogo silencioso que la mente mantiene consigo misma [...]; el encuentro Yo-Tú no se produce en el sujeto sino en el reino del ser. [...] El intervalo entre el Yo y el Tú, el *Zwischen*, es el lugar en el que el ser se está completando.

Levinas posiciona al humano no como sujeto, sino como la articulación del encuentro: «El Hombre no se encuentra, él es el encuentro». Como articulación, el Hombre «no se sitúa en el centro en la medida en que es un sujeto pensante sino respecto a todo su ser, puesto que tan sólo un compromiso total puede suponer el cumplimiento de su situación fundamental» (66).

¿Qué le sucede al Yo cuando se relaciona con el Tú? ¿Qué le sucede al Yo cuando dos

performers se encuentran cara a cara en una obra? El acto de revelación en el *Zwischen* abre la posibilidad de una inclusión recíproca, en la que el Yo es simultáneamente abandonado y encontrado en el Tú. Aquí nos acercamos al punto frágil en el que la filosofía de Buber mantiene el Yo en una simultánea relación y distanciamiento. El Yo no se olvida o se pierde a sí mismo en el otro, sino que «mantiene su realidad activa con firmeza» (LEVINAS, 2002 : 68). Este movimiento doble de relación y distanciamiento hace que para Levinas la relación Yo-Tú no sea «psicológica o natural» sino ontológica (66).

En la mirada ordinaria y en el encuentro cotidiano con el otro como «ello», el mundo se mantiene externo y frontal. Pero la frontalidad no es tan sólo un problema relacionado con el simulacro construido socialmente al que se rinde la autenticidad humana y del que Grotowski quiere liberarla. La frontalidad surge como una ocultación secundaria o una impenetrabilidad en aquél que deja de renunciar a sí mismo y empieza a avanzar para encontrarse con el otro. Está contenida en el deseo e incapacidad para penetrar, que Heidegger expresaría con una culpabilidad invertida –el *ser* se rechaza a sí mismo para nosotros– mientras que, de hecho, somos nosotros quienes nos rechazamos para el ser. Y aquí el proyecto de Grotowski ya no puede considerarse una búsqueda de la hermandad humana utópica (tal y como hacen muchos para alimentar su nostalgia de la década de los sesenta), sino como una búsqueda del significado profundo de la revelación humana cuando ésta se nos niega. Y aquí es, precisamente, donde la fenomenología heideggeriana, con su sujeto pensador-perceptor en el centro, muestra su limitación, en un lenguaje teatral, como escenario tradicional/orientación hacia el público. Porque solamente podremos perseguir interminablemente lo que se deniega en nuestro discurso, esperando conseguir la proximidad pero sin conseguir jamás, finalmente, el objeto en cuestión. El espectador, el erudito, *crean frontalidad*

con su propia ocultación en el lenguaje, en su erudición y en su condición de espectador. Preguntándose qué significa revelarse a sí mismo, Grotowski ya está renunciando a la dicotomía escenario/público y sujeto/objeto, y trabaja para encontrar la respuesta en una sala vacía sin observadores (pero finalmente con testigos) donde utiliza el conocimiento como artesanía para acercarlos entre sí y ponerlos cara a cara. Entonces, la no-aceptación mutua se convierte en desafío a través de la debilitación de la dicotomía «nosotros/objeto», puesto que, efectivamente, nada se nos puede rechazar si «nosotros» y «ello» pasan a ser «Yo» y «Tú», como afirma Buber. Acercarse al paso siguiente después de que alguien se haya revelado y haya empezado a avanzar para confrontarse con el otro requiere un trabajo del que Heidegger no habla. En palabras de Levinas, «Es imposible ser un espectador del Tú» (2002 : 66), ya que en el encuentro que sigue a la revelación, cuando uno avanza, el otro debe responder de forma inmediata. En esta respuesta, la revelación del otro llega como un acontecimiento.

El hecho, el encuentro del Yo-Tú, existe estrictamente como acto directo inmediato (con todo el ser). No se puede poseer. Por lo tanto, visto a la luz del pensamiento de Buber, el teatro de Grotowski en *Apocalypsis* se dirigía hacia una inmediatez más que a la distancia, ser más que existencia, inmediatez y posibilidad más que historia y, por último, relación más que experiencia. Porque «la experiencia es lejanía del Tú» (BUBER, [1923] 1996 : 50).

El actuante

A pesar de su implicación activa, hacer está más cerca de soltar que de forzar. Recordando el proceso creativo de *Apocalypsis*, Grotowski considera la «renuncia» un concepto clave para el actor (GROTOWSKI, [1969] 2008b : 50):

He mencionado la renuncia que nos dictó este trabajo. Incluso en mi interior esta renuncia no era consciente. Ni tan siquiera yo era consciente de ello. Un día, durante la gira, después del primer estreno, uno de mis colegas hizo un comentario positivo sobre mi trabajo, y yo le respondí: «Me he sentido perdido tantas veces durante este tiempo». Entonces él respondió: «Todo lo que vi fue siempre la renuncia a fingir». Renuncia. Creo que éste fue el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum figuris*.

La «renuncia a fingir» lleva el trabajo desde el reino de la ilusión hacia la facticidad del mundo, convirtiéndolo en un acto que se dirige en contra del descenso de la humanidad a interpretar papeles dentro de la narración social. «Renunciar a fingir» significa también revelar la imposición de la convención, de alguna cosa que nos representa pero que no es nuestra. Entre ser y existencia, entre Yo-Tú y Yo-ello, y entre interpretar papeles y hacer, se extiende una pantalla de mediación que, como un guión, ordena lo imprevisto en un amplio abanico de posibilidades reconocibles. En este contexto, «no fingir» significa renunciar a reaccionar en la vida de forma mecánica y empezar a actuar/hacer.

¿Cómo se *actúa*, más que se reacciona en el mundo? «Mundo» indica aquí una estructura de signos que implica la interpretación, atribuye significado y produce narraciones; en otras palabras, el mundo, más que dirigir un orden simbólico, representa y media. Somos directos cuando nos sentimos movidos por un deseo, amor o sufrimiento extremos, y somos seres completos cuando nos enfrentamos a lo que Lacan llama «lo Real». Estos momentos de organicidad espontánea pueden ser puntos de partida para el desarrollo del que «es tal y como es» (GROTOWSKI, 1972a : 37):

Se hace difícil decir cómo lo simbólico opera en lo que llamáis «espectáculo». Actualmente, para nosotros, el síntoma es mucho más importante que el signo. [Ludwik] Flaszen lo analizó, pero yo lo diré de

otra forma: lo que es importante es compartir el ser humano completo como se comparte el pan. Cuando el hombre no se esconde, cuando revela todo su ser, es santo y puro. Entonces el hombre es *tal y como es* –soy lo que soy. No se defiende. Eso es todo. No es que eso deba significar esto, o aquello. Todo se revela por la tangibilidad de su acto, por el hecho de que, por un momento, uno es como es.

Detrás de Grotowski-el-destructor-de-signos se erige el buscador del significado directo, en el que el acto se convierte en un hecho, un acontecimiento que hace posible la presencia del actor en su *acto* llevado a cabo en un tiempo y un espacio no dramático sino real. La palabra «presenciar» significa «presencia» como acto: el acto de *renunciar* al velo.

La transición de Grotowski hacia una investigación sin público llegó con la cristalización de su interés en el *hacer* y en la tarea del que hace, mediante el cual buscaba recuperar el significado perdido del «actor» como «persona de acción», con presencia más que representación, un actor que, más que creador de signos, es incluso si «se interpreta a sí mismo», consiguiendo una identidad icónica con el objeto de la representación. En su homenaje a Ryszard Cieslak, Grotowski ve el hacer como un acto de dar intransigentemente, un acto principalmente entre el actor y su proceso en relación con el director-testigo (GROTOWSKI, 1996 : 27-28):

Habréis visto en la película que al final de los monólogos se produce una reacción particular, un temblor de las piernas que se origina alrededor del plexo solar. Jamás trabajamos esto como algo que debiera formar parte de la partitura. Fue una reacción psicofísica autónoma que resultó no solamente del trabajo del cuerpo, sino también de todo el sistema nervioso, y se veía totalmente orgánica y habitual. Simplemente, el acto del actor era real. Este fue el análisis de un psiquiatra que vio el trabajo y después dijo: «Habéis logrado algo que siem-

pre habíamos considerado imposible». Algunos síntomas, aun sin ser de forma buscada, se repetían en cada función porque los centros de energía se activaban. ¿Y por qué se activaban en cada momento? Porque para Cieslak, como para mí, era imaginable que algo como aquello pudiera «producirse». Su ofrenda debía ser real cada vez. Cientos de veces en los ensayos, por no mencionar los cientos y cientos de funciones, su acto era siempre real.

Grotowski señala el síntoma manifestado de forma directa como un acto «real»: un signo involuntario que proporciona la evidencia del proceso interno invisible. Lo que le importa a Grotowski (y que debería importar también al espectador) no es la manifestación de este síntoma y su lectura como un efecto de dirección, sino su aparición como muestra del trabajo realizado por debajo del nivel del significante. Algo vivo y real deja su marca en una partitura bien articulada.

Si bien el trabajo del actor se puede leer como parte del largo texto de la obra, la mayor parte de sus actos tienen lugar en el teatro interior y son recibidos de forma directa, fuera del significado y sin un significado –ya que todo significado es «postacontecimental» (BADIOU, 2003 : 16). El acto es perceptible en tanto que resonancia en el espectador –por lo tanto, un acontecimiento, y por lo tanto sin representación– en silencio. Sin embargo, de lo que sí podemos hablar es del conocimiento que nos lleva a este trabajo, junto con algunos procesos objetivos que el actor experimenta repetidamente. También nos podemos acercar con el lenguaje a través del discurso sobre el «ser».

Los conceptos de texto de la obra y de actor como cuerpo en el escenario dominan el pensamiento teatral contemporáneo. La última fase de investigación de Grotowski, la búsqueda como acto performativo y en el acto performativo (así como la del Worcester, bajo la dirección de Richards), no sólo se vuelve inaccesible para un conjunto

bien consolidado de la crítica literaria semiótica (Kowzan, Pavis, De Marinis, Ruffini, Fischer-Lichte), sino también en la recepción de los eruditos más convencionales. Para iniciar un reaceramiento al trabajo que Grotowski y Richards han hecho en su Workcenter, se debe, antes que nada, pensar en la naturaleza del «acontecimiento» y en el fenómeno del «encuentro».

En sus producciones, Grotowski encontró la esencia de su trabajo más allá del ámbito de lo visible y de lo legible. Inicialmente, trató de llegar a esta esencia a través de la reducción simultánea del aparato creador del signo teatral y de la densa capa de textos de la obra. Por consiguiente, redujo el trabajo teatral al trabajo del actor (1979 : 139):

Al principio surgieron diversas cuestiones: ¿Por qué un escenario? ¿Por qué un vestuario? ¿Por qué utilizar luces? ¿Por qué maquillaje? ¿Por qué música grabada? ¿Por qué encargarse de todo esto si el teatro puede ser simplemente una búsqueda de la verdad entre las personas? Y no en el sentido de la profesión, sino a un nivel puramente humano.

En otro texto añade (GROTOWSKI [1969] 2008a : 37):

Y es entonces cuando se libera aquello que no ha sido fijado conscientemente, aquello que es menos perceptible pero de alguna manera más esencial que la acción física. Es aún físico, pero ya prefísico. Lo llamo «impulso». Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el sentido de otra existencia humana.

El impulso, como lo describe Grotowski, es el elemento perceptible de forma objetiva que indica un proceso dirigido hacia el *partner* en el modo Yo-Tú, en el que el signo, como la propiedad, deja de existir. En el Yo-Tú no hay «comunicación» sino «co-ser».

Lo que sucede entre el actor y el espectador «en la búsqueda de la verdad entre personas» (GROTOWSKI, 1979 : 139) es un acontecimiento que se despliega en la partitura del actor. Este acontecimiento no es tan sólo una estructura de signos y no es, por lo tanto, tan sólo un objeto de percepción estética. No lo contiene la forma en sí, pero es capaz de llevarlo. En otras palabras, una reproducción mimética de la forma puede no producir el acontecimiento. La partitura articulada es el vehículo visible que puede ser capaz de llevar, a través de la inducción, algo de otro modo imperceptible. La partitura no representa el acontecimiento ni lo presenta, sino que simplemente proporciona una posibilidad para que éste emerja. Este acontecimiento se produce como hecho humano inmediato que corresponde tan sólo parcialmente a una lectura semiótica de la partitura. Así, una lectura que depende únicamente de los detalles de la partitura que se perciben externamente lleva inevitablemente a una lectura errónea del trabajo.

El presenciar del actuante

Aunque el teatro interior no existe separado de las formas articuladas (es decir, la presentación), su trabajo real no es representacional. A través de su partitura, el actuante llega a lo que es presentacional (dispone de elementos que posibilitan que sea comprendido por un testigo, si está presente) y representacional a la vez (es repetible y contiene otros elementos que se reconocen como representacionales, como por ejemplo fragmentos de textos, historia, objetos simples). La partitura, compuesta con cuidado, es el vehículo del pretendido y esperado acontecimiento, irreplicable y sin marcar salvo por lo que constituye, y se siente, como la ola interior de vida (GROTOWSKI, 1979 : 140-141):

Impulsos que brotan del cuerpo, de la organicidad, emergen en momentos impor-

tantes de la vida. En los momentos de gran alegría, en los momentos de amor y de maldad, en los momentos más intensos de nuestras vidas. Cuando no estamos divididos sino completos. [...] Es un *hacer* particular. Es como una corriente, como algo que fluye en el espacio y el tiempo. No se cierra. Está siempre en movimiento. Cuenta con tan sólo algunos momentos de apoyo preprogramados. E incluye siempre una fase inicial, necesaria para que las personas dejen de tener miedo unas de otras.

Grotowski comenta que cuando un ser humano actúa «con su propio ser», su acto se despliega en una forma particular. Esta forma permite que aparezca la verdad, y esta verdad es la verdad del ser.

«No leer» una obra performativa

Cuando presencié *Action* por primera vez en junio de 2004 en Polonia, no pude evitar construir una narración y buscar un significado, y me quedé, consiguientemente, confundido, pero no impasible. Desde entonces, he asistido a *Action* muchas veces, mientras seguí el Workcenter durante su proyecto *Tracing Roads Across* en sus residencias en Polonia, Austria, Rusia, Bulgaria, Grecia e Italia. Durante ese tiempo centré mi atención en el trabajo sutil que la obra efectúa de forma subyacente a su forma exterior: el trabajo del teatro interior, donde lo que está en juego es la frágil naturaleza de los hechos humanos no marcados por el signo.

Son numerosas las «lecturas» eruditas de los textos de los espectáculos *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris* en las que «lo inefable [...está] –inefablemente– contenido en lo que se ha dicho» (Wittgenstein en MONK, 1990 : 151). Pero este mismo enfoque del Arte como Vehículo deja lo «no escrito» fuera, haciendo que sea prácticamente imposible descubrirlo en la escritura. Lisa Wolford cierra su artículo sobre *Action* reconociendo el fracaso en

captar esta dimensión del trabajo que sentía claramente como testigo: «Pero en esta estructura también está presente algo más, otro registro más misterioso, casi desconocido» (1997 : 424). Y se detiene aquí, callando sabiamente aquello de lo que no se puede hablar, como diría Wittgenstein (1974 : 89). Al hablar del Arte como Vehículo nos encontramos con que debemos luchar con el lenguaje y hacer revivir palabras antiguas o inventarnos palabras nuevas, como cuando intentamos hablar sobre «el ser». Grotowski y Richards no han inventado el misterio del acto performativo, pero sí lo han devuelto a su origen.

Referencias bibliográficas

- ATTISANI, Antonio (2008): «Acta Gnosis», traducción de Elisa Poggelli. *TDR* 52, 2 (Ti98), pp. 75-106.
- BADIOU, Alain (2003): *Saint Paul: The Foundation of Universalism*. Stanford: Stanford University Press.
- BATAILLE, Georges (2001): *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUBER, Martin (1996 [1923]): *I and Thou*. Nueva York: Touchstone.
- DELEUZE, Gilles (1993) *The Deleuze Reader*, al cuidado de Constantin V. Boundas. Nueva York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1978): *Writing and Difference*. Traducción de Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994): *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Traducción de Peggy Kamuf. Londres: Routledge.
- GROTOWSKI, Jerzy (1972a): «Jak żyć by można». *Odra*, 4, pp. 33-38.
- (1972b): Entrevista en televisión con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska. Transcripción y traducción del autor.
- (1979): «Świat powinien być miejscem prawdy». *Dialog* 10 (octubre), pp. 138-42.
- (1995): «From the Theatre Company to Art as Vehicle». En *At Work with Gro-*

- towski on *Physical Actions* de Thomas Richards, pp. 115-35. Londres: Routledge.
- (1996): «Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka». *Notatnik Teatralny* 10 (Wiosna/Lato): pp. 27-28.
- (1997): «A Kind of Volcano». En *Gurdjieff*, al cuidado de Jacob Needleman y George Baker, pp. 87-106. Nueva York: Continuum.
- (1999): *Teksty z lat 1965-69*. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- (2008a [1969]): «Replay to Stanislavsky». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 31-39.
- (2008b [1969]): «On the Genesis of *Apocalypse*». Traducción de Kris Salata. *TDR* 52, 2 (T198), pp. 40-51.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Poetry, Language, Thought*. Nueva York: Harper & Row.
- KOBETS, Svitlana (1998): «A Review of *Vizantiiskoe Iurodstwo*, by Sergei Ivanov». *The Slavic and East European Journal*, 42, 2 (Summer), pp. 305-06.
- KUMIEGA, Jennifer (1987): *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- LACAN, Jacques (2006): *Écrits*. Nueva York: Norton.
- LEVINAS, Emmanuel (2002): «Martin Buber and the Theory of Knowledge». En *The Levinas Reader*, al cuidado de Sean Hand, pp. 59-75. Oxford: Blackwell.
- MONK, Ray (1990): *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Nueva York: Penguin Books.
- OSIŃSKI, Zbigniew (1998): *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- (2003): *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- PORĘBSKI, Mieczysław (1997): *Tadeusz Kantor: Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*. Warszawa: Murator. Puzyna, Konsantanty
- (1999): «Powrót Chrystusa». En *Teksty z lat 1965-69* de Jerzy Grotowski, pp. 167-77. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- REPOHL, Roger F. (1994): «Liturgy as Vehicle». *America*, 24 de septiembre: pp. 18-20.
- RICHARDS, Thomas (2008): *Heart of Practice: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres: Routledge.
- (2004): Conversación personal con el autor. Revisada y autorizada por Thomas Richards. Viena, Austria, octubre-noviembre.
- ROBERTS, Alexander, and James DONALDSON, eds. (1994): *Ante-Nicene Fathers*, volume 2. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- SCHECHNER, Richard (1997): «Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist, Adept, Director, Leader, Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, pp. 458-92. Londres: Routledge.
- SCHECHNER, Richard, and Theodore HOFFMAN (1997a [1998]): «Interview with Grotowski». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Richard Schechner y Lisa Wolford, pp. 38-55. Londres: Routledge.
- SZAREK, Czesław (1999): Entrevista en televisión. *Jerzy Grotowski: Próba portretu* [Jerzy Grotowski: An Attempt at a Portrait]. Maria Zmarz-Koczanowicz, dir., Telewizja Polska S. A.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge.
- WOLFORD, Lisa (1997): «Action: The Unrepresentable Origin». En *The Grotowski Sourcebook*, al cuidado de Lisa Wolford y Richard Schechner, 409-26. Londres: Routledge.
- WYSŁOUCH, Seweryna (1971): «Grotowski—Niszczyciel Znaków» *Dialog* 8 (Sierpień), pp. 127-31.

Notas

1. Extraído de una entrevista para la televisión de 1972 con Jarosław Szymkiewicz, Telewizja Polska, transcrito y traducido por mí. Presentada de un modo un tanto poético ante la cámara, esta pregunta y búsqueda tiene un origen revelador. Cuando era niño, Grotowski leyó *A Search in Secret India* (La India secreta) de Paul Brunton y se sintió profundamente conmovido por el capítulo sobre Bhagwan Sri Ramana Maharishi, un santo varón que se estableció en las laderas de Arunachala, una montaña sagra-

da: la Montaña de la Llama. La instrucción del santo varón era, «Pregúntate quién eres.» Ya adulto, Grotowski guardaba copias de este capítulo en distintos idiomas y las repartía entre sus amigos. A su muerte, Grotowski pidió que se esparcieran sus cenizas en la montaña sagrada.

2. El periodo de las producciones teatrales de Grotowski (1959-1969) terminó con *Apocalypsis cum figuris*. Durante los 30 años restantes de su vida, hasta 1999, Grotowski llevó a cabo una investigación sin público con un objetivo que se iba desplazando. El Parateatro o Cultura Activa (1969-1978) involucraba participantes más que espectadores. Para el Teatro de las Fuentes (1976-1982), Grotowski invitó a artistas performativos de distintas culturas del mundo para buscar formas tradicionales de performance adecuadas para el trabajo sobre uno mismo. Fue en 1982 cuando Grotowski se trasladó a California y desempeñó el proyecto Drama Objetivo en la Universidad de California-Irvine, que sirvió de transición a su fase final de investigación. En 1986 se instaló en Pontedera, Italia, donde fundó su *Workcenter*. El trabajo en el *Workcenter*—sobre la artesanía del *performer* y sobre uno mismo—, finalmente dirigido por Thomas Richards, se denomina Arte como vehículo (198-).

3. Términos como «el teatro de Grotowski» o «el trabajo de Thomas Richards» son fórmulas reducidas especialmente peligrosas en el contexto de un trabajo basado en la creación en colaboración y en el proceso interior de los individuos. Aquí utilizo estos términos en sentido literal, referidos a los papeles del líder/director y del líder/director/actuante, para conectar con el aspecto que convierte el trabajo en personal, como lo era en definitiva para Grotowski. En una reflexión sobre el proceso creativo de *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski dijo: «¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, se trata del espectáculo más personal» (2008b : 51).

4. Salvo indicación contraria, todas las traducciones del polaco están hechas por mí.

5. *Apocalypsis cum figuris*, cuya primera versión se estrenó oficialmente el 11 de febrero de 1969. Composición del guión y dirección de escena: Jerzy Grotowski. Codirector: Ryszard Cieślak. Asistente de dirección: Stanisław Scierski. Vestuario: Waldemar Krygier. Actores: Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o Elisabeth Albahaca, Stanisław Scierski, Ryszard Cieślak. La segunda versión se estrenó en junio de 1971, y la tercera

versión el mes de julio de 1973, con el reparto sin cambios. La última presentación de *Apocalypsis* se realizó en mayo de 1980.

6. Grotowski insistía en la traducción de la palabra polaca «człowiek» al inglés en sus textos como «Man (*Człowiek*)». Respetando su deseo, solamente puedo añadir que «*człowiek*» es un nombre masculino que significa «hombre, humanidad», mientras que los equivalentes polacos de «hombre» y «mujer» tienen una raíz distinta tanto de «humanidad» como entre las propias palabras: «*mężczyzna*» y «*kobieta*», respectivamente.

7. «Hubo un periodo en nuestro trabajo en el que buscamos signos, símbolos, etc., para expresar algo, o, todavía peor, para ilustrar algo. Espero que podamos considerar que hemos dejado este período muy atrás. Fue un esfuerzo infructuoso. En la búsqueda de signos, el actor no podía ser él mismo, es decir, no podía revelarse a sí mismo como Hombre [*Człowiek*]. Alguien estaba construyendo una estructura de signos encima de él. Este alguien era el director. Esto es lo que llamo usurpación. Sin embargo, durante esa fase conseguimos disciplina y precisión de trabajo» (GROTOWSKI 1972a : 37).

8. Richards conoció a Grotowski en Irvine, California, en 1985.

9. También apareció en las notas del programa de *Apocalypsis*.

10. Algunos sacerdotes estarían de acuerdo. Roger F. Repohl, un sacerdote, erudito y autor de «La liturgia como vehículo» (1994), encuentra en el último periodo de trabajo de Grotowski (Arte como Vehículo) un acto performativo capaz de restaurar la fuerza y el fuego que a menudo se olvidan en la liturgia. Observa que ver la obra del *Workcenter* llamada *Downstairs Action* y escuchar las palabras de Grotowski le hicieron recordar sus tiempos de joven sacerdote de una parroquia en un suburbio obrero de Los Ángeles, cuando la propia liturgia era una «Acción».

11. En la última versión de *Apocalypsis* se eliminó el bastón.

12. Tras observar este patrón, Grotowski pidió al miembro del personal, Czesław Szarek, que esperara tanto como fuera necesario y permitiera a los espectadores que se quedaran en la sala tanto como quisieran. Algunos lo hacían durante una hora o más (SZAREK, 1999).

13. Grotowski pidió a los actores que propusieran textos que fueran significativos para ellos y los utilizó para montar el texto del espectáculo.

14. Tadeusz Kantor afirma: «Estoy en contra de la ilusión./ Pero no tengo una mente ortodoxa,/ sé bien que sin la ilusión/ no hay teatro./ Permito que la ilusión exista./ Porque así puedo destruirla sin cesar» (en *ΠΟΡΕΪΣΚΙ*, 1997 : 151).

© 2008 by New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

