

El teatro argentino de postdictadura frente a los postulados de Jerzy Grotowski:

Carla Pessolano

Resumen

Este trabajo indaga la noción de *creencia poética*, tomando como punto de partida un recorrido del trabajo de Jerzy Grotowski que se centra en su etapa de las Artes rituales (1986-1999). En particular se aborda la manera como los postulados de Grotowski llegaron a la Argentina de la posdictadura. Se hace una comparación de sus procesos de sistematización de la práctica escénica con la práctica investigativa para proponer una creencia poética que surge del hacer. Esta creencia poética (es decir, reflexión acerca de la práctica artística) se complementa con la subjetividad poética del actor (procesos y contextos de producción de la obra artística). Es a partir de su mirada específica que, en algún punto del proceso de abordaje del material escénico, el actor funda un territorio de creencia poética en su propia subjetividad.

Palabras clave: Creencia poética, subjetividad, Grotowski, procesos actoriales, postdictadura, Argentina.

Abstract:

Argentinian post-dictatorship theatre vis à vis Jerzy Grotowski's work: the foundation of a poetic belief

This paper addresses the notion of poetic belief, starting with an overview of Jerzy Grotowski's work in his Ritual Arts stage (1986-1999), particularly his influence in Argentinian theatre during the post-dictatorship period. A comparison of the systematization of his practice on the stage and his research allows us to propose a poetic belief that emerges from a specific way of 'doing'. By poetic belief I mean a meditation of one's own artistic practice, which is complemented with the actor's poetic subjectiv-

ity (processes and contexts of production of the artwork). It is from his or her specific perspective that the actor, at some point in the process of approaching the stage material, covers a territory of poetic belief in his/her own subjectivity.

Key words: Poetic belief, subjectivity, Grotowski, acting processes, post-dictatorship, Argentina.

El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas hablan de la rebelión pero los verdaderos artistas hacen la rebelión. [...] El arte como rebelión es crear el hecho consumado que empuje los límites impuestos por la sociedad o, en los sistemas tiránicos, impuestos por el poder.

Jerzy Grotowski (Grotowski 1993b, 70)

Introducción

La escena teatral se da en un espacio único. Un espacio en que la convención protege e impone sus propias normas, un espacio en el que hay que pedir permiso para entrar. Me interesa tomar la concepción de teatro según la cual su valor radica en la metáfora, a diferencia del cine o la televisión, que buscan copiar de manera realista la vida, puesto que tienen los recursos técnicos para hacerlo (Dubatti 2007, 11). El acto teatral, en cambio, busca construir una realidad única para el espectador, una realidad singular y poética. El artista trae consigo toda su carga de subjetividad que lo constituye como un ser único en la construcción de esta poética. Los climas, las temáticas, las atmósferas que conforman el hecho teatral son parte de la singularidad del artista sobre el escenario.

Asimismo, un artista que ejerce esta disciplina, debe encontrarse lo suficientemente centrado para establecer el límite entre la escena y la realidad. Saber cuál es su oficio y qué constituye su arte. Lo que nos llega de los grandes maestros proviene, principalmente, de la descripción de su propia experiencia o de la transmisión de conocimiento en el pasaje maestro-alumno en el tiempo. Somos pura subjetividad y el traslado del oficio teatral se potencia en el encuentro de los cuerpos. En toda esta trama aparecen también grandes teatristas que, tanto con sus ideas como con sus prácticas, trascienden las bases del teatro universal, renovándolo. Este es el caso del legendario creador polaco, Jerzy Grotowski.

Llegada y recepción de Grotowski en la Argentina

Se genera entonces la más profunda revolución que en este siglo ha cambiado el cuerpo material del teatro en cuatro puntos fundamentales; la relación entre espacio de representación y espacio de expectación; la relación entre el director y el texto a poner en escena; la función del actor; y la posibilidad transgresora del quehacer teatral.

Eugenio Barba (Sassone 2005, 24)

Grotowski visitó Argentina solamente una vez, en noviembre de 1971, en el marco de un festival en la ciudad de Córdoba. En esos días, salieron varias notas de prensa y reportajes respecto de su llegada y participación. Asimismo, la revista *Teatro70* publicó una conferencia del director en el marco del mencionado festival. Esto sucedió al mismo tiempo en que su libro, *Hacia un teatro pobre*, llegó a la Argentina a partir de su edición mexicana de la editorial Siglo XXI. En años subsecuentes, Eugenio Barba se ocupó de transmitir las experiencias de su maestro en Latinoamérica, como una especie de portavoz oficial (Seoane 2005, 26-28). Es así como Grotowski se dio a conocer en la Argentina justo antes de la irrupción de la dictadura.

Nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983 (Villagra, 1-11). La postdictadura se extiende desde 1983 hasta la actualidad, y se divide internamente en sub unidades cuyos parámetros se encuentran actualmente bajo discusión (Dubatti 2009, 403-428). Destaquemos lo común a las sub unidades entre sí: se trata de un período en que el paisaje teatral no se define por líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente; se podría definir como unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. El teatro se configura entonces como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio (ver Dubatti, 2007). Por esta razón en este periodo se habla del *teatro en el canon de multiplicidad*, donde paradójicamente, lo común es la voluntad

de construcción de micropoéticas y micropolíticas. Por lo tanto la conexión ya no es jerárquica y vertical, sino horizontal: cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera una diversidad de poéticas, métodos y visiones de mundo. Por eso se vuelve poco frecuente la discusión acerca de cómo se “debe” hacer teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados. Este período cuenta como una de sus categorías más representativas el concepto de *destotalización* en el sentido de proliferación de mundos, en que cada teatrista se halla en relación con su propio planteo artístico.

De este modo, en la conformación de las diversas poéticas, los recorridos son múltiples y subjetivos. En función de esto, la Filosofía del teatro propuesta por Jorge Dubatti surge como una disciplina que plantea el estudio de la Poética teatral. Se propone estudiar la *poiesis* teatral o ente poético teatral en el acontecimiento como producción en su doble inflexión integrada: el trabajo de producir y el objeto producido. La Poética se preocupa por estudiar simultánea e integradamente en una unidad el trabajo humano para la constitución de la poética: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético; la estructura, es decir, el ente poético como producto; la concepción de teatro: la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo. Considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano, toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro (Dubatti, 2007).

De esta manera vemos los múltiples elementos que conforman las poéticas en la coyuntura del teatro argentino de postdictadura. Y es a partir de este panorama que podemos plantear diversas formas de llegar a un material escénico, sistematizándolo. En mi caso, me ha interesado tomar la construcción de estas poéticas a partir de la mirada específica del actor, que en algún punto del proceso de abordaje del material escénico funda un territorio de *creencia poética* en su propia subjetividad (el abordaje singular que puede hacer un actor del universo de la obra). En relación con esto cito a Ouknine:

Si uno no es un banquero, uno está obsesionado por el proceso

creador. Y lo que Grotowski ha aportado no es un método técnico sino una disciplina de investigación. No es una institución sino un laboratorio. No es un tiempo limitado de seis semanas sino el tiempo ilimitado de la búsqueda. No es un tener y un saber sino un conocimiento (Ouaknine 2000, 50).

Fundación de creencia poética

No actúes, haz.
Jerzy Grotowski

A lo largo de sus investigaciones y en sus diversas etapas, Jerzy Grotowski llevó a cabo un trabajo arduo en la búsqueda de la esencia. La esencia del ser en los cuerpos de los actores, la esencia en los rituales, la esencia en el pasaje de la experiencia transcultural. La creencia poética también se basa en la fundación de mundos que conciben una manera específica de hacer teatro, en su trabajo subjetivo con la propia esencia y con la teatralidad.¹

Desde mi formación, que incluye lo artístico en articulación con lo investigativo, considero fundamental pensar el tipo de poética que nos constituye como sujetos artísticos, tomar las poéticas para estudiarlas a partir de sus particularidades, a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto. En este punto, la subjetividad de los límites propiamente dichos se tornan difusos y esfumados: propios. Tibor Bak-Geler hace referencia a que el abordaje del estudio sobre las ciencias del arte a partir del propio artista tiene a favor el conocimiento de la materialidad de su objeto de estudio. El autor plantea evitar la separación entre el estudio científico en esta área (escindido de la propia experiencia artística) y luego, al hacer referencia a las artes escénicas, también detalla que éstas requieren un tipo de estudio fragmentado (por la singularidad intrínseca y por resultar imposible aprehenderlas en su totalidad). A raíz de esto dice:

Entender el proceso de génesis de una obra artística es fundamental para el estudio de las artes porque permite superar toda ficción impuesta sin

¹ Llamamos *teatralidad* a la excepcionalidad de acontecimiento teatral. Ese saber único y específico del teatro, comparable con la capacidad de llevar del “soufflé”: el teatro “leva” en la teatralidad o “no leva”, es decir, más allá de sus componentes o ingredientes, de sus temas, técnicas y artificios, ofrece un acontecimiento inédito en sí mismo. Véanse al respecto Dubatti (2010, 50-51 y 183).

conocimiento de causa (Bak-Geler 2003, 87).

Haciendo hincapié en la propuesta de este teórico respecto de la sistematización de las propias prácticas creadoras y en combinación con el aporte de los elementos que surgen directamente de la escena, me propongo hacer un acercamiento hacia qué es lo que constituye la creencia poética como tal. En principio, contando con la certeza de que se toma la noción en el sentido próximo a una especie de fe: en este caso sería la fe en la formación y transmisión de un acto creativo, un hecho artístico.

Es en este punto que cada artista sostiene su propia creencia a partir de su práctica específica y su mirada acerca de la misma. Y es la “creencia en el hacer” la que configura la práctica del artista (producir escena en la creencia, por ejemplo: creer en que algo pueda ser modificado a través de la voz del creador; llegar a una comprensión específica a través del arte, y tantas otras visiones como artistas hay). Por ejemplo, tomamos a la bailarina y docente norteamericana Anna Halprin, quien dice en su película-documental *Breath made visible: Bailo por placer/bailo para rebelarme/bailo con mis hijos/bailo por la justicia social*. Aquí vemos dónde se funda la creencia de esta artista en relación a su práctica.

También podemos tomar las notas de Jean Frédéric Chevallier al respecto (acerca de la articulación que desarrolla entre la práctica escénica y la reflexión teórica): “la teoría no sirve para justificar lo que se hace en la práctica. Al contrario, serviría para poner en cuestión lo que se hace” (Chevallier 2009, 262). Entonces, no se trataría de encontrar soluciones en la teoría para la práctica, sino pensar ambas de manera singular y en búsqueda de herramientas para que cada una se enriquezca en ese cruce.

Retomando nuestra noción, el término *poética* abarcaría todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso.² Por lo tanto, la creencia poética se referiría al actor fundido con el mundo que transita. A partir de esto podemos decir, entonces, que la creencia poética responde a la pregunta acerca de cómo el artista se ve a sí mismo y cómo ve su práctica artística. Ésta, a su vez, es complementaria con otra noción que es la de *subjetividad poética*. La subjetividad poética del actor es aquello que lo constituye como sujeto poético singular en relación a sus procesos de construcción en el trabajo actoral. En este punto podemos hablar de dos variables dentro del análisis del artista escénico y

² Tal es el planteo a partir de la Filosofía del teatro, citado más arriba.

sus prácticas creativas: el tiempo y el espacio, por decirlo de una manera global. De este modo, la noción de subjetividad poética del actor puede referirse a los procesos de creación o a los marcos contextuales en que se desarrolla.

En su búsqueda de lo esencial, Grotowski ha tocado este tipo de lecturas sobre el trabajo actoral. La obra de Grotowski a partir de 1985 se dio a conocer en gran medida gracias a la bitácora de su principal colaborador durante esa etapa, Thomas Richards, cuyo texto (2005) se organiza principalmente sobre la conceptualización de la técnica de las acciones físicas y su comparación con aquella, del mismo nombre, propuestas por Stanislavski. Aquí es donde me ubicaré para hacer mi análisis y reflexión, principalmente en la última etapa del periodo conocido como Artes rituales o Arte como vehículo. Considero muy interesante, para tomar conciencia del punto de vista del teatrista y la construcción de su propia noción de subjetividad poética, utilizar como referencia el texto de Richards. De esta manera, podemos ver los elementos que tomó Grotowski de Stanislavski para resignificarlos a partir de su propia concepción de teatro:

Stanislavski trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de la vida común de las relaciones: personas en circunstancias “realistas” del quehacer cotidiano, dentro de una convención social. Grotowski, en cambio, busca las acciones físicas dentro de una corriente básica de vida y no en las situaciones sociales o de la vida cotidiana [...] Grotowski siempre recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y ésta debe ser viva y precisa cada vez (Richards 2005, 24).

En 1959, Grotowski formó el Teatro de las 13 filas en Opole, luego devenido en Teatro Laboratorio (en el año 1962, en términos de las políticas culturales del momento en Polonia, esto le permitía tomar más tiempo de ensayos y explorar en su propia búsqueda poética sin tener que cubrir un número determinado de funciones). Esta etapa tuvo como corolario el estreno de *Apocalipsis Cum Figuris*, en 1968. En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski describe las decisiones fundamentales del grupo en esta **época**:

Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor

cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera *pobre*, usando solo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es solo un artificio [...] No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo, el actor se entrega totalmente; es una técnica del trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación” (Grotowski 2002, 10-15).

El Teatro participativo o Parateatro, se lleva adelante en una segunda etapa, durante los años 1970 y 1978, teniendo como base la posibilidad de participación activa de gente externa al grupo de actores. De hecho, en este punto, el teatrista interrumpió la actividad teatral propiamente dicha para dedicarse a investigaciones en referencia a la intercomunicación y el “encuentro” entre los individuos (De Marinis 1993, 85). A su vez, el Parateatro tiene sub etapas: Cultura activa (1970-1978); Teatro de las fuentes (1978-1982); Objective Drama (1883-1987); y a partir de 1987, la etapa de las Artes rituales (también denominada Arte como vehículo).

El periodo conocido como Teatro de las fuentes, tiene lugar entre los años 1978 y 1982, y se sostiene principalmente en las experiencias transculturales que llevó a cabo Grotowski. Lejos de significar, tal como sugería su nombre, un retorno al teatro-espectáculo de su primera época, remite a una recuperación desde una nueva óptica de aquellos intereses antropológicos e histórico-religiosos que Grotowski había cultivado desde muy joven (De Marinis 1993, 85). Y según cita Osinski respecto todo su trabajo creativo hasta esta etapa:

En mi trabajo siempre existían dos hilos: el primero más o menos público y el segundo exclusivamente personal. Este segundo hilo seguía ininterrumpidamente. Lo he llevado solo o con algunas personas. Sin

embargo nunca he hablado de él en público (citado por Fediuk 2011, 38).

Luego, sobreviene un periodo (que podría llamarse de transición), conocido como Drama objetivo. Respecto de este momento, Osinski cita a Grotowski:

Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren: el arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión (Osinski 1993, 97).

Su último periodo —en Pontedera, Italia— fue conocido como las Artes rituales (o Arte como vehículo). En esta etapa Grotowski se centró sobre la objetividad del ritual:

Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una ceremonia ni a una fiesta, y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la acción son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los “actuales”*. Desde el punto de vista de los elementos técnicos, en el arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aparecen incluso motivos textuales. Todo ello se reduce a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura tan precisa y terminada como en un espectáculo: la Acción. [...] En el espectáculo, la sede del montaje está en la percepción del espectador. En el arte como vehículo, la sede del montaje está en los *actuales*, en los artistas que hacen (Richards 2005, 92).

Otra de las grandes salvedades que hace en su trabajo Thomas Richards, como vemos en el texto precedente, es en relación a las personas implicadas directamente en esta etapa. Alude a que Grotowski no piensa en ellas en tanto que “actores”, sino en tanto que “actuales” (*doers*, los que hacen), porque su punto de referencia no sería ya el espectador, sino el itinerario en la verticalidad (Richards 2000, 102). En este sentido, se refiere

a que el tipo de trabajo que se llevó a cabo a partir de esta etapa tenía la posibilidad de instalarse en tanto tradición e investigación. En este punto, no se producía para generar espectáculos sino para investigar y profundizar en los propios métodos. Sólo había visitas informales de grupos de teatro que ocupaban el rol de testigos de esas investigaciones. Aquí surge la llamada por Grotowski “paradoja aparente”, que mostraba el trabajo del Arte como vehículo pero incitando a los grupos a seguir su propia línea de trabajo del Teatro de la presentación, para la producción de espectáculos.

A través de su relato, Richards (principalmente cuando narra los ejercicios del trabajo en Italia) cuenta el camino entre el diletantismo y la conexión profunda del actor con su trabajo. El actor relata que llega a un encuentro tan profundo con el material que aborda, que la apropiación se vuelve genuina y fiel. Podemos decir que cada cuerpo *actuante* —tomando el concepto de Grotowski de la época del Arte como vehículo— puede formular esta respuesta de manera diferente, pero en toda construcción en relación a la escena teatral, hay un momento en que los creadores del hecho artístico tienen que hacerse esta pregunta y buscar el origen de su creencia poética.

Siguiendo con los aspectos que constituyen esta noción, reflexiono acerca de la coyuntura en que Grotowski funda su Teatro Laboratorio:

Durante el periodo 1795-1918, Polonia padeció la ocupación a causa de la voracidad de sus tres vecinos: Prusia, Rusia y Austria [...] los ocupantes impusieron en sus territorios su lengua como oficial. En algunas regiones se logró parcialmente preservar en las escuelas la lengua polaca, pero desde los escenarios de Cracovia, Lvov, Varsovia y otras ciudades se podía escuchar el más perfecto idioma polaco cultivado por los artistas conscientes de su rol patriótico en este menester (Fediuk 2011, 29).

Me interesa tomar el aporte de Elka Fediuk, puesto que es una muestra del rol de la escena teatral en una coyuntura específica de vida en opresión (en este caso tomando el patente ejemplo de la lengua tradicional de un país y su connotación identitaria). Remito a lo mencionado más arriba en relación a la postdictadura argentina, el teatro ocupando un rol protagonista en los espacios de resistencia y transformación. En este punto, tenemos una clara referencia acerca de la creencia poética que sostenía a esos actores en ese contexto. La *creencia poética* se sostendrá entonces también en este cruce singular entre el aporte de un teatrista y su recep-

ción durante el momento espectacular (espectador). Siempre teniendo en cuenta que la transmisión del trabajo del actor tiene una dinámica de cuerpos presentes.

Finalmente, pensando en aquello que conforma la fundación de *creencia poética* del actor en su obra, quisiera tomar parte del texto de Thomas Richards en que cita una pregunta que estructuró el trabajo tanto de Stanislavki como de Grotowski: ¿al servicio de qué está nuestra obra? Y lo que ambos encontraban en común era el hecho de “servir” durante el acto creativo, y el cumplimiento del propio trabajo más allá de la propia vanidad u orgullo. En palabras del teórico ruso: “no debemos amar[nos] a nosotros en el arte, sino amar al arte en nosotros” (Richards 2005, 7-8). Por otro lado, cita a Grotowski durante el homenaje al actor Ryszard Cieslak, quien resalta la particularidad que tenía como actor creativo, es decir, aquel que conoce la conexión entre el don y el rigor (13-14). Estas características hacen pensar en alguien que ha indagado acerca de su propia singularidad, y en la fundación de *creencia poética* (es decir, se ha hecho la pregunta sobre cómo se ve a sí mismo y a su propia práctica artística) para llevar a cabo su trabajo.

Rol del espectador

La convención que sustenta el hecho teatral, se encuentra sostenida en la yuxtaposición de éste con la situación espectral. El espectador desde su rol es generador de escena en sí mismo. Sin la mirada del público, el hecho teatral no sería posible. Es en este punto en que se reflexiona acerca del vínculo de este actor que funda un tipo específico de creencia poética en el contacto con el espectador. La desnudez del ser se convierte en paradigma; pero no por la belleza, por lo estético, sino por la metáfora que contiene. El actor trabaja para construir una realidad única para el espectador a través de este espacio sagrado que es la escena. Muy distinto del cine o la televisión, que cuentan con los elementos técnicos para copiar la realidad de la vida, el teatro permanecerá vivo como el campo puro de la metáfora. Respecto de la mirada del espectador, en la etapa del Arte como vehículo, Richards alude que el trabajo que llevaban a cabo ponía en cuestionamiento este asunto:

La *acción*, la estructura performativa objetivada en los detalles. Este trabajo no está destinado a los espectadores, pero al mismo tiempo la presencia de testigos puede ser necesaria. Por una parte, para que la calidad del trabajo sea puesta a prueba, y por otra, para que no sea un asunto

puramente privado, inútil para los demás (Richards 2005, 99).

Zonas creadoras de mundo y códigos

Grotowski es algo más que un director de teatro, es un investigador que revolucionó el arte escénico, trajo a occidente una fuente olvidada: el Teatro Sagrado. Él nos recordó que el Arte es un vehículo hacia Dios. Y no lo hizo con un misticismo de segunda mano, ni con una postura tibia; lo hizo con rigor extremo, usando la creencia y el arte como dos ramas del mismo árbol. Hizo de las profecías de Artaud obras vivas.

Juan Monsalve

Desde mi propia experiencia, puedo decir que existen diversos tipos de recorridos. Uno, como teatrista, constituye la creencia en el hacer. En la conjunción subjetiva del material con el proceso. Pero esto siempre se crea en conjunto con el cosmos (como dice Juan Monsalve: el arte como un vehículo hacia Dios), como se encargó de demostrar Grotowski en sus múltiples experiencias. Dice Santiago García, en relación a su contacto con el director polaco, para la Revista *Teatros* de Colombia:

El actor es como un acróbata o un prestidigitador: tiene que aprender a hacer la magia del teatro para que la teatralidad profunda sea el lenguaje verdadero de las artes escénicas. De ese lenguaje vale la pena resaltar la magia que lo envuelve. Es como si en el escenario se reinventara la vida y se hiciera con medios que no son efectos artificiales, sino efectos profundos que transforman la existencia de los espectadores [...] Para lograr este tipo de visión profunda en el público, es necesario reinventar las leyes de la ritualidad inicial del teatro. Así, la relación entre el espectador y la escena debe estar fundamentada en leyes como la coherencia, el diálogo, la compenetración con los actores, hasta el punto de llegar, como lo propuso Grotowski, a eliminar la división entre la escena y el público. Los espectáculos de este maestro tuvieron pocos espectadores, comparados con el impacto del cine o la televisión. [...] la competencia que debe tener el teatro con otras artes es la calidad de lo ritual, de la presencia física del actor (García 2009, 8).

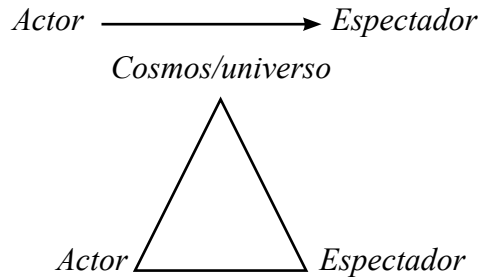
Por lo tanto, vemos, en la recepción del trabajo de Grotowski

con fuerza la noción de ritual en el teatro como sostén de esa convención milenaria. Pero ante la pregunta de ¿por qué diversas subjetividades compartirían estas creencias?, cabe pensar en que se trata de creaciones y convenciones que se sostienen en conjunto (pensemos que el término 'religión' viene de *religar*, volver a juntar, reunir) y que se cristalizan cuando se universalizan. Como en el claro ejemplo que nos trae Elka Fediuk en su relato acerca del teatro en Polonia en época de ocupación. La escena subsiste, sobrevive como último templo vivo cuando los espacios se reducen, en el que uno acepta las convenciones propuestas creyendo en un universo evocado en la escena. Aceptar la convención sería aceptar entrar a un mundo.

Me interesa, por lo tanto, exponer la diferencia entre los gráficos que vemos a continuación, citando un texto de Ouaknine respecto de su trabajo con Grotowski.

El mal actor es el que quiere tener el beneficio de la representación sin el sacrificio. El individuo que renuncia, que deja el arte es el que quiere lograr una bendición directamente en la vida sin pasar por la metáfora del sacrificio. En esto hay un secreto: el sacrificio está ligado al cuerpo, la bendición está ligada a la voz. Cuando el sacrificio no es necesario el teatro desaparece. ¿Cuál es el trabajo del sacrificador, del que se sacrifica? El actor-sacrificador aprende a desaparecer, a anonadarse para ser, a desaparecer para aparecer. El acto creador se confunde con el acto de la interpretación (Ouaknine 2000, 50).

Cuando el vínculo entre el actor y espectador es único, obviamente en la recepción se volverá recíproco, pero siempre será un segmento con dos extremos contrapuestos, en cambio, cuando el actor acciona con conciencia de eternidad, a partir del sostén de su *creencia poética*, pensando en el arte como vehículo hacia Dios, el vínculo con el espectador se vuelve tridimensional. Obviamente, la recepción es parte del proceso, pero no es un lazo tan directo y simplificado, sino mucho más complejo y universal.



Subjetividad poética del actor

Partiendo de la idea de que dos actores nunca viven la misma experiencia en escena, ni siquiera un mismo actor la vive dos veces de manera exactamente igual, nos preguntamos ¿cómo se conformaría entonces la categoría de una *subjetividad poética*? La subjetividad poética del actor concerniente a los procesos de creación se organiza en:

- a) **Selección del objeto de trabajo:** Situación de pre-escena, la forma más primaria de abordaje de un proceso, desde lo estético, lo textual, lo temático, el mundo a indagar, etcétera.
- b) **Selección de los materiales que sirven a la construcción de este objeto de trabajo:** Proceso e investigación en relación a la escena; sus niveles de profundidad dependerán del tiempo y tipo de ensayos. Este punto se puede analizar a partir del enfoque grupal, en la concepción de teatro que se constituye en colectivo para el abordaje del material escénico y, a su vez, en el recorrido personal de cada actor para el tránsito del personaje. Serían los primeros recursos para el abordaje de un material nuevo (por dónde encararlo), como reflexiona acerca sus propios procesos Francis Bacon cuando habla sobre *el accidente*.
- c) **Selección concerniente al texto dramático:** Enfoque del texto que comienza en un lugar y termina en otro. Esto podría llegar a ser aleatorio, en función del proceso, del contexto, del tiempo que haya hasta el estreno, de la mirada que constituye la totalidad de la obra, etc. Todas éstas y otras son las condiciones que terminan generando un hecho artístico y no otro. Cuando el artista finaliza su obra (fin del acto creador se podría decir, tomando la instancia de ensayos como un fin en sí mismo, luego comenzando otra muy diferente), ésta queda en un umbral a partir de la cual se puede convertir en cualquier otra cosa. Es, con su propia entidad, algo inacabado; su configuración de sentido

no se agota al momento en que decide *salir a la luz* (Deleuze). En este sentido, y en relación a la labor de Grotowski, cabe hacer una salvedad respecto de las dos modalidades de trabajo que él concebía: teatro laboratorio y teatro de presentación. Si bien aquí se toma en cuenta la indagación durante el periodo de ensayos como una investigación, lo cierto que en las obras que estoy contemplando, tienen un fin en términos de representación.³

- d) **Configuración de la poética singular final:** Recorrido en pura subjetividad, en función del pasaje por todos los puntos anteriores. Utilizando en términos comparados las nociones de Barthes en relación a la literatura, podemos decir que este punto se termina de completar en la recepción del hecho artístico: cuando el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor (Barthes 2009).

Por otro lado, la subjetividad poética del actor concerniente a los diferentes marcos contextuales, se divide entre el contexto global (marco político/histórico/social del trabajo de una puesta en escena, con diversos niveles de incidencia sobre la producción y la recepción del trabajo) y el contexto específico del artista (marco de producción dentro del cual el artista ha llegado a desarrollar este objeto artístico y no otro).

El contexto dentro del cual un artista inscribe su obra le va a dar su marco de referencia y el aporte de su propia mirada acerca del mundo. Si se consideran las diversas culturas cohabitantes en un contexto específico, debemos darle espacio a determinadas categorizaciones concretas en relación a la combinación y connivencia del entorno y la cultura (varias nociones aparecen, pero podemos mencionar el multiculturalismo, interculturalidad, transculturalismo, etc.). Como hemos dicho, el término *poética* abarcaría todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso. Por lo tanto, la subjetividad poética del actor según los diferentes marcos contextuales se referiría al actor fundido con el mundo que transita. Esto se daría en relación a su entorno artístico

³ En relación al recorte dado en esta instancia del trabajo, se puede citar una experiencia de Jean Frédéric Chevallier en relación a la lectura de un poema. El autor afirma: para que el lector sintiera un continuo de lectura, un flujo de deseo ininterrumpido, *era necesario que el autor quitara las partes donde trataba de llenar intersticios. Siempre que el escritor pensaba dejar huecos en su construcción, se volvería posible para el lector seguir la lectura sin interrupción.* En el caso de la situación escénica, tenemos por detrás de lo que llega al estreno una batería de experiencias, recursos y recorrido que no se ven literalmente, pero se perciben (Chevallier 2011, 73).

(encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); coyuntura (contexto histórico) y convención teatral (encuentro con el espectador).

Siempre hay un momento en que los creadores del hecho teatral buscan el origen de su creencia en la escena, de su pertenencia (¿qué me sostiene en escena? ¿Qué estoy contando? ¿Qué me significa?). En este punto, me interesa tomar la noción de 'liminalidad' de la investigadora Ileana Diéguez; ella explica lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos (Diéguez 2007). Es en esta zona liminal del encuentro con el material de trabajo y su entorno artístico donde, considero, comienza a constituirse este tipo de subjetividad poética en relación a su entorno que sostiene el hecho teatral en la propia búsqueda del actor.

Conclusión

En este trabajo se ha indagado sobre la noción de *creencia poética*, tomando como punto de partida el recorrido de Grotowski a partir del registro de su trabajo en diversas publicaciones por discípulos, compañeros de ruta e investigadores especializados en su figura, enfocándonos en su trabajo sobre acciones físicas en la etapa de Artes rituales (o Arte como vehículo). Desde ese punto, hemos hecho una comparación con los procesos de sistematización de la práctica escénica e investigativa y derivado de eso la propia configuración de la creencia poética que surge del hacer. A su vez, hemos visto cómo la creencia poética responde a la pregunta sobre cómo se ve el artista a sí mismo y cómo ve su propia obra. Por su parte, la *subjetividad poética* responde a la cuestión sobre los procesos y los contextos en que un artista desarrolla su obra.

Por cuestiones de espacio no me extenderé en los procesos específicos de obras teatrales para analizar la construcción de la subjetividad poética. Quedaría pendiente, entonces, profundizar en la sistematización de las prácticas con todos los puntos que la constituirían. Respecto de esto, vale destacar que me ha interesado llevar adelante una categorización de estos procesos del actor, en gran parte motivada por los planteamientos de la experiencia de Grotowski. Si bien su camino fue hacia un teatro desde la mirada del Arte como vehículo y mi propuesta se encuentra dentro de un Teatro de espectáculo o, como él llamaba, "de presentación", considero que el cruce resulta valioso. Según dice Richards, esta combinación sería utópica; él la pudo llevar a cabo en dos momentos diferentes de su

vida, nunca el Arte como vehículo y el Teatro de espectáculos podrían realizarse en el mismo momento. Finalmente, en este punto me interesaría agregar el concepto de *vía negativa* dentro del trabajo de Grotowski (en su etapa de Teatro Laboratorio), en el que el teatrista formula la idea de que el trabajo con el actor no consiste en acumular técnicas, sino por el contrario se trata de eliminar bloqueos, la entrega plena del cuerpo del actor como *vía* por la cual pasará el impulso real, sin los frenos y resistencias naturales de la psiquis. En este caso, el principio de la labor del actor consiste en trabajar profundamente con su interior para entregarse de manera sagrada al hecho teatral, a la escena:

El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema y el espectador solo observa una serie de impulsos visibles [...] La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos (Grotowski 2002, 12).

Por lo tanto, el universo poético se constituye en la singular teatralidad de esos actores (cuerpos actuantes) transitando esa obra para ese público en particular, de manera tridimensional (en el carácter triádico de actor-cosmos-espectador), funcionando como un canal de transmisión en su propio recorrido artístico por la obra. Nuevamente, tomando como referencia al Teatro de las fuentes, el actor siempre abreva en su propia fuente de referencias para construir la parte del mundo que le toca contar. A veces ésta se encuentra en su pasado —o antepasados—, y a veces en la construcción simultánea que se hace acerca de un aspecto o una situación (punto de vista del personaje). Del mismo modo, podemos tomar las investigaciones de su etapa del Arte como vehículo, como paradigma de su reflexión acerca de los elementos que conforman la subjetividad poética durante el proceso creativo y, luego, en el caso del Teatro de espectáculos, su continuidad creativa en la etapa de funciones.

Por todo lo anterior podríamos decir que, más allá de las particularidades de cada caso, es la fundación de creencia poética la que sostiene un material escénico desde el punto de vista del actor. Del mismo modo, el proceso actoral es diverso y disímil pero, a partir de esta indagación me atrevo a sostener que una subjetividad poética (en los procesos del actor) contiene el tránsito del actor en la escena. Ese tránsito que se funda con su propio aporte en combinación con su contexto específico (como dijimos antes, entorno artístico, coyuntura y convención teatral).

Hoy, más que nunca, en la coyuntura del teatro argentino actual, las poéticas se multiplican, conviven, se asemejan y se diferencian entre sí. Pero en todos los procesos encontraremos una búsqueda de esta creencia poética que es la única que puede sostener el hecho teatral desde adentro. La búsqueda de la teatralidad está sostenida en la creencia de esos cuerpos actuantes: el teatro hoy sobrevive como el último templo vivo.

Bibliografía

- AAVV. “Presencia de Jerzy Grotowski”. *Cuadernos de picadero* [en línea].
Página consultada el 28 de mayo de 2012. [http://www.inteatro.gov.ar/
editorial/docs/cuaderno5.pdf](http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf)
- Badiou, Alain. 2005. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bak-Geler, Tibor. 2003. “Epistemología teatral”. *Investigación Teatral*. 1.4: pp. 81-88.
- Barthes, Roland. *La muerte del autor* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Chevallier, Jean Frédéric. 2011. “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 13: pp. 49-83.
- De Marinis, Marco. 1993. “Teatro Rico y teatro pobre”. *Máscara* 11-12: pp. 83-95.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Des/tejiendo escenas: Desmontajes*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2008. *Cartografía teatral, Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

- _____. 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2010. “Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): ‘Goldenes Zeitalter’, Enttotalisierung und Subjektivität”. En *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Peter Birle; Klaus Bodemer; Andrea Pagni (Hrsg.). Frankfurt: Bibliotheca Ibero-Americana 136: pp. 403-428.
- _____. 2011. “Relectura de Hacia un teatro pobre desde la Filosofía del Teatro (Grotowski en el teatro argentino). En *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto, Coord. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 49-63.
- Fediuk, Elka. 2011. “Herencias y exilios”. En *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto, Coord. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 21-48.
- García, Santiago. 2009-2010. “Tras las huellas de Grotowski”. *Teatros* 13: pp. 4-9.
- Grotowski, Jerzy. 1991. “Técnica de la voz”. *Máscara* 2.4-5: pp. 182-201.
- _____. 1993. “El Performer”. *Máscara* 11-12: pp. 78-81 (texto de 1987).
- _____. 1993. “Los ejercicios”. *Máscara* 11-12: pp. 27-38.
- _____. 1993. “Respuesta a Stanislavski”. *Máscara* 3.11-12: pp.18-26.
- _____. 1993. “Tu eres hijo de alguien”. *Máscara* 11-12: pp. 69-75.
- Monsalve, Juan. 2009-2010. “Jerzy Grotowski Resquiescat in pace...!”. *Teatros* 13: pp. 20-22.
- Montes, Fernando. 2009-2010. “La aventura Grotowski”. *Teatros* 13: pp. 10-13.
- Osinski, Zbigniew. 1993. “Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983) a las artes rituales (1985)”. *Máscara* 11-12: pp. 96-113.
- _____. 2008. “Returning to the Subject. The Heritage of Reduta in Grotowski’s Laboratory Theatre” (trad. y ed. Kris Salata). *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 52-74.
- Ouaknine, Serge. *Preguntas a Grotowski* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>

- Richards, Thomas. 2005. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Sassone, Ricardo. 2005. *El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio escénico: el caso Grotowski* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>
- Schechner, Richard. 2008. "Grotowski and the Grotowskian". *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 7-13.
- Seoane, Ana. 2005. *Grotowski en Argentina: una revolución anunciada* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>
- Villagra, Irene. 2010. "Historia del tiempo reciente y tiempo presente en Argentina, una propuesta historiográfica para abordar el teatro de los 25 años de Postdictadura" (inédito).
- Wolford Wylam, Lisa. 2008. "Living Tradition. Continuity of Research at the Work-center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 126-149.

Fecha de recepción del artículo: 21 de enero de 2013.
Fecha de recepción de la versión revisada: 9 de marzo de 2014.