

los la creación del actor había sido tan evidente.

Fueron tres años de lucha. Si durante el trabajo nacía algún conflicto entre el proceso creativo de cualquiera de mis colegas y el orden del conjunto, la estructura, o el orden del montaje, daba siempre la prioridad al proceso. Nunca corté lo que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto. Buscamos obstinadamente a través de «bosquejos», improvisaciones, *études*. De esta manera todo apareció únicamente durante el trabajo, incluso aquello que se puede llamar narración, que por cierto aquí es bastante limitado.

Lo que emergió de todo esto fue una especie de representación de la humanidad, como si estas seis personas representaran el género humano.

Este espectáculo es profundamente contemporáneo pese a que los textos pertenecen a la Biblia, Dostoyevski, Eliot y Weil. En el impacto con el material del espectáculo los textos resuenan con ecos drásticos. Esta situación tiene algo de provocación hacia los temas bíblicos eternos, hacia la historia sagrada, que es la trama narrativa. Pero nosotros simplemente hicimos una extrapolación de nuestras vidas sobre esta tradición, que es como la condensación de la historia de todo el género humano, y es por eso por lo que encajó tan bien. Después de todo, nuestra trama en este contexto resulta totalmente contemporánea, es simplemente la historia de una broma estúpida. Este ensamblaje de un pequeño y miserable apocalipsis es patético, insignificante. Ese idiota ahí. Y, aún así, existe de hecho una referencia a algo más.

¿Cuál fue mi papel en todo esto? La paradoja es que, para mí, fue el espectáculo más personal.

No son necesarias más explicaciones.

Versión polaca del texto a cargo de Leszek Kolankiewicz, basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados tras el estreno de Apocalypsis cum figuris, en 1969, hacia la época del décimo aniversario

sario del nacimiento del Teatro Laboratorio. Publicado por primera vez en italiano, traducido por Carla Pollastrelli, en el programa de la temporada 1984/85 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Italia. Traducción de la versión inglesa de Kris Salata, publicada en la revista TDR el verano de 2008, por Anna Caixach.

© Copyright (1969/1970), One the Genesis of of Apocalypsis, Farewell Speeck to the Pupils, by the Jerzy Grotowski Estate. Reproduced by permission of the Jerzy Grotowski Estate.



El actor santo

Inês Castel-Branco



«El actor vuelve a nacer –no sólo como actor sino como hombre– y, con él, yo vuelvo a nacer.»

JERZY GROTOWSKI (1965)

«Grotowski es único», escribía Peter Brook en el prefacio de *Towards a Poor Theatre* (1968), porque desde Stanislavski nadie 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». Esto lo decía a finales de los años sesenta, cuando el director polaco empezaba a ser conocido en Europa por sus espectáculos impactantes, sagrados y blasfemos a la vez, que dejaban a los espectadores sumergidos en un silencio profundo, incapaces de aplaudir. ¿Se puede aplaudir una liturgia, aunque sea laica? ¿Cómo reaccionar tras haber sido testigo de la crueldad en estado puro, el dolor, el sacrificio, la entrega auténtica de un actor?

Jerzy Grotowski, con su Teatro Laboratorio, sólo dedicó una década (1959-1969)

a la producción de espectáculos. En 1969 manifiesta sus dudas de que se pueda vivir un teatro *litúrgico* en la sociedad contemporánea, desconocedora de los grandes mitos y rituales de la humanidad. En 1970 comunica que ya no necesita espectadores, que quiere ir *más allá* del teatro. Este proceso de desteatralización, de hecho, era consecuencia de lo que Grotowski había denominado *vía negativa* a mediados de los años sesenta. Adoptaba esta expresión directamente del universo religioso: el *sunyata* o vía negativa era, según Nagarjuna, la doctrina de la vacuidad universal, el vaciamiento de uno mismo, el rechazo de las fórmulas verdaderas con el fin de conseguir una actitud expectante y libre.

La vía negativa de Grotowski le lleva a un *teatro pobre* en recursos materiales, que renuncia en gran medida a las mediaciones escénicas: un teatro totalmente centrado en lo esencial, aquel que sucede *entre el espectador y el actor*. En contra de la *cleptománia artística* de las vanguardias, Grotowski se sitúa en la *retaguardia* teatral: rechaza las grandes salas, las escenografías, los efectos de luz y de sonido, el teatro total que recurre a mecanismos importados de otros ámbitos artísticos, y se dedica a redescubrir los *orígenes arcaicos del teatro*, allí donde las demás artes no pueden entrar.

El actor grotowskiano es, pues, el núcleo de su teatro. Es todo lo que queda en el campo de batalla después de haber eliminado lo que era secundario. El actor experimenta intensamente el camino que le lleva a un estado desarmado de disponibilidad total, de presencia vigilante, de vacuidad pasiva y al mismo tiempo activa, libre e indefensa, totalmente receptiva en lo que pueda surgir a cada instante —una pasividad muy parecida al principio del *wu-wei* o la no-acción del taoísmo. El cuerpo del actor deja entonces de ser visto como un organismo atlético y se convierte en un canal por donde circulan las fuerzas y las energías. No se trata ya de *hacer*, sino de resignarse a *no hacer*; o resistirse a dirigir un proceso estereotipado, y cultivar así una pasividad

interna que le conduzca a un desbloqueo y le permita encontrar, en cada momento, las fuentes internas de la donación y la expresividad (GROTOWSKI, 1965 : 11):

La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. [...] El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no «*se quiere hacer algo*», sino más bien en el que «*uno se resigna a no hacerlo*».

Según Grotowski, el actor tiene que ser *santo*, debe realizar un *sacrificio expiatorio*. No se trata de complacer al espectador o *prostituirse* delante de él, como hace el actor cortesano, sino de sacrificar todo su cuerpo. Este recurso a una terminología religiosa nos invita a comparar el teatro con la experiencia sacrificial: el actor debe ocupar el lugar de la víctima expiatoria que se ofrece públicamente por el bien de la comunidad. Ya Artaud lo definía como una víctima que se quema en la hoguera mientras realiza gestos desesperados en medio de las llamas (ARTAUD, 1938 : 16). Grotowski destaca continuamente este carácter ejemplar del actor delante del espectador: los dos comparten una misma naturaleza humana; pero el actor, a diferencia del espectador, ha sido iniciado anteriormente en la exposición de sus impulsos más íntimos, en la transgresión de los mitos. Cada puesta en escena es una prueba, una pasión, una consumación del sacrificio (BARBA, 1964 : 28):

No hay que malinterpretarme: hablo de «santidad» en tanto que no creyente. 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. Si no exhibe su cuerpo,

y en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.

Los estudiosos del sacrificio lo definen como un banquete común o sacramental, en el que el acto mismo de dar (o darse) permite crear vínculos estrechos con los otros miembros de la comunidad. Van der Leeuw defiende que el don es el que permite que «siga fluendo la corriente de la vida». (VAN DER LEEUW, 1933 : 340) René Girard habla del *chivo expiatorio*: la comunidad es sustituida por la víctima propiciatoria, y es esta víctima, parecida a todos los otros miembros de la comunidad y al mismo tiempo diferente, la que garantiza la unanimidad, la transposición e inmolación de la violencia (GIRARD, 1972 : 109-111).

Podemos decir que Grotowski tiene una concepción sacrificial del teatro. En el centro de su teatro está indudablemente el actor. Él es la víctima, el chivo expiatorio que asume figuras arquetípicas de la sociedad para transgredir los mitos y confrontarles con el tiempo presente. Sin embargo, ¿esta víctima es destruida? En un sacrificio, la ofrenda o parte de la ofrenda debe ser destrozada o aniquilada, para después volver a nacer de una manera nueva, transformadora, regeneradora —esta es la idea básica de los sacrificios de los dioses, de los cuales el de Dionisio es un ejemplo (MAUS & HUBERT, 1899 : 113-128). Es cierto que los personajes principales que aparecen en las obras del Teatro Laboratorio (Kordian, Fausto, el Príncipe constante, el Oscuro...) conocen de cerca el dolor del rechazo y del martirio, pero esta *muerte* ocurre, principalmente, dentro del ser humano concreto que es el actor. Sin un desnudo interior, una penetración psíquica y una liberación de las resistencias corporales no hay una ofrenda verdadera por su parte. Debe revisarse en cada instante y buscar nuevas técnicas, ya que los mecanismos de auto-revelación no se pueden fijar.

El actor es la víctima humana que canaliza la violencia, esperando que el espectador —a Grotowski no le gusta hablar del público como masa anónima, sino del espectador en singular— se purifique mediante el *acto total*. Habiendo sido iniciado ritualmente, el actor tiene capacidad para penetrar más a fondo en los mecanismos del dolor humano y al mismo tiempo transgredirlos, superarlos. El actor realiza un acto total que Grotowski compara con el acto sexual: se trata de llegar a un clímax que le confiere una especie de armonía interior y paz mental. A semejanza de los místicos, recurre al lenguaje del amor humano para evocar una experiencia inefable: «Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor» (BARBA, 1964 : 32).

Ryszard Cielak, el actor polaco que encarnó *El príncipe constante* (1965), es quien llevó más lejos este proceso psicofísico. Grotowski afirma que su relación con él «llegó a una tal profundidad que a menudo era difícil saber si se trataba de dos seres humanos que trabajaban, o un doble ser humano» (GROTOWSKI, 1992 : 14). Le ayudó a vivir el martirio del príncipe inflexible, el sacrificio del actor que se convierte en víctima. Para hacerlo, y sin que se tratara de construir un personaje, Cielak recurrió a diversas lecturas, entre ellas la del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, y a su biografía: descubrió asociaciones personales, concretamente el recuerdo de una experiencia de amor durante la adolescencia. Con este recuerdo, portador de una gran carga de sensualidad y al mismo tiempo de espiritualidad, de plegaria profunda —una *plegaria carnal*, dirá Grotowski—, Cielak se dejó transformar totalmente. En sus manos, Grotowski afirma que era como un animal salvaje que, en un determinado momento, perdió el miedo y pudo confiar (GROTOWSKI, 1992 : 16):

Él ha sabido encontrar la conexión entre el don y el rigor. Cuando ha tenido una

partitura de la obra, ha sido hasta en los detalles más minúsculos. [...] Era el don a algo bastante más alto, que nos sobrepasa, que está bajo nuestro, y también, puede decirse, era el don a su trabajo, o era el don a nuestro trabajo, el don a nosotros dos. [...] Es extremadamente raro estar en presencia de un actor que consigue unir el don y el rigor.

Para Grotowski no se trata de que el actor construya un personaje, que dé vida a un papel, sino que se comprometa con todo su ser, que se vuelva transparente, que exponga su humanidad. El papel es tan sólo un trampolín, un instrumento que permite una autopenetración dolorosa sin la cual no hay creación profunda, contacto con los otros.

El actor debe crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales que, cada vez, generen unas mismas (re)acciones verdaderas: necesita una *partitura*. La partitura es como el lecho de un río, dice Grotowski; es la artificialidad que permite la organicidad, la composición que permite los impulsos, la estructura que permite la espontaneidad. Una estructura bien determinada libera y posibilita el proceso íntimo de cada actor. Entonces sirve para evitar la mecanicidad de la interpretación, ya que no se codifican los resultados sino las condiciones que los originan (el *dónde*, el *qué*). Cuando el actor es capaz de crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales, sabe que cada vez puede volver a hacerlo y tener las mismas (re)acciones verdaderas. No se trata, en definitiva, de reproducir efectos, sino de conectar, cada vez, con las experiencias vividas y entrar en contacto con los otros (BABLET, 1967 : 181):

El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: «dar y tomar». Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida

íntimos, existe siempre este elemento de «dar y tomar». Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite.

Stanislavski había intuido este camino al final de su vida. Se había planteado las mismas preguntas que Grotowski y, de hecho, éste lo consideraba su padre, un padre contra el cual había tenido que rebelarse para encontrar su lugar. El *método de las acciones físicas* de Stanislavski indagaba profundamente en la interioridad del actor –sus procesos psicológicos y mentales– para crear al personaje. El director ruso se preguntaba *qué debe sentir un actor* en determinada circunstancia, pero Grotowski cree que se debe preguntar *qué debe hacer un actor*. Porque las emociones no dependen de la voluntad, mientras que las acciones sí (GROTOWSKI, 1980 ; VASIL'EV, 1999 : 83). Los dos defendían un entrenamiento riguroso e intenso del actor, una competencia física que posibilite la eliminación de los obstáculos y la donación de sí mismo. Sólo cuando, tras un gran esfuerzo, el actor rompe las resistencias mentales, puede empezar a actuar con sinceridad. Grotowski critica todos aquellos grupos de teatro experimental de los sesenta que, en nombre de la espontaneidad, adoptan el camino más fácil, el camino del diletantismo, prescindiendo de todo esfuerzo.

Inicialmente, durante los primeros años del Teatro Laboratorio (1959-1962), Grotowski desarrolla una *técnica positiva*, en la que los ejercicios pretenden equipar al actor con habilidades creativas. Durante los años siguientes se produce un cambio importante que conduce a un gran despojamiento, y la técnica pasa a ser *negativa*: «El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no debe hacer, lo que lo obstaculiza. Debe adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación» (GROTOWSKI, 1967 ; 94). El entrenamiento cuenta con momentos ini-

ciales de silencio y con múltiples ejercicios físicos –un trabajo con los resonadores,¹ la columna y la musculatura, las posturas del hatha yoga o la danza–, ejercicios plásticos –basados en diversos métodos europeos, en asociaciones e impulsos emocionales–, y ejercicios con las máscaras faciales, la voz, la respiración o la abertura de la laringe.

Pero la vía negativa del actor no se podría llevar a cabo si no fuera acompañada por una actitud parecida por parte del director. La relación de Jerzy Grotowski con los actores es muy particular: tras una aparente intolerancia se esconde, de hecho, una inmensa delicadeza. Grotowski quiere vencer todos los bloqueos de los actores, abrir sus resonadores, devolverles la libertad. «Está bien. Si estás cansado, es porque verdaderamente te has entregado. Un gran actor», solía comentar a los participantes de sus talleres.

La voluntad de Grotowski es que el actor se convierta en un instrumento, que se ponga en sus manos y acepte abandonar los clichés y las máscaras superficiales. Entonces él, con una dedicación extrema, lo llevará a superar los límites aparentes de su cuerpo. Le interesa la humanidad del actor, la posibilidad de un encuentro auténtico con él, de una comprensión mutua –y, por extensión, la oportunidad también de comprenderse a sí mismo por medio de otro ser humano. Grotowski no quiere domesticar al actor, enseñarle recetas o hacerle repetir gestos banales o metodológicos. Lo que quiere, en cambio, es colaborar con el actor para poder disfrutar de un gesto de revelación. Como dice Grotowski en un fragmento muy especial, quiere volver *a nacer* con el actor (GROTOWSKI, 1965 : 20):

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro

crecimiento común se convierte en revelación. Ésta no es la instrucción que se ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de «nacimiento doble o compartido» se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él, yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

Recordemos que, según la concepción de Grotowski, el actor santo es la víctima que se ofrece al público en un acto total. En el universo místico y religioso, todo sacrificio personal implica un renacimiento, una conversión, un cambio de vida (la llamada *epistrophé* en griego, *metanoia* en latín). En los sacrificios agrarios o de los dioses se produce la fragmentación de la víctima, necesaria para originar la prosperidad de los campos (MAUS & HUBERT, 1899 : 116).² De los restos se reconstruye la totalidad, siendo la víctima la condición de intercambio –el *do ut des*– para conseguir el favor divino. Grotowski parece mencionar este principio de la regeneración sacrificial cuando afirma que, tanto el actor como él mismo (¿convertido en sacrificador?), nacen de nuevo, se transforman interiormente.

Grotowski define la relación entre el actor y el director como un péndulo: el desafío del director es un estímulo para el actor, pero lo que hace éste último es también una respuesta que interpela al director. Se trata de un intercambio esencial en el proceso creativo, de una obra común totalmente subjetiva y pragmática: «Entre el actor y yo se cumplía una especie de íntimo drama. Buscábamos lo que es sinceridad y descubrimiento y que no requiere que nos hablemos. En el fondo esto es posible sólo en presencia del otro. Para mí se volvió posible en presencia del actor en cuanto hombre» (GROTOWSKI, 1980 : 23).

Apocalypsis cum figures (1968) obliga a Grotowski a cambiar la manera de trabajar con los actores. La instrucción pasa a ser

sustituida por la expectación, como describe Flaszen un tiempo más adelante: «Él estaba sentado silenciosamente, esperando, hora tras hora. Se trataba de un gran cambio, porque previamente había sido realmente un dictador. En ese momento no existe más teatro, porque el teatro de alguna manera necesita dictadura, manipulación» (FORSYTHE, 1978 : 91). De hecho, Grotowski se había ido alejando progresivamente de la imagen típica de un director, de una compañía de teatro, de una obra dramática. Su autoritarismo inicial había dado paso a un silencio expectante ante el actor, a una actitud parecida a la de los maestros orientales. Del actor al actuante, del espectador al testigo, del director al *teacher* del *performer*.

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, Antonin (1938): «Prefacio: El teatro y la cultura», en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001 (1a ed. francesa: 1938), pp. 9-16.
- BABLET, Denis (1967): «La técnica del actor», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp. 174-184.
- BARBA, Eugenio (1964): «El nuevo testamento del teatro», entrevista realizada a Grotowski, en GRO-TOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 21-48.
- FORSYTHE, Eric (1978): «Conversations with Ludwik Flaszen», citado por Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Londres: Methuen, 1987.
- GIRARD, René (1972): «IV. La génesis de los mitos y de los rituales», en *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995 (1a ed. francesa: 1972), pp. 97-126.
- GRO-TOWSKI, Jerzy (1965): «Hacia un teatro pobre», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa: 1968), pp- 9-20.
- (1967): «El entrenamiento del actor (1959-1962)», en *Hacia un teatro pobre*, Méjico DF: Siglo Veintiuno, 2002 (1a. ed. inglesa 1968), pp. 94-138.
- (1980): «Respuesta a Stanislavski» en *Máscara*, núm. 11-12 (1993) (editorial y ciudad) pp.18-26.
- (1990): «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (encuentro *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XII/1990), en AUTORES DIVERSOS, *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, obra colectiva realizada bajo la dirección de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 1992, pp.13-21.
- MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri (1899): «V. El sacrifici del déu», en *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Barcelona: Icaria, 1995 (1a ed. francesa: 1899), pp. 113-128.
- VAN DER LEEUW, Gerardus (1933): «50. Sacrificio», en *Fenomenología de la religión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964 (1a ed. alemana: 1933), pp. 335-346.
- VASIL'EV, Anatolij (1999): «Cronaca del quattordici», en *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* (Opere e sentieri, 3), a cargo de Antonio Attisani y Mario Biagini, Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 75-96.

Notas

1. Los resonadores son uno de los grandes descubrimientos técnicos de Grotowski, a los cuales atribuye la función de comprimir la columna de aire y amplificar así la conducción del sonido. Los define en diversos puntos del cuerpo, por la impresión que le produce al actor de activarse físicamente cuando habla con esa parte concreta del cuerpo (la cabeza, el pecho, la nariz, el abdomen, etc.).
2. También en los Evangelios Jesucristo le dice a Nicodemo que necesita «nacer de nuevo» o «nacer de arriba», según las traducciones del griego (Jn 3, 1-8).