



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

El teatro de Jerzy Grotowski:
Liturgia del Apocalipsis

D. Aurelio Rodríguez Muñoz

2015

A todos los que aman
el teatro, el país
en donde no se muere.

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. TEATRO COMPARADO. UNIVERSOS GROTOWSKIANOS.....	27
1.1. La tradición romántica polaca	29
1.2. La tradición oriental. El oriente sagrado	56
1.3. La tradición hermética. Gurdjieff.....	91
1.4. El legado sagrado. Jesucristo. El hinduismo. El yoga.....	116
1.5. La filiación eslava	154
1.5.1. Stanislavski.....	154
1.5.2. Dostoievski.....	186
1.5.3. Tarkovski	199
1.6. La influencia de la psicología. Carl Gustav Jung.....	213
1.7. La crueldad artaudiana	253
1.8. Grotowski y Brecht: la contradicción integradora	278
1.9. Tadeusz Kantor y su teatro de la muerte	311
1.10. Peter Brook. Conversaciones y provocaciones	353
1.11. Grotowski y Eugenio Barba. Amistad a lo largo	376
2. LITURGIA DEL APOCALIPSIS	413
2.1. Liturgia.....	415
2.2. Apocalipsis.....	501

2.3. Vía purgativa.....	518
2.4. Vía iluminativa	538
2.5. Vía unitiva.....	559
3. EL ACTOR SANTO	577
3.1. Rena Mirecka. La alquimia del espíritu.....	580
3.2. Ryszard Cieslak. La transreverberación	632
4. CONCLUSIONES.....	681
5. BIBLIOGRAFÍA	691

INTRODUCCIÓN

El director de teatro Jerzy Grotowski (Rzesów, 1933 – Pontedera, 1999) ha supuesto un punto de inflexión en el itinerario de las artes escénicas y de la experimentación en dichas artes durante el siglo XX. Estamos ante un director polaco, creador del Teatro de las Trece Filas, del Teatro Laboratorio y del concepto de Teatro Pobre, que desplegó su trabajo artístico y creativo desde mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado hasta 1970, y su trabajo antropológico y de investigación desde 1970 hasta su fallecimiento en 1999. Su teatro ha puesto el acento en el proceso de búsqueda, y no en la representación final resultante, en la técnica al servicio de una espiritualidad, del contacto del ser humano con Dios, con su prójimo, su hermano, y consigo mismo, no al servicio de resultados bellos, o interesantes para mostrar tal o cuál tesis, género o estilo, y en la comunicación entre actor y público, no en una puesta en escena divertida, deslumbrante o epatante. Todo ello hace de este teatro un elemento cultural de primer orden, y un teatro de culto, mítico, y referente obligado y decisivo para el teatro posterior de cualquier cultura y localización geográfica. Los espectáculos del polaco Jerzy Grotowski son emblema de toda una generación, de toda una época de nuestra historia reciente, y un hito, una piedra angular en la experimentación artística, y en la búsqueda de conexión del arte con dominios y dimensiones del ser humano tan desconocidos como apasionantes. Sus espectáculos son el resultado de una época, de una cosmovisión, de una forma de entender el mundo, pero al mismo tiempo han trascendido los discursos coyunturales históricos para convertirse en manifestaciones culturales universales y atemporales, en clásicos contemporáneos, en manifestaciones estéticas de arquetipos con tan acendrada mitificación que rozan ellas también lo arquetípico.

Jerzy Grotowski es un director de apenas una decena de obras representadas y de un gran texto visionario en el arte de actuar y en la captación y comprensión de las intrincadas y densas raíces y conexiones de las relaciones que se establecen entre director y actor, y entre actor y espectador. Se trata del célebre *Hacia un teatro pobre*. Las obras que dirigió Grotowski en su primer período de 1959 a 1970, período que luego abandonaría por la enseñanza y la investigación, dejando a un lado su tarea de director teatral, son por orden de creación: *Orfeo* de Cocteau (1959), *Kain* de Byron (1960), *Misterio*

Bufo de Maiakovski (1960), *Siakuntala* de Kalidasa (1960), *Los antepasados* de Mickiewicz (1961), *Kordian* de Słowacki (1962), *Akropolis* de Wyspianski (1962), *La trágica historia del doctor Fausto*, dramaturgia sobre el texto de Marlowe (1963), *Estudio sobre Hamlet*, dramaturgia sobre el texto de Shakespeare (1964), *El príncipe constante*, dramaturgia sobre texto de Słowacki, quien a su vez reelabora el texto de Calderón (1965) y *Apocalypsis cum figuris* sobre diversos textos bíblicos, de Simone Weil, Eliot... (1968). A partir de *Apocalypsis cum figuris* Grotowski abandonó la creación espectacular para adentrarse en la investigación antropológica y de las implicaciones espirituales y existenciales del hecho teatral.

¿Por qué investigar hoy a Grotowski? Porque sus investigaciones no están acabadas, y ni él ni su grupo de colaboradores pretendieron jamás que lo estuvieran, y porque conocer y amar su teatro es amar la investigación en el teatro, puesto que su teatro es el teatro de la investigación antropológica, metafísica y ética. Un teatro que no busca la aprobación, sino el cuestionamiento íntimo, que no busca la exhibición sino la exposición ante ti mismo de tu propia desnudez, que no busca el debate cultural, político o ideológico, sino el silencio del diálogo interno. Sus preguntas, dudas y dilemas siguen estando hoy tan presentes como entonces, y lo estarán siempre, puesto que son vías de conocimiento que no aspiran encontrar una respuesta, o al menos, no una respuesta única, objetiva, validable permanentemente. No se trata de un pensamiento que pretenda axiomas, creencias firmes, presupuestos ideológicos, teorías o teoremas, dogmas de fe, o conceptos científicos clave. El pensamiento solo desea el placer de pensar, de dejarse fluir con libertad por los meandros de la personal y subjetiva meditación y reflexión introspectiva, de ensimismarse e interiorizarse con perplejidad, sorpresa, ironía, comprensión y compasión. Un pensamiento emocionado y humanizado, un pensamiento encarnado y sensual, integrador, totalista, pero no total, ni totalitario. Por todo ello el pensamiento de Grotowski es hermoso, y necesario para cualquier momento histórico, también para el nuestro. Investigar a Grotowski es, en última instancia, investigar sobre uno mismo, e investigar sobre el ser humano a nivel global y esencial, sobre las esencias y los universales del pensamiento y del sentimiento; no sobre otra cosa elaboró sus hi-

pótesis y conjeturas. Grotowski nos dota de herramientas y recursos para entender mejor la vida y el mundo, y también nuestra vida y nuestro mundo.

¿Qué hay de distintivo o especial en el teatro de Grotowski? Es un teatro que trata de superar el dolor a través del amor, a través del amor universal y del perdón incondicional, del hermanamiento de seres, culturas y pensamientos. Es un teatro que busca la sublimación y trascendencia del hombre en su comunicación y conexión con Dios, no con el dios de ninguna religión o filosofía, sino con un dios personal, metafísico, íntimo e interno. No es un teatro de diversión, ni tampoco un teatro intelectual, no es un teatro de reflexión, ni de concienciación, no es un teatro político, no es un teatro de tesis ni explícitas ni encubiertas; es un teatro del asombro ante los misterios del ser humano y de la vida, un teatro de la perplejidad y la fascinación, perplejidad y fascinación no por la puesta en escena, ni por la dramaturgia, sino por el latir existencial de unos actores que tanto simbólica como realmente somos nosotros. Es un teatro polaco, y no hay más que recordar la terrible y sangrienta historia de Polonia, invadida y saqueada inveteradamente por suecos, austrohúngaros, ucranianos, turcos, y especialmente por rusos y alemanes. El paisaje polaco ha sido el escenario, el teatro en el que se han librado una gran parte de las batallas que han azotado a toda Europa a lo largo de su historia. Polonia ha sido un país cristiano, muy católico, y un país comunista durante siete décadas. La vinculación entre comunismo y catolicismo, aunada a una trayectoria histórica de tanto sufrimiento ha creado una sensibilidad nacional de interiorización de un dolor profundo, existencial y genético, de un dolor que va mucho más lejos de la contrariedad de una desdicha accidental, de un dolor que es seña de identidad esencial de la nación. El holocausto nazi, la persecución judía, y los tristemente famosos campos de exterminio a lo largo de toda Polonia son un martirio, una crucifixión para el alma de este país. Superar este estigma cultural e histórico es una empresa a la que Grotowski ni quiere ni puede sustraerse. El teatro de Grotowski pretende arrojar luz acerca de la separatividad entre seres humanos, acerca de la falta de reconocimiento del otro como un igual, del otro como una criatura plena de dignidad, digna de amor, de amar y ser amada, arrojar luz y sentido acerca de cómo invertir este proceso, y transformarlo alquímicamente,

cauterizar la sangrante herida histórica, obrar una suerte de metamorfosis de la infamia, de conversión de la maldición en bendición y celebración. A través del teatro y del arte Grotowski y sus coetáneos pretenden una alquimia de la Historia, una comprensión y posterior superación del arquetipo nacional de víctima y mártir.

¿Por qué *Liturgia del Apocalipsis*? El teatro de Grotowski es un teatro ceremonial, ritual y sagrado, un teatro que pretende una comunión de almas, un encuentro amoroso comprometido, un apasionado acto de entrega, de apertura y recibimiento entre varios seres humanos que comparten un mismo instante presente, unas mismas coordenadas espacio-temporales, el teatro de la celebración colectiva de ese encuentro; es por tanto, en definitiva, un teatro de la liturgia. Y es apocalíptico, porque abisma al ser humano a simas de insondables dolor y amor. Nos coloca ante situaciones de inusitada violencia existencial, de radical desnudez y encuentro con uno mismo, de extremada valentía al tener que despojarnos de nuestra máscara, de nuestro personaje. Es apocalíptico, porque apocalíptica es toda situación final, de juicio final en que uno no tiene escapatoria, y no hay más remedio que rendir cuentas, porque se hace inútil y absurdo esconder o negar la verdad. Es apocalíptico porque es aniquilador y salvador al mismo tiempo, es destructor, crea una atmósfera transformadora y revolucionaria, que mata los convencionalismos y prejuicios, e instaura una nueva realidad, un nuevo orden, un nacimiento después de la muerte. Estamos ante un apocalipsis, porque estamos ante una situación desbordante y saturadora, embriagadora, en la que el actor y el espectador se ven obligados a ir más allá de dónde han ido hasta ese momento en sus vidas cotidianas, y esto para el ser humano actual tiene ineluctablemente el sello de lo apocalíptico, un apocalipsis interior, de sus pensamientos, de sus emociones, de su relación y posición con respecto al mundo. He considerado que esta formulación, Liturgia del Apocalipsis, es una forma de identificar y definir poéticamente el legado grotowskiano.

¿Qué objetivos se pretenden con la realización de este estudio? Ante todo, conocer de qué formas Grotowski consiguió ese estado litúrgico y apocalíptico, ese estado de

iluminación, de transreverberación en el actor, y en la comunicación-comunión entre actor y público, qué herramientas y recursos técnicos y estéticos se utilizaron para ello, y con qué intenciones, finalidades, y resultados. Por otro lado, plantearnos hasta qué punto estos ideales y objetivos son extrapolables a otras manifestaciones artísticas y humanas, y al crecimiento interno personal de cada ser humano. Comprobar así mismo hasta qué punto la teoría grotowskiana es una utopía, un ideal, que no llegó a terminar de concretarse, o una realidad velada y encubierta, un misterio humanístico y científico real, pero accesible y asequible para muy pocos. Descubrir las fuentes, direcciones, vectores, líneas de fuerza, procedencias de un corpus humanístico y artístico muy variado y rico, pero muy poco conocido, y que asombrosamente, pese a su enorme heterogeneidad forma un universo con un estilo propio muy definido, coherente y compacto. Adentrarnos en perceptos, conceptos, ideas y realidades, que pertenecen a lecturas interpretativas poco frecuentes, que pertenecen a ámbitos del conocimiento cultural, tradicional e históricamente marginales y marginados, pero que sin embargo, han influido subyacentemente de una manera decisiva e importantísima en importantes obras de nuestra cultura occidental. Conocer, en definitiva, los pasos, estadios, fases de crecimiento artístico y espiritual hasta llegar al actor santo, al actor iluminado, ir descubriendo cómo las vías de conocimiento místico y las vías de conocimiento artístico son correlato y metáfora las unas de las otras, y cómo ambos caminos el de la santidad espiritual, y el de la santidad artística son el mismo recorrido, jalonado de imágenes afines.

¿Sigue vigente en la actualidad el espíritu de Grotowski? La metodología de trabajo grotowskiana se caracteriza esencialmente por una disciplina extremadamente rigurosa, el actor ha de ser una persona de una delicada y refinada sensibilidad, de una cultura muy vasta y profunda, y ante todo, con una preparación física – corporal y vocal – digna de un deportista de élite. Las preguntas que deben hacerse durante todo el desarrollo de los ensayos y sobre las que deben meditar tanto el equipo artístico como el equipo técnico de la obra teatral han de ser hondos dilemas morales de profundo calado existencial; han de preguntarse acerca de Dios, de la naturaleza humana, de los límites y fronteras de la verdad, del bien y del mal, de las raíces y finalidad del sufrimiento, etc...

Sus preguntas han de tener siempre el valor de un desafío sincero. El sistema de trabajo es estajanovista, y a la vez monacal, intenso, solitario y humilde. El trabajo de ensayos y de investigación es continuo, se basa en el esfuerzo, en la búsqueda constante, en el compromiso, en la dedicación y consagración de la vida, en un apasionamiento por el trabajo cada vez mayor. Y por último, lo esencial al teatro es el actor y el espectador, y su comunicación fluida e intensa hasta llegar a transformarse en comunión. Para Grotowski, igual que para su maestro, Stanislawski, los soberanos de la escena son el actor de talento y la palabra viva, no la palabra correcta, ni bien interpretada, sino la palabra viva. En la vida hay demasiado teatro, en opinión de Grotowski, por lo tanto, el teatro no debe llenarse de más teatro, sino de vida. El actor no debe interpretar bien, debe estar vivo. Por su parte, los escenógrafos, músicos, coreógrafos, regidores, iluminadores, no son labores esenciales en el teatro, sino subsidiarias y auxiliares. Estas ideas y esta filosofía de trabajo siguen muy presente hoy tanto en el teatro como en el resto de las artes. El espíritu de Grotowski está muy presente en numerosísimos grupos y escuelas repartidos por todo el mundo que se autodenominan grotowskianos. El seguimiento de la estela de Grotowski se lleva a cabo en mayor o menor grado, fiabilidad, y respeto dependiendo de los grupos. Se realizan todo tipo de interpretaciones subjetivas, intencionadas, sesgadas acerca de este director como acerca de cualquier otro genio, maestro o gurú. Grotowski aún apasionados adeptos y acérrimos detractores. Las artes escénicas deben a este singular maestro el haber llevado a la conciencia de creadores, artistas y espectadores la idea de amor al teatro, al trabajo, y a las personas con las que se trabaja, y la imprescindible reflexión interna, sincera y humilde acerca de la labor realizada como parte inexcusable de la empresa artística. De forma bella y precisa lo expresa Grotowski en sus textos recogidos por el profesor César Oliva Olivares en *Historia básica del arte escénico*:

Del mismo modo que, para los teólogos, solo un gran pecador puede llegar a convertirse en santo, es la miseria del actor lo que puede transformar a este en depositario de una especie de santidad.

Por supuesto, hablo de santidad desde el punto de vista del incrédulo: hablo de una “santidad laica”. Si el actor efectúa públicamente una provocación a los otros hombres en la medida que se provoca a sí mismo; si por un exceso, una profanación, un sacrile-

gio inadmisibles, el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días, permite entonces al espectador hacer otro tanto. Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, la libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo, sino que lo ofrenda. De algún modo repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad. (Grotowski apud Oliva Olivares y Torres Monreal, 1990: 442).

Los estudios actuales acerca de Grotowski están redactados e impresos en inglés, francés, italiano, y ante todo, en polaco y en ruso, idiomas que he tenido que aprender para confeccionar este estudio. Muchos de los escritos sobre su figura y obra están en estos idiomas eslavos. La mayor parte de los textos los he trabajado y traducido del polaco. La traducción es personal. Durante años he recibido sesiones de estudio de esta lengua y he contado con la inestimable colaboración de profesores y traductores polacos, que eran al mismo tiempo hispanohablantes, y que me han ayudado con modismos, y con traslación de estructuras sintácticas. Existen estudios en español, pero son pocos, y relacionan el teatro grotowskiano más con su dimensión técnica y cultural que con su dimensión espiritual y sagrada, por lo que he tenido que recurrir en numerosas ocasiones a reflexiones, artículos y charlas publicadas en revistas especializadas tanto polacas, como españolas y europeas. La labor intertextual ha sido muy vasta y profunda, pues las interrelaciones son múltiples, entre los diversos acervos culturales que conectan a Grotowski con tradiciones orientales y occidentales, clásicas y contemporáneas, entre el teatro y la mística y la metafísica, y entre el teatro y otras ramas del saber en especial, la antropología, la teología, la psicología humanista y la psicología transpersonal.

Los autores que trabajan Grotowski son admiradores fervorosos de él. Hay poca literatura crítica acerca de su teatro y de su figura. Tampoco he investigado en ella, pues no me interesa desmontar el mito de este personaje, como tampoco me interesa alimentarlo. Grotowski es solo una excusa, brillante y maravillosa excusa, para hablar de la conexión del actor con Dios y el universo, con el principio y el final de la vida, con los

orígenes de la cultura, y con la superación del miedo a amar, del miedo a morir y del miedo a vivir, trascendiendo y sublimando el miedo y el dolor, y transformándolos en amor. No pretendo hacer una radiografía exhaustiva de Grotowski y de sus obras teatrales y de su compañía, sino llegar a conclusiones, a confirmaciones u observaciones de cómo el actor ha podido, a través del teatro y del entrenamiento y ejercicio teatral, elevarse a una dimensión poética en la que plenifica e intensifica su vida y la de los espectadores. Y para ello me ayudo de Grotowski y de su andadura existencial y artística.

Grotowski creció con la cultura, historia y lengua polaca. En esta lengua creó sus espectáculos, basándose principalmente en los textos clásicos polacos (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki y Stanisław Wyspiański). En Polonia trabajó con su compañía, el célebre Teatro Laboratorio, durante el período (1959-1982), abrazando tres períodos muy distintos en su actividad teatral: teatro del espectáculo, cultura activa, y Teatro de las Fuentes. En el periodo espectacular sus colaboradores más activos fueron sobre todo polacos (Andrzej Bielski, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cinkutis, Ludwik Flaszen, Jerzy Gurawski, Antoni Jahołkowski, Mieczysław Janowski, Maja Komorowska, Waldemar Krygier, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Stanisław Scierski, Elizabeth Albahaca, y por supuesto, Eugenio Barba). Estas relaciones cambiaron cuando llegó el periodo del Teatro de las Fuentes, 1978-1982 (Zbigniew Kozłowski, Marek Musiał, Zbigniew Spychalski, Jacek Zmysłowski y Magda Złotowska) y volvieron a cambiar cuando llegó el último y fructífero período investigador de Grotowski, el de “el arte como vehículo”, 1986-1999 (Piotr Borowski, Przemysław Wasilkowski, y ante todo, Thomas Richards). Las personas que pasaron por la vida de Grotowski fueron muchas y de lo más variado. Muchos de los nombres apuntados se han convertido en sus amigos, y en sus críticos, comentaristas y estudiosos. Algo de lo que he intentado alejarme – y que pocos estudiosos han conseguido – es de ver a Grotowski como una víctima y un mártir de la Polonia comunista de postguerra. Es cierto que Grotowski sufrió mucho durante toda su vida, pero también es cierto que su intuición y su inteligencia natural le permitía distanciarse de ese sufrimiento, sobreponerse a él, y elevarse por encima de él. Él sabía que el martirio abre las puertas al mayor de los triunfos, y no hacía ni alabanza ni lamento de las

numerosas dificultades vitales y artísticas por las que tuvo que pasar. Coincido plenamente con Leszek Kolankiewicz, uno de los más grandes estudiosos del director polaco, en considerar como hace en “Od Teatrze Jerzego Grotowskiego” (“Sobre el teatro de Grotowski”):

Grotowski en el campo de la elaboración de la técnica no canónica de revitalización del arquetipo del hombre como hijo de Dios supera los condicionamientos nacionales y el contexto social y político polaco. (Kolankiewicz, 2000: 20)

Según numerosos críticos, como Paul Allain, Grotowski ha pasado de ser rechazado, y de ser considerado un paria por los polacos cuando estaba vivo, a ser considerado una gran figura nacional una vez muerto. En esta tesis se hace referencia al contexto polaco como una de las señas de identidad de Grotowski, pero no se bucea en ello en profundidad, ni se explora hasta qué punto Grotowski es local o universal. Grotowski estaba por encima de cualquier dicotomía o dualidad, también de esta. Él no establecía distinciones entre polos opuestos, para él toda oposición es una relación de complementariedad necesaria, y eso es lo que tratamos de probar y esclarecer tanto en su pensamiento como en su práctica escénica.

Małgorzata Dziewulska, Leszek Kolankiewicz y Zbigniew Osiński – el mayor y mejor estudioso de Grotowski, y el crítico que más detenidamente he seguido en este estudio – han tratado de esclarecer las diferencias entre Grotowski y otros grandes directores polacos de la segunda mitad del siglo XX, Tadeusz Kantor y Konrad Świnarski. Para mí, una diferencia esencial es que Kantor y Swinarski trabajaban con miras al presente y a un futuro inmediato o cercano como mucho. Grotowski trabaja para un futuro lejano, en realidad, para un futuro último. La mirada de Grotowski está puesta en los hombres que vivan cuando de él ya nadie recuerde ni su nombre. Grotowski no busca ni desea notoriedad ni pervivir en el recuerdo; su búsqueda va dirigida a entender qué sentido tiene haberse encarnado para venir al mundo, qué misión vital e histórica vinimos a hacer como individuos y como especie.

En 1988 Grotowski invita a Pontedera (refugio de la Toscana italiana en el que pasó los últimos años de su vida) a Zbigniew Osiński, uno de los primeros observadores externos, y estudioso que ha acompañado la actividad del Teatro Laboratorio desde el inicio de los años sesenta. Desde este momento la carrera de divulgación y de éxitos internacionales del director del teatro pobre ha sido meteórica. Empezaron a publicarse sus textos. Hoy la nueva generación teatral polaca conoce a Grotowski ante todo a través de sus textos. En 1989 por decisión de la autoridad del ambiente científico y cultural de Wrocław, representada por Tadeusz Burzynski, Janusz Degler y Józef Kelera, surge el Centro de Estudio sobre la Obra de Grotowski y de Investigación de la Cultura Teatral, dirigido por Zbigniew Osiński, Alina Obidniak y Stanisław Krotoski. Existe, pues, en Polonia un centro que de manera sistemática conduce estudios acerca de sus obras, las difunde, y realiza empresas en el campo del teatro y de la cultura en sintonía con los principios de la práctica grotowskiana. A partir de aquí es condecorado como doctor honoris causa por la Universidad de Wrocław; su heredero y albacea, Thomas Richards presenta el espectáculo *Action*, bajo la mirada atenta de Grotowski, y el propio Grotowski imparte un apasionante y estimulante ciclo de nueve conferencias míticas en París, en el Collège de France, en 1997, bajo el título de “La línea orgánica en el teatro y en el ritual”.

Para Degler y Ziółkowski la reflexión crítica en Polonia sobre la actividad de Grotowski es una reflexión extraordinariamente específica, muy compleja y multiforme. Para críticos e intelectuales el genio polaco parece ser un pozo sin fondo. Habría que acotar sus palabras y ceñirnos a sus textos para no ir más lejos con nuestras divagaciones y especulaciones de lo que el propio Grotowski fue. La literatura hermeneútica sobre Grotowski ha estirado sus palabras hasta límites insospechados. El pensamiento grotowskiano se presta con demasiada facilidad a la divagación, la ensoñación, la extrapolación continua, y la charlatanería artística y espiritual. No es nada fácil ser riguroso y preciso cuando se le estudia, porque los límites en que se inscribe su pensamiento son muy lábiles, maleables y flexibles. Hablar continuamente sobre Grotowski, y conside-

rarse su sucesor, pero no aplicar en el trabajo sus principios humanos: humildad, austeridad, sinceridad, perseverancia y fe, ni sus principios técnicos: disciplina, rigor, precisión en los detalles, desalojo de todo lo superfluo, absoluta concentración, cuestionamiento continuo, es algo muy frecuente entre artistas e intelectuales.

Las representaciones de Grotowski, sus discursos y sus principios tienen partidarios y detractores; a muy pocos deja fríos o indecisos. Su teatro es un teatro revolucionario y sacrílego que ataca estereotipos culturales, nacionales y religiosos. Sus críticos, Jan Błonski, Jan Kott, y Konstanty Puzyna, han conformado a través de recensiones y ensayos, que han dejado duradera huella en la literatura polaca, nuestro pensamiento actual sobre el Teatro Laboratorio. Ellos nos han ofrecido la imagen de un gurú, de un guía espiritual y jefe de los movimientos de teatro estudiantil, alternativo y experimental de Polonia y de Occidente de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado. Grotowski evitaba en la medida de lo posible el enfrentamiento con el Estado y con la Iglesia, algo hartamente difícil. A pesar de la imagen que se dio de él, los críticos actuales tienden a señalar que el director de Wrocław no buscaba la confrontación; antes bien la evitaba dentro de lo razonable, siempre que esta confrontación no supusiese una humillación o una renuncia de ideas o ideales considerados básicos por su compañía.

En los años noventa la influencia de Grotowski sobre su círculo artístico e intelectual polaco tendría el carácter de un juego de prestigio. Grotowski actuaba a través de la ausencia o de una presencia cuidadosamente medida. A los críticos les han interesado las razones que llevaron a Grotowski a abandonar Polonia a principios de los años noventa, y a no volver más a ella, y el sentido de sus últimas producciones experimentales, profundamente abstractas y crípticas. La muerte de Grotowski el 14 de enero de 1999 dio inicio en Polonia a un debate público acerca de su legado. A dos meses de su muerte, el 12 de marzo de 1999, se establece en la Universidad de Varsovia un debate público, "Grotowski, qué queda por hacer", conducido por Leszek Kolankiewicz, y del que queda una síntesis escrita en el mensual *Dialog*. Tras las muchas conclusiones que fue-

ron formuladas, es necesario mencionar dos. La de Małgorzata Dziewulska, que afirmó que queda por hacer todo, desde una ordenada documentación hasta un análisis descriptivo de las relaciones de Grotowski con el romanticismo polaco, con la escuela rusa, con Oriente. Y la opinión de Kolankiewicz, quien apunta que es necesaria una honesta y serena aclaración de la dimensión religiosa y espiritual de la obra de Grotowski. De lo señalado por Dziewulska trata la primera parte de las tres en que se divide la tesis, de lo indicado por Kolankiewicz, la segunda parte de la tesis.

Otra de las conclusiones a que han llegado sus críticos es lo difícil – acaso imposible – de encuadrar o definir a Grotowski, un artista, pero también un gnóstico, un conocedor de cultos y misterios antiguos, un profeta visionario y místico. Indefinición también política. Grotowski como izquierdista libre y heterodoxo fue rechazado por la izquierda ortodoxa que lo veía como un traidor. La derecha, por su parte, se opuso a la iniciativa ciudadana de dedicarle una calle en su ciudad natal, Rzeszów, porque lo consideraban muy poco patriota, al haber abandonado Polonia por Italia primero, y por Francia después, para terminar deseando que sus cenizas fueran esparcidas en el monte Aranuchala, en la India. La derecha nacionalista no le perdonó su excesivo internacionalismo. Algunos publicistas en televisión – Bronisław Wildstein –, y ciertos sacerdotes en sus púlpitos – Stefan Wyszynski – atacaron sin piedad a Grotowski tachándolo de bohemio loco, delirante y pervertido, consiguiendo en numerosas ocasiones el efecto contrario al deseado, puesto que el público se interesó más por él. El poder político y económico estableció una leyenda negra acerca de Grotowski, en la misma medida en que ahora se le honra y venera, pues el teatro de Grotowski atrae turistas, estudiosos, congresistas, y es una fuente de riqueza económica para Wrocław. Como sucede tantas veces en la historia, hoy se llora al mártir al que antaño se perseguía.

Consuela el hecho de que hoy numerosas compañías de teatro de toda Polonia tienen a Grotowski como una fuente viva de inspiración continua, así como un indiscutible y primer punto de referencia para el teatro experimental, vanguardista y de investi-

gación. Entre estos teatros podemos citar, el Teatro Kana, el Teatro Wegajty, el Teatro Pogranicze, el Teatro Biuro Podróży, y ante todo, el Teatro Zar, con quien personalmente he trabajado en varias ocasiones, asistiendo a encuentros, seminarios, charlas y representaciones con mis alumnos de Arte Dramático en visitas de estudio anuales desde 2007 hasta 2011 a Wrocław. El máximo continuador de la estela grotowskiana, es, sin lugar a dudas, Thomas Richards, a quien han acusado de ser no un creador, sino un repetidor a más baja escala de su maestro, Grotowski, de tener un lenguaje demasiado técnico, y de actuar como si solo hubiese una verdad, la suya. Si bien puede haber algo de cierto en estas acusaciones, también es verdad que son suscitadas en muchas ocasiones por la envidia, ya que Thomas Richards tuvo el honor extraordinario e infrecuente en la historia del arte teatral de públicamente recibir el testigo y el relevo de su maestro, y quedar declarado públicamente como su continuador.

El trabajo de Grotowski ha tenido una recepción de lo más diversa, tanto en los films documentales que se han realizado sobre la labor del Teatro Laboratorio, de Andrzej Wajda y de Mercedes Gregory, como en las diferentes representaciones teatrales, así como en versiones, adaptaciones y variadas modulaciones de tales representaciones. En el Workcenter Thomas Richards junto a Mario Biagini ha representado inspirándose en Grotowski las obras *The Breath Left* en 2001, *Action* y *The Twin: an Action in Creation* en 2004, y *Dies Irae: My preposterous Theatrum Interioris Show* en 2005. La crítica en general lo ve como un simple continuador. En general el Workcenter y los diversos epígonos y sucesores de Grotowski consideran que desean mantener viva la tradición teatral grotowskiana no a través de la conservación, sino por medio de la reelaboración y de la superación, de la creación y la evolución. Consideran que no lo traicionan, sino que lo respetan evolucionando a partir de él. Es discutible si consiguen ese deseo o no. Hay opiniones de todo tipo al respecto. En líneas generales los espectadores y actores que vivieron la época de Grotowski y asistieron a sus representaciones opinan que no, o no del todo, que el teatro postgrotowskiano inspirado en Grotowski se aleja mucho de su guía mentor, por mucho que quieran parecerse a él.

En el discurso que Grotowski dio en la Universidad de Wrocław cuando fue nombrado Doctor Honoris Causa, recuerda el director la apertura del ambiente cultural de Wrocław que gravitaba en torno a la universidad, y gracias al cual el Teatro Laboratorio pudo comenzar su trabajo en esta ciudad. Grotowski pone de relieve el carácter rebelde de muchos de los integrantes de su equipo, del que destaca especialmente a Rena Mirecka y a Ryszard Cieslak, de quienes me ocupó y cuyo trabajo investigo en la tercera y última parte de este estudio. Esta actriz y este actor por fidelidad continuada a Grotowski, por talento personal, y por riqueza en su evolución posterior a Grotowski son los que he considerado que en mayor medida merecían un capítulo aparte dentro de este estudio, y los que mejor podían ilustrar cómo el actor grotowskiano se conecta con el misterio, con lo desconocido, y con las energías y fuerzas ocultas que subyacen en todo acto creativo, y cómo invocan estas fuentes primigenias y cómo se ayudan de ellas y las utilizan para encarnar un papel o dar vida a un texto.

Grzegorz Niziolek, uno de los jefes de la revista cultural polaca *Didaskalia*, nacida en los años noventa en el ámbito universitario de Cracovia, se pregunta acerca de cuál es el público que va a ver el teatro sagrado y ritual grotowskiano, qué tipología de público asiste a tales espectáculos. Llega a la conclusión el estudioso de que el espectador se dirige a este teatro para vivir una experiencia de fe transformadora, una experiencia sensual-espiritual, para sentirse vivo, conectado a la naturaleza, a la inmensidad y unidad del cosmos, de la red cuántica del espacio-tiempo, y de la comunidad humana, no para experimentar una problemática histórica, religiosa o identitaria. En mi opinión, el espectador grotowskiano no busca conflictos. Su falta de esperanza – anterior o posterior a toda esperanza – o su esperanza por encima de toda desesperanza, ha anulado todo tipo de conflictos y los ha reducido a la nada. Se pregunta también Niziolek por la celebridad de Grotowski y de su compañía. Ellos reiteran una y otra vez que eran un grupo de actores-artesanos que se reunían para hacer teatro y que se divertían haciendo teatro y no soñaban con la fama. Niziolek concluye, sin embargo, que en un encuentro que mantuvo con el maestro polaco, este parecía sentir o presentir su satisfacción íntima, interna por pasar en un futuro a los anales de la Historia, por su victoria sobre la propia

Historia, y su ingreso en ella. Son temas – los biográficos, existenciales y anecdóticos – en los que no nos vamos a detener. Mi tesis va encaminada a estudiar los cambios de estado ontológico que experimenta tanto el artista como el ser humano cuando experimenta una revelación, la epifanía de una verdad, cuando se encuentra ante un acto poético sagrado. La tesis tiene como objetivo analizar y comentar los pormenores y rasgos que describen y definen la transformación del ser humano en otro ser distinto después de haber experimentado un acto poético trascendental que le ha cambiado la vida, y ver cómo ello sucedió y se reflejó en los artistas de la compañía del Teatro Laboratorio, y cómo este acto de metamorfosis humana, de hombre en hombre-dios que tiene conciencia plena de su filiación divina, tiene anclajes culturales múltiples en el tiempo y en el espacio, y tiene toda una literatura e intertextualidad muy ricas que avalan este proceso.

Grotowski puede ser considerado como un artista postmoderno, un transgresor y un innovador, pero no como un artista que rompa con la tradición. Grotowski es inclusivo, es un artista que integra escuelas, itinerarios, puntos de vista. No define, y no se define, y en ese ámbito de libertad absoluta, se siente libre y nos hace libres. Esa indefinición no significa caos, desestructura o desorden – aunque aparentemente se pueda creer que se corre el riesgo de caer en ello – significa asunción de la riqueza y variedad de la vida y del arte, y de que los límites son los que el ser humano quiera ponerse. Grotowski pretende la salvación del ser humano a través del amor – y esto fue lo que me enamoró de este artista, y lo que me llevó a hacer la tesis doctoral de él – y el amor no es segregacionista, no marca diferencias, no se apoya en limitaciones ni en compartimentos estancos, al contrario todo lo abarca y todo lo posibilita. Esta es mi tesis: la de presentar a Grotowski como un profeta del apocalipsis amoroso, un apocalipsis en el que yo también creo, como exigencia metafísica y última para que el arte sea arte de verdad, y la existencia de cada ser humano y de la humanidad como especie adquiera sentido.

Grotowski se integra en dos tradiciones, en dos largas cadenas culturales. Por un

lado la línea de reformadores teatrales y artistas pedagogos, iniciada por Stanislavski, Craig, Meyerhold, Vachtangov y Brecht. Y por otro lado la línea de los místicos y de los gnósticos en la que se inscriben figuras como San Juan de la Cruz, Meister Eckhart, Raimundo Lulio, Adam Mickiewicz, Martin Buber, Carl Gustav Jung. Para Małgorzata Dziejulska, Grotowski pertenece a la estirpe de pensadores mesiánicos que quieren salvar a un mundo penetrado por el mal. Para Grotowski la esencia humana es divina, perpetua, eterna e incorruptible. La esencia humana para él no se encarna en el ser humano en cuanto ser social e histórico. El reino de Grotowski – al igual que el reino crístico – no es de este mundo, pertenece a una esfera absolutamente interior. Grotowski entiende el teatro, no como una empresa laboral o artística, sino como una empresa vital, una tarea humana que abraza la vida entera en toda su compleción, el teatro es una tarea para amar la vida, fluir dentro de ella – con todas sus arbitrariedades, paradojas y contradicciones – y sentirse más vivo. Grotowski abarca con su vida y con su obra un amplio arco transhistórico que va de la tragedia a la utopía, de la blasfemia a la afirmación, y de la rebeldía al amor. Para Ziolkowski, Grotowski – como buen polaco, y como todos los polacos – no hablaba siempre sino de él, del amor y del dolor que vertebralmente atravesaba toda su historia. Grotowski le comenta a la periodista Marianne Ahrne unas declaraciones que recaba Ferdinando Taviani en “Grotowski posdomani. Ventuno riffsioni sulla doppia visuale” (“Grotowski pasado mañana. Veintiuna reflexiones sobre el doble visual”):

El teatro ha sido una enorme aventura en mi vida, ha condicionado mi forma de pensar, de ver a las personas y a la vida. Diría que mi lenguaje ha sido formado por el teatro. Pero no he buscado el teatro. En realidad siempre he buscado algo más. De joven me preguntaba cuál sería la mejor profesión para intentar buscar al otro y a mí mismo, para buscar una dimensión de la vida que radicara en lo orgánico y lo sensual, pero que después sobrepasara todo esto, que tuviera una suerte de eje, una dimensión más alta que nos sobrepasara. (Taviani, 1998: 409)

La tesis doctoral se compone de tres capítulos que incluyen cada uno de ellos a su vez otros tantos subcapítulos. Los tres grandes bloques son en primer lugar, la com-

parativa de los universos que toca Grotowski y que le tocan a él, en segundo lugar, el proceso evolutivo de su pensamiento espiritual aplicado a la escenificación y al trabajo con el actor, que es un proceso paralelo al proceso místico, y en tercer lugar, la ejemplificación de esta filosofía artística y vital en dos de los colaboradores cercanos que la practicaron y divulgaron. El primer capítulo comienza con una comparativa del romanticismo polaco con Grotowski, pasamos después a estudiar y analizar los diversos referentes espirituales y orientales que influyeron en Grotowski: el teatro oriental, las enseñanzas de Gurdjeff, la filosofía hinduista y el yoga, la psicología junguiana, y por supuesto, la figura de Jesucristo; más tarde se hace un repaso a la unión ideológica, artística y humana que vinculó a Grotowski con los grandes maestros del teatro contemporáneo occidental, con los grandes vanguardistas y renovadores del teatro: Artaud, Kantor, Brecht, para acabar en sus dos grandes amigos y compañeros de vida, Peter Brook y Eugenio Barba. El segundo capítulo hace un repaso por la ritualidad y por el ceremonial sagrado, por los componentes litúrgicos del teatro de Grotowski, para pasar a analizar cómo estos componentes se ponen al servicio de una visión apocalíptica del arte, de la historia, del ser humano, apocalíptico en el sentido de extraordinario, superlativo, definitivo y último. En este segundo capítulo también se estudia el proceso de unificación con Dios como un correlato metafórico y analógico del proceso de creación artística. Aquí podemos ver la relación entre espíritu y materia, entre fondo y forma, entre belleza y verdad a lo largo de las vías ascética y mística, la vía purgativa, la iluminativa y la unitiva, verdaderos trasuntos espirituales de lo que técnicamente en el teatro trató de llevar a cabo Grotowski a través de la vía negativa. El tercer capítulo es un estudio del trabajo concreto y específico que a través del teatro llevó a cabo Rena Mirecka con Grotowski, y de su evolución posterior con sus talleres parateatrales, y del trabajo que Ryszard Cieslak realizó también con el director polaco y en su vida artística posterior al lado de Brook y de otros, y cómo estos dos itinerarios concretos han vivido las luces y las sombras de un recorrido vital y artístico de investigación profunda, apasionada, sincera, intensa, tan entregada como difícil, exigente, solitaria, y devastadora, unas vidas sacrificadas al teatro por amor, y aún más por la búsqueda de una verdad siempre huidiza y esquiva, siempre mutable y oculta.

La tesis es una tesis profundamente vital. El objetivo de la tesis es el autoconocimiento, y el dejar de luchar contra la vida, el aprender a aceptarla y amarla, observando y estudiando cómo lo hizo una persona que vivió un proceso similar. El teatro es solo un pretexto; lo cual no quiere decir que no sea importante. Es un pretexto muy importante, pero solo un pretexto. El texto fundamental es el reconocimiento del ser humano como un ser pleno de dignidad, que merece amar y ser amado, y que puede ser feliz y alcanzar la felicidad. El texto es la conquista de una paz que se instale y se instaure como paz esencial, permanente y estable en el interior del corazón, de manera que esa paz yo la pueda comunicar a través de mi estudio como Grotowski me la ha comunicado a mí, y contribuya a hacer de mi existencia y de la existencia humana un lugar de paso y de encuentro bello y alegre, que merece la pena ser visitado. La tesis es una experiencia de vida, a través de la que vivo, y que me hace aprender no solo intelectualmente, sino a todos los niveles; es un recorrido afín al camino de autodescubrimiento que he iniciado. Amo mi tesis, independientemente de su resultado, y es la única tesis que quiero hacer y llevar a término. No podría hacer ninguna otra, ya que he necesitado encontrarla y amarla para poder iniciar su realización. Durante veinte años he esperado a conocer qué quería y amaba investigar, y solo cuando lo he descubierto, me he animado a llevarlo a cabo, a emprender este viaje. No solo es una tesis, es también mi vida, puesto que lo que me interesa conocer de mí mismo, de la vida y del mundo es lo que está relatado en estas páginas. Le agradezco a la vida y a mis tutores de tesis el haber encontrado un motivo tan alto de pasión y de amor. Es ineluctablemente un estudio fruto del amor, del amor al teatro, a la verdad, y al ser humano. Honro este estudio y bendigo que sea posible, y que yo pueda ser el instrumento humilde de su realización.

1. TEATRO COMPARADO.
UNIVERSOS GROTOWSKIANOS.

En este capítulo de la tesis se va a proceder a realizar un estudio de los diversos estilos, autores, épocas y referencias que se entrelazan con Grotowski, para a través de ellos ayudar a una definición de su estética y de su teatro, y trazar y describir los aspectos más sobresalientes de su creación, en comparación, en conexión o en contradicción con los de los universos en los que se inspiró y que le sirvieron de fuente de nutrición creativa. Comenzaremos por el romanticismo polaco, sin duda, el mayor de todos ellos, el más presente en él. Continuaremos por las influencias más universales o euroasiáticas, y acabaremos por los directores y genios creadores coetáneos de él con los que estableció una relación personal y de diálogo creativo presente.

1.1. LA TRADICIÓN ROMÁNTICA POLACA.

El romanticismo es la tradición literaria más presente en Polonia durante el siglo XX. Ludwik Flaszen y Konstanty Puzyna consideran que es una singularidad nórdica. En los países de lenguas romances el romanticismo no ha tenido el peso que ha mantenido en Inglaterra, Alemania, y por supuesto, en Polonia. En Alemania y en Polonia este romanticismo se ha expresado ante todo a través del drama. El drama romántico polaco se ha manifestado por medio de grandes poemas – himnos nacionales dramáticos y épicos – abiertos y evidentemente ilusionistas en cuanto concierne a la visión teatral. Dramas difíciles de representar por el teatro del aquel tiempo, porque la acción atraviesa cualquier posible lugar del mundo, real o fantástico, desde un salón de Varsovia a un rito popular en Lituania, a la cárcel de Vilna, a la cima del Mont-Blanc, al manicomio, a la estancia del zar, a la esfera ultraterrena, a St. James Park en Londres, al Vaticano, o al fondo del mar. Este gusto por los lugares exóticos, imposibles, y por el cambio repentino de espacio estará presente en todo el teatro polaco posterior, hasta llegar a Grotowski, quien utilizará esta libertad espacial al servicio de una unidad metafísica y ontológica que aúna todos los espacios.

Frente a la libertad de los espacios asoma el problema de la libertad del individuo y la libertad de la nación; el emergente espíritu de la época anima a luchar a los

románticos por la nación y por la humanidad, inducidos por una particular visión mesiánica. El mesianismo es un rasgo capital del romanticismo polaco y de la cultura polaca en general. Hasta la posmodernidad más reciente ha estado presente en todas las manifestaciones artísticas. Desde la caída del régimen comunista a finales de los ochenta esta omnipresencia del mesianismo se ha ido diluyendo lentamente, aunque todavía quedan rescoldos en algunas parcelas artísticas. La intelectualidad polaca define el mesianismo como una idea que consiste en la fe en la misión histórica de la nación polaca a través del martirio como lucha salvífica de sí misma y de otras naciones. Son mesiánicos los *Libros del éxodo del pueblo polaco* de Mickiewicz, escritos al estilo bíblico. El propio Mickiewicz señala en *La tradición romántica en el teatro polaco*, Dariusz Kosinski (2007), que la muerte y la resurrección del pueblo polaco son su misión cristiana, que el sacrificio propio es la base de la historia polaca, en tanto que Krasinski apunta que el sufrimiento es la ley y asimismo la grandeza del mundo. En la introducción de la obra *Antología de la poesía polaca* de Fernando Presa González encontramos esta significativa y aclaradora digresión acerca de la conexión entre el Romanticismo y Polonia:

Pero el Romanticismo polaco tiene, también, un profundo fundamento místico que lo lleva a la apología del sacrificio como redención frente a la realidad histórica y que desemboca en el mesianismo. Esta creencia llevaba al ámbito de la realidad histórica las consecuencias de la muerte y la resurrección de Cristo, así como del metafísico acto de redención de la humanidad por medio de su sacrificio. En la historia de Polonia se repite la misma biografía simbólica: la víctima inocente, el martirio, la muerte, la redención y la resurrección. Cristo en la cruz es la analogía de una Polonia asesinada por los repartos y su martirio son los sucesivos levantamientos, frustrados y llenos de víctimas. A esto se debe la sacralización y el culto romántico polaco al sufrimiento y al martirio. El sacrificio no solo garantizaba la redención, sino que confirmaba el hecho de que la nación polaca es la elegida para redimir al resto de naciones. El libro que representa la cumbre de esta ideología es “El libro de la nación polaca y de los peregrinos polacos” de Mickiewicz. (Presa González, 2006: 26)

En Grotowski se pueden encontrar huellas de este espíritu mesiánico en *El prin-*

cipe constante. La servil y abnegada Polonia se torna en esta visión grotowskiana el Cristo de las naciones, y su martirio sirve de expiación y redención para el mundo entero. La vida es un acto mesiánico, y el mundo un espacio para que el mesianismo se lleve a cabo. El artista es el ser humano, y el ser humano es artista, y todo artista lucha esparanzado y guerrero por la conquista de su patria, de su arte, de su amada y de su dios, que son los suyos y los reivindica para sí, pero que también son los de la humanidad entera, porque en el romanticismo por primera vez se piensa que uno está en la humanidad, y la humanidad entera se halla dentro del uno, dentro del ser. El mesiánico héroe romántico siente el vértigo de la altura, del viaje a la profundidad, de la travesía dolorosa hacia el encuentro de la belleza. El hombre romántico se siente un dios, porque se sabe hijo de dios, y siente con inocencia, con fe y con alegría que el viaje que emprende la modernidad es posible, puede ser feliz. El término clave es el concepto de infinitud. El escritor Paul de Man cita el siguiente fragmento de “Sobre el teatro de marionetas” de Kleist en *La retórica del romanticismo*:

Como una línea, cuando se cruza con otra, de pronto reaparece en el otro lado del punto de intersección, tras su paso por la infinitud; o como la imagen de un espejo cóncavo, tras retirarse hacia la infinitud, reaparece de pronto, próximo, frente a nuestros ojos, así, también, la gracia reaparecerá después de que el conocimiento (Erkenntnis) haya atravesado la infinitud. Así, habremos de hallar la gracia en su expresión más pura en un cuerpo enteramente desprovisto de conciencia o en uno que la posee en grado infinito; esto es, en la marioneta o en el dios. (Kleist apud De Man, 2007: 358).

Junto al mesianismo otro componente intrínseco a la idiosincrasia romántica polaca es el gusto por lo medieval, y la recurrencia continua a este momento de la Historia. La elevación espiritual del gótico entronca con las ansias de ascensión espiritual del pueblo polaco. Además, Polonia fue un país profundamente medieval hasta el siglo XX, dividido en condados y ducados, en territorios semif feudales, sin la organización y dirección nacional de un monarca que orquestase todos los territorios, y sin una burguesía fuerte capaz de hacer frente a la anquilosada nobleza. Esto contribuyó a hacer de este país eslavo una nación desunida, débil, y que fácilmente podía ser presa de las ansias

anexionistas de países aledaños. En la época bajomedieval de la creación de las grandes monarquías occidentales –Inglaterra, Francia y España– Polonia se hallaba dividida en multitud de condados locales, e igualmente ocurrió cuando se forjó la creación de entidades nacionales en la época romántica –Italia y Alemania. Polonia ha sido repartida y disuelta varias veces a lo largo de su historia, y varias veces se ha vuelto a recomponer. La estructura política y organizativa del país ha mantenido la impronta medieval durante siglos. El espíritu medieval está muy presente en las creaciones artísticas y en el aura estética de esta nación. El marco geográfico y paisajístico, las brumas, las nieblas, los bosques frondosos, las misteriosas y legendarias montañas meridionales, y el gusto por lo sombrío, lo oscuro y lo lúgubre son otros aspectos que entroncan la ambientación gótica medieval y la romántica. Maria Janion, una eminente historiadora de la literatura y de las ideas nos recuerda en su excelente ensayo *Zarejestrowanie w Europie tak, ale z naszych zmarłych (Unirse con Europa sí, pero junto con nuestros muertos)* (2000) expresa que el romanticismo en Polonia es tan solo un gesto, un ritual, una forma de la memoria. Alexander Watt en *Mi siglo* reflexiona antropológica, social y culturalmente con profundidad y amplitud acerca de la nación polaca:

En mi opinión, Polonia no era un país plebeyo, un ideal de vida plebeyo no resultaba atractivo. Y no solo para aquella capa social enorme que, mirándolo bien, acababa de apropiarse de Polonia, una capa social que más que trabajar para el Estado, lo administraba. Polonia pronto se convirtió en el país de la “intelligentsia” burocrática, y los representantes de las profesiones liberales la imitaron. Una mentalidad relacionada con la nobleza de sangre, o no tanto con la nobleza de sangre como con un cierto ideal de vida propio de la nobleza. [...] El campesinado polaco tenía la mirada fija en la cultura de la nobleza. [...]

Los polacos de la zona de ocupación rusa, y los otros también, no solo sentían aversión, sino que temían – que como había vaticinado Mickiewicz – Moscú y los moscovitas se les aferraran al alma. [...]

La iglesia comunista – al igual que las primeras comunidades cristianas – tenía la ventaja de basarse en células donde todos se conocían y se amaban. Y aquel calor, aquel amor mutuo dentro de una célula pequeña, rodeada por un mundo ajeno y hostil, constituía un engrudo muy potente. [...]

Los comunistas se tomaron en serio el postulado de crear una sociedad urbana, es decir: metrópolis, masa, máquina. Y aquello de que una obra literaria o un cuadro tenía que construirse como si fuera una máquina.[...]

Los polacos, sobre todo los de familia rica, viajaban a París para disfrutar de la vida. (Watt, 2009: 50 y ss: 82, 117, 154,165)

De la tradición romántica salieron varios caminos a lo largo de los cuales se desarrollaba el teatro polaco. Uno de ellos conducía a la creación de un modelo de teatro nacional; el otro, que sigue siendo válido hasta hoy, es el teatro del ritual. El teatro romántico es el punto de partida para buscar las verdades elementales sobre la humanidad. El espectáculo no es un fin en sí mismo. Debe llevar al público al mundo de los comportamientos rudimentarios, ya olvidados. Sin embargo, los esfuerzos de todos ellos se pueden describir con un solo nombre. Zbigniew Osiński lo llamó “el teatro dionisiaco”, porque los directores en cuestión representan una actitud llamada por Nietzsche dionisiaca, que se manifiesta en el entusiasmo folclórico, carnavalesco, y en el “santo fervor”. En el libro de Osiński *Teatr Dionizosa* aparece:

El teatro de Dionisos es un conjunto de apuntes sobre la zona fronteriza entre historia, crítica y teoría del arte del teatro. [...] Los libros se concentran temáticamente en torno a tres creadores teatrales polacos seleccionados: Wiliam Horzycy (1889-1959), Jerzy Grotowski (1933-1999), cuyo nombre es conocido mundialmente por el Teatro Laboratorio de Opole-Wroclaw, y Konrad Świnarski. Con frecuencia es citado también el nombre de Wyspianski así como el de Leon Schiller, quien constituyó junto a Leon Schiller el modelo de Teatro Monumental Polaco, vinculado durante tiempo con el gran drama polaco romántico y neorromántico. Todos manifiestan una idea de teatro creativo, que – como en Nietzsche – habitualmente se describe como dionisiaca. La manifiestan sobre todo a través del juego, del carnaval y del entusiasmo, de la fiesta exaltada (en su primitivo significado, entusiasmo significa “inspiración dada por Dios). (Osiński, 1972: 9)

El drama romántico pudo venir dado como un rito de iniciación vital y artístico.

La iniciación consiste en someter al individuo – actor y/o espectador – a prueba, a un shock cognitivo, gracias al cual si se superan las barreras se entra en otra dimensión, donde se percibe la verdad en su totalidad, directamente, con todo nuestro ser, y no a través de argumentos racionales. La percepción se lleva a cabo mediante elementos conectivos característicos de los violentos contrastes románticos: sublime-ridículo, crueldad-sensualidad, realismo-subjetivismo, irrisión-apoteosis. Esta última pareja de conceptos es representativa del Teatro Laboratorio, y hace manifiesta la analogía entre el pensamiento de Grotowski y el de los románticos. Grotowski no interpretaba los románticos para extraer de ellos una nueva forma teatral; manipulaba sus textos muy libremente, ni siquiera como material dramaturgístico, sino simplemente como inspiración para sus propias creaciones. Recurrió a ellos en numerosas ocasiones porque en ellos encontraba una manera cercana de oír el mundo, de escuchar sus vibraciones y resonancias, y encontraba en los románticos fuentes comunes de nutrición con respecto a su teatro. El artista romántico escucha la realidad y se apropia de ella ante todo por el oído; no en vano la música es muy importante en el romanticismo, así como la poesía. Grotowski escuchaba el sordo rumor de las profundidades para atender a su latido con misterio, con asombro, con temor y respeto. Por otro lado el romanticismo busca las fuentes. Y una de las fases de la creación artística de Grotowski se denomina *Teatro de las fuentes*. El exotismo, el pasatismo, el primitivismo son aspectos en los que el romanticismo se muestra, así como el amor a lo clásico, a lo medieval y oscuro, a lo ruinoso y decadente.

Importante como en el romanticismo occidental es la noche, la ambientación nocturna, la noche oscura del alma, y los aspectos nocturnos del alma. A los aspectos nocturnos pertenecen la inspiración poética y las ideas secretas, los sueños, visiones, éxtasis, magnetismo, alucinaciones, sonambulismo, epilepsia, e incluso los paraísos artificiales de la embriaguez; en resumen, todo curso anormal, no corriente, de la vida del alma. En la naturaleza nocturna vive aún el caos, al que está unido y responde el caos del alma humana.

Figuras típicas del romanticismo polaco son las que están fuera de lo cotidiano (artistas, genios) o fuera de la sociedad (ladrones, malhechores, ermitaños, caminantes); también habitantes de otros mundos (espíritus buenos y espíritus malignos) y representantes del pueblo sencillos. Los hombres endemoniados son personajes de la obra *Wacław* de Słowacki. Los místicos polacos ven alrededor de cada persona multitud de espíritus buenos y malignos. Y la tentación satánica o la lucha con Satanás son el tema de numerosos misterios y dramas polacos. Como ejemplo encontramos el protagonista de *La No Divina Comedia* de Krasinski: el conde Henryk, un aristócrata y poeta cuya alma se disputan los demonios y los ángeles.

En algunos románticos son muy poderosos los anhelos místicos. Notables poetas polacos estuvieron bajo el irresistible influjo de visionarios y místicos como Towianski o Józef Hoene-Wronski. Influyeron también otras corrientes más antiguas. Especialmente importantes son las reminiscencias de la mística del siglo XVIII, de Svendenvorg y Saint-Martin. Aunque los anhelos místicos solo fueran típicos de algunos románticos, encontramos en todo caso un interés por la Mística en casi todos los poetas románticos. Hay también intentos de desarrollar sistemas de pensamiento místico independientes, pero que generalmente quedaron en estado fragmentario. A menudo, la oscuridad depende también de que el poeta considera su obra como la expresión de su personalidad, y mediante toda clase de alusiones a vivencias personales expone realidades e ideas comprensibles solo para los “iniciados” (amigos, simpatizantes, partícipes de un secreto). Esta libertad para la expresión personal corresponde también a la idea romántica de la “forma libre”. Los escritores solo podían hacer partícipe de algunas cosas al lector por medio de alusiones debido a la situación de la censura. La lucha contra la censura es otro rasgo que aglutina a los románticos, occidentales y orientales, los románticos de la primera mitad del siglo XIX y los posteriores. Grotowski y su compañía también vivieron toda una azarosa singladura vital burlando la censura y esquivándola. Para los integrantes del Teatro Laboratorio fue una singular odisea muy prolongada en el tiempo, que tan pronto les restaba energía, como hacía que sacasen fuerzas de flaqueza y unía más al grupo.

Los tres grandes escritores románticos que más influyen en Grotowski y en los artistas polacos del siglo XX son Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki y Zygmunt Krasiński. Mickiewicz fue un emigrado polaco en Francia tras la caída de la revolución de Noviembre de 1829. Su obra *Pan Tadeusz*, verdadera epopeya romántica y canto a la nación polaca fue llevada al cine por Andrzej Wajda, y su obra *Los antepasados* fue dirigida por Jerzy Grotowski en 1961, en uno de los espectáculos más representativos del Teatro Laboratorio. De Mickiewicz es el poema *Romanticismo*, que resume de forma lírica y poética el sentimiento romántico, y que bien podría ser una declaración de principios de esta corriente. Este poema es propiamente una alabanza a la locura: una muchacha imagina hablar con su amado muerto; la gente cree que ella lo ve de verdad, solo el sabio (el ilustrado) no comprende lo que es inaccesible para sus ojos y cristales ópticos. El poeta amonesta a su lector, educado en la racionalista moda neoclásica, en los últimos versos del poema. En el libro *Vademecum Matura 2009* aparece recogido el poema:

Un sentimiento y una fuerte fe me hablan/ Más que al sabio con su ojo de cristal/
Muerto, tú sabes la verdad, desconocida para la gente/ Ves el mundo en el polvo, en
cada centelleo de las estrellas/ No sabes la verdad de los vivos, no miras los prodigios/
Ten corazón y mira el corazón. (Dominik y Czarnota, 2008: 131).

Estamos ante un poema lírico, intimista, ante una manifestación del romanticismo intimista, expresada a través de un amor romántico en el que interviene uno de los grandes mitemas del romanticismo, la locura. El último verso, *Ten corazón y mira el corazón*, es una declaración de principios del romanticismo polaco, que tomó prestado el Teatro Laboratorio de Grotowski, y a través de él los Teatros Laboratorios que se han sucedido posteriormente en Occidente. En efecto, el desarrollo del chakra del corazón es una de las tareas fundamentales a las que se dedicó el Teatro Laboratorio, el desarrollo de las facultades y potencialidades albergadas en el corazón a nivel anatómico – estimulación de la glándula timo, escucha de los ritmos circadianos –y a nivel poético – expansión del sentimiento y de la sensibilidad –. Un ejercicio de los talleres del Teatro

Laboratorio así como del Teatro Terapéutico es mirar a los ojos al compañero-partenaire, y decirle con la mano puesta en su corazón mientras el compañero nos sujeta nuestra mano en su pecho, y con su mano puesta en nuestro corazón, mientras nosotros sujetamos su mano en nuestro pecho, aquello que vemos en él/ella y que reconocemos en nosotros. Es una manera de reconocer al otro, de vernos en él, y de ver al otro dentro de nosotros, de sentirnos identificados con el compañero, y establecer un vínculo de contacto más íntimo, de mayor complicidad. Rena Mirecka, actriz del Teatro Laboratorio, compañera profesional de Grotowski durante las diversas fases de su creación e investigación, señalaba que la función del artista romántico es ablandar el corazón del ser humano, para que se deje penetrar por el amor y se ilumine de amor. Atletas afectivos es como definía Antonin Artaud a los actores, definición que recogen y a la que se vuelven apasionados adeptos los actores grotowskianos. El romántico quiere conocer para llegar al amor, conocer para amar; y amar para fusionarse con la naturaleza, con el universo, con la humanidad y con Dios, para fundirse en la unidad, que es el Todo, para al fin salir de sí y reintegrarse con el Todo y con la Nada que fue su origen.

La rebeldía y la revolución ideológica son características presentes en Słowacki. Słowacki pasa por ser el más individualista y el más emotivo de los poetas románticos polacos. La tensión emotiva de los conflictos se coloca en el teatro de este autor en el borde mismo de la locura y de la desesperación. En sus dramas se potencia el contraste de elementos violentos, por un lado lo visionario y el áspero realismo, por otro lado lo irrisorio y lo sublime, y por otro la crueldad y la imaginación cuasi surrealista. Como veremos todas estas características aparecen en el director de teatro polaco que nos ocupa, en el creador del Teatro Laboratorio y del Teatro Pobre. En el drama místico de Słowacki *Samuel Zborowski*, de argumento parcialmente histórico – Sborowski fue realmente juzgado en el siglo XVI como traidor, y posteriormente decapitado – encontramos como ejemplo la gran escena del juicio en la que el protagonista aparece con su propia cabeza bajo el brazo. Este efectismo tremendista no pudo ser llevado a cabo en el teatro de la primera mitad del siglo XIX; hoy se representa – mal que bien – bajo efectos lumínicos de claroscuro prestados de la magia. Grotowski llevó a escena *Kordian*

(1962) de Słowacki, donde el director juega con los límites lábiles, resbaladizos, entre la locura y la cordura, estableciéndole al espectador la subconsciente o supraconsciente transformación de una en otra, y mostrando la identificación de una y otra, al estar la locura subsumida en la cordura y la cordura en la locura. Kordian, personaje protagonista de la obra del mismo título, es sospechoso de un tipo de delirio mental, y vive en una casa de locos. Los locos, a los que habla Kordian en un monólogo interior, simbolizan diferentes paradigmas del sufrimiento nacional, son personificaciones del pensamiento del protagonista en cuanto a las ideas y a los caminos que conducen a la libertad. El prólogo de *Kordian* es un ejemplo de patetismo romántico, de ruego trágico-patético, en el que se invoca a Dios para que envíe sobre su pueblo, extenuado por la lucha, un sonido reposado y tranquilo, que surja desde el consuelo. Estas preces en el año 1935 hicieron de este espectáculo una obra revolucionaria, una obra que reclamaba la atención sobre el dramático momento presente con la ascensión de los totalitarismos. El público miraba con una congoja próxima al estallido de llanto cómo atravesaba el escenario en silencio una fila de prisioneros políticos. Se trata de una emotiva llamada a la insurrección. En *Vademecum Matura* 2008 leemos:

En el prólogo de “Kordian” hay una polémica con Mickiewicz en torno a la tarea de la poesía en la vida de la nación. En primera persona Mickiewicz presenta una corriente mesiánica. El papel de la poesía, según él, se basa en despertar el levantamiento del ánimo de la nación en situación de derrota. La poesía debería “consolar a la nación en guerra”. Y dejar aliviados y en paz a los ciudadanos abatidos por la guerra y el desconuelo. Todo el peso de la derrota debería tomarlo el poeta sobre sí, pues él es el guía. (Dominik y Czarnota, 2008: 134)

Los dramas de los grandes románticos: Mickiewicz, Słowacki y Krasinski, nunca fueron para un público masivo, a pesar de su renombre nacional. Eran y son un elemento del sistema mitológico, un observatorio de los modelos de comportamiento y de los valores transmitidos desde el pasado al presente. Son un plano de comunicación temporal entre las épocas, y también espacial entre los miembros de la comunidad nacional contemporánea. Son un medio de comunicación, pero sobre todo, un mensaje de

gran fuerza, que actúa sobre la formación de la conciencia social. Son la aspiración lanzada hacia el futuro de realizar un mundo mejor, más justo, que garantice la dignidad para todos. *Los antepasados*, *Kordian*, o *La No Divina Comedia*, son la expresión estética y humana de un único problema: la opresión del hombre. *Los antepasados*, con el tema de la libertad y oposición a la opresión rusa, fue dirigido por Kazimierz Dejmek en 1967, poco antes de “La Primavera de Praga”, y fue una ocasión para manifestar la cohesión y la dignidad de los fuertes sentimientos nacionales. Las autoridades abolieron el espectáculo, lo que desencadenó una ola de protestas y manifestaciones estudiantiles. La tragedia romántica hizo que la sociedad desencantada saliera a la calle.

En Polonia triunfó el género de la novela poética. Se trata de un género literario romántico desarrollado por Walter Scott y George Byron, que une rasgos líricos y épicos, y que se caracteriza por la inconexión, la fragmentariedad de la fábula, la inversión y manipulación temporal, el carácter misterioso del protagonista, el horror, el dramatismo, el subjetivismo de los puntos de vista de personajes y narradores, y por la aparición de un nuevo tipo de narrador que se dirige al lector, comentando abiertamente la conducta del protagonista. Se concitan en Polonia un cúmulo de corrientes culturales o tradicionales que dejan su impronta tanto en la novela poética como en la épica y en el drama romántico, así como en el romanticismo nacional. El osianismo – sobre los poemas relativos a Osian y la cultura celta – y el tyrtismo, que toma como denominación al antiguo poeta griego Tirteo, consistente en una corriente de poesía patriótica que invoca a los ciudadanos a la guerra por la patria, que sublima la muerte en el campo de batalla y que estigmatiza la cobardía. También se dan cita el wallenrodismo, una corriente que propugna el consagrar la vida al servicio de la lucha contra el enemigo, incluso utilizando como herramientas la astucia y la traición, el weltschmerzismo, que consiste en el sentimiento de dolor por el hecho de estar vivo, y de tener que seguir viviendo, condenado a ver cómo transcurre el tiempo fatalmente, porque la vida tiene como compañeras de viaje a la tristeza, la amargura, la vulnerabilidad y la apatía – corriente romántica que está en la base tanto del pensamiento simbolista como del pensamiento existencialista posteriores – y el winkelriedismo, postura crítica del héroe que

se sacrifica, y que sacrifica incluso su vida, por la patria o por la humanidad. Por su parte, el estilo Biedermeier es un estilo que propugna una intensísima religiosidad reflexionada hasta el extremo, y un no menos intenso culto al trabajo. Ejemplo de esta última corriente lo tenemos en el representante del romanticismo rezagado Cyprian Norwid.

Ejemplo de romanticismo recurrido con frecuencia en los teatros polacos del siglo XX es *La No Divina Comedia* de Krasinski, un drama extraordinario escrito en 1835, sobre la revolución proletaria que reemplaza al mundo agonizante de la aristocracia. En la representación de Leon Schiller – importante director escénico de la Polonia de la primera mitad del siglo XX, y quien sería en realidad el gran impulsor del romanticismo en la puesta en escena – el jefe de la revolución Pancrazio se presenta con la indumentaria típica de un comisario soviético. Schiller sabe, como también lo sabe Grotowski, que los dramas románticos polacos son poemas visuales de construcción libre, lo cual los hace fascinantes y tremendamente atractivos para la escena contemporánea. Y esta es otra de las razones por las que el romanticismo se ha extendido tanto en el tiempo y ha tenido tan larga vigencia en los escenarios de Varsovia y de Cracovia, porque la fragmentariedad de sus discursos poético-simbólicos, la polivalencia de sentidos, la mezcla de géneros, y el derrumbe de límites entre géneros, hace que amén de ser referentes clásicos y culturales de primer orden sea muy deseable revisitarlos para jugar con su expresión y sus contenidos. Con Leon Schiller el romanticismo polaco se une a la vanguardia de los años veinte y treinta del siglo XX, se une al expresionismo, constructivismo y cubismo. Los espectáculos de Schiller se sirven, de manera parecida a los de Eisenstein, o los de Reinhardt, de las técnicas de montaje de Piscator, o de la extraordinaria escenografía cubista de Pronaszko.

En el mítico montaje de Schiller de *La No Divina Comedia*, Schiller pretendió construir la revolución no tanto sobre la idea de injusticia, sino más bien sobre la idea del amor y de la pasión que representan la posibilidad de crear valores nuevos. Zawistowski define este montaje como *sinfonía de cantos litúrgicos hebreos*. Por su parte el

diario *El eco de Varsovia* comenta acerca del espectáculo, que estamos en el dolor más grande del corazón del hombre moderno, que ha traspasado a los oyentes, sacudiéndolos. El montaje de Schiller parece más bien un gesto colectivo de alegría por la posibilidad de acción común, más que una expresión de rabia enfurecida, más acorde con el sentir originario de Krasinski. La épica de la sublimación de la creación de un nuevo mundo no existía en Krasinski. Para Schiller en la base de la revolución se encuentra la convicción de la necesidad de eliminar la injusticia. El futuro post-revolucionario debe ser liberado de cualquier demonio, por tanto viene definido como liberación, como vía negativa. Y aquí entroncamos de nuevo con Grotowski. La vía negativa, como proceso de depuración, reducción, eliminación, liberación, drenaje para llegar a la quintaesencia, a la almendra del conflicto, del amor o del sufrimiento es un recorrido que vincula a los románticos de todas las épocas. Cada paso de la ascensión procesional de la vía negativa preanuncia el premio. Carla Pollastrelli en su obra *El teatro en Polonia*, cita a Mircea Eliade, quien habla sobre la simbología de esta escala:

Una llave interpretativa todavía mejor sugiere Eliade, quien bajo la simbología de la escala, escribe que “contiene en sí la idea de la santificación, de la muerte, del amor y de la liberación. Pero cada uno de estos aspectos de este momento de la existencia constituye una suerte de superación del normal, común destino humano, y le presta cauce a otro nivel distinto de la existencia”. (Eliade apud Pollastrelli, 1979: 39)

La fusión del drama romántico con las vanguardias no es solo el testimonio casual de un momento. El romanticismo polaco niega violentamente la realidad existente, dirige su mirada hacia el pasado y hacia el futuro, exige la transformación. Su activismo demoleedor se extiende a toda la vanguardia, y el legado romanticismo-vanguardia que construye Schiller nos parece tan natural como natural parece el acto romántico – que tendría lugar ante todo en teatro – y que tiende a ir más allá del teatro y de la estética, que hace explotar los confines del arte, que quiere crear la vida. Las realizaciones de Schiller se convierten bien pronto en el canon de la interpretación escénica del romanticismo polaco. Después de la segunda guerra mundial esta tendencia está muy en vigor, pero al mismo tiempo esto significa también su decadencia. Las representaciones que

imitan a Schiller resultan anémicas, privadas de agudeza política y de pasión polémica, se vuelven académicas, comienzan a ser penosamente racionales. El drama romántico nacional se recubre de una veneración que lo vuelve ridículo, se transforma en el clásico nacional reconocido, y cada vez se parece más a los dramas de salón que en un principio criticaba y de los que intentaba alejarse. Para los espectadores pierde la fuerza de shock mental que tenía en los tiempos de Schiller. Se vuelve solo teatro, y de romanticismo casi nada queda. Es en este momento de decadencia del romanticismo en el que aparece Grotowski dotando al romanticismo de un nuevo brío e impulso, de una auténtica resurrección. Grotowski realiza seguidos en el tiempo cinco dramas románticos: *Cain* de Lord Byron (1960), *Los antepasados* de Mickiewicz (1961), *Kordian* de Słowacki (1962), *Akropolis* de Wyspianski (1963), y *El Príncipe Constante* de Słowacki, según Calderón (1965). Los anteriores espectáculos de Grotowski suponen un nuevo período teatral en la vida del romanticismo polaco, un período de vida real, no de vida parasitaria oficial. Al mismo tiempo constituyen el momento clave de la evolución del Teatro Laboratorio. Acerca de *Kain* señalan los estudiosos polacos Janusz Degler y Grzegorz Ziółkowski en *Misterium, zgrozy i urzeczenia (Misterio, espanto y encantamiento)*:

“Kain” nos pareció un texto pesado, no ya por su resolución – o más bien su falta de resolución – sino por la esfera de su problemática. La libertad del individuo y su dictado moral, el reconocimiento de la ética en el arte, el horror fatalista de la muerte, el desgarrero entre el individuo y la sociedad, el ser humano y el mundo – en otras palabras, intranquila visión del mundo, peculiar clima filosófico en el que hizo fortuna el existencialismo. La escenificación de Jerzy Grotowski, retoma esta problemática, propone una decidida resolución en torno a la relación con el existencialismo y su pesimismo absoluto. La escenificación traslada la problemática de la rebeldía religiosa de “Kain” a una dimensión puramente laica. El lugar de Dios lo ocupa Alfa, y el lugar de Lucifer, Omega. Al mismo tiempo las formas del culto y la ética del culto se dirigen hacia el absurdo. (Degler y Ziółkowski, 2006: 33-34).

Un neorromántico simbolista, perteneciente a la generación de la Joven Polonia, de finales del siglo XIX, es Stanisław Wyspianski, quien prolonga la historia del romanticismo polaco afrontando conscientemente tanto la problemática nacional como la esté-

tica. En el tiempo de Wyspianski se inicia la Gran Reforma en el teatro. En Polonia, en Alemania y en Rusia llega el período de cristalización de las concepciones autoriales de un nuevo teatro antes de la primera guerra mundial. Ya en Wyspianski – que también era pintor, y cuyos proyectos plásticos participan del inicio del florecimiento de la escenografía polaca – son evidentes las convergencias con algunas ideas de Gordon Craig. De Wyspianski – conocido metafóricamente como palafrenero de almas, como aquel que lleva las riendas o las bridas del alma – llevará a escena Grotowski la que se convertiría en el culmen artístico del director del Teatro Pobre, nos referimos a *Akropolis* (1962). Los dramas de Wyspianski, fruto de una gran capacidad inventiva, se pueden leer como guiones, y algunos los llaman “partituras teatrales”. En *Akrópolis* cobran vida los personajes de las tapicerías y las estatuas de la catedral cracoviana.

Otro neorromántico perteneciente a la esfera de la Joven Polonia es Eugeniusz Małaczewski. En el capítulo primero de su novela corta *Caballo en el monte* muestra hermosas digresiones acerca de su sentir romántico, extrapolables al resto de artistas románticos polacos; pensamientos y sentimientos que más tarde llevaría Grotowski a su teatro. Estamos ante un caso brillante y bellísimo de correlato sincrónico entre el escritor simbolista y el director del Teatro Pobre. Juan Antonio Molina en el epílogo de la novela expresa:

Nuestro protagonista es una especie de santo Job que tras haber descendido a las insondables profundidades del dolor y la desesperación, aprende a vivir con la opresión del sufrimiento y a perdonar sin odiar a sus enemigos, a renunciar a la venganza, y a emerger como un hombre nuevo, mejor y más sabio, un hombre además listo para ponerse en marcha hacia nuevas empresas, pues hay todo un país que levantar y reconstruir, y toda una humanidad sufriente a la que ayudar. Esta transformación es una conversión como una resurrección simbólica, la conversión se inicia con la tremenda visión del caballo desollado vivo [...]

Polonia es un reflejo del alma personal [...] Polonia es la antesala de la humanidad. Como consecuencia de la guerra muchos se han desorientado denuncia el autor, han caído en un egoísmo nihilista. Małaczewski los llama a formar parte del ideal absoluto

del amor universal, la conversión no solo es religiosa, es a la vez social, y es a la vez nacional y universal. [...] una extraordinaria historia de redención y reconciliación con el ser humano. (Małaczewski, 2013: 85-86).

Observamos el motivo de la enfermedad, de la convalecencia; motivo muy grato a los románticos. El enfermo, despojado de sus fuerzas, ha de convertirse en un héroe para sobrevivir, ha de realizar la transformación romántica y poética del arquetipo de víctima en el arquetipo del guerrero en su propia vida, para poder ser él mismo, para poder volver en sí. Otro motivo que aparece es el peregrinaje, el vagabundeo errático que es especialmente fecundo en la literatura romántica polaca. Y por último la sangre, el elemento que conecta inmediatamente con el mesianismo crístico, con el sacrificio redentor.

Los textos de Małaczewski son un canto, un himno panteísta y místico, de celebración exultante de la vida con todos sus placeres y todas sus miserias, que nos recuerdan al *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, y que nuevamente están en la filosofía, en la estética y en la ontología de los espectáculos de Grotowski. Se aprecia la conexión con el pensamiento hinduista que considera la Tierra como la madre Tierra, y el Cielo como el padre Cielo. Se trata de una mitología muy presente en el imaginario grotowskiano. La naturaleza salvaje, hermosa, primitiva, es otro elemento de conexión y filiación entre el hijo y el padre, entre el hombre y Dios, y otro motivo de agradecimiento, de bendición y de celebración. El abrazo como fusión, y como expresión desde el corazón – recordemos que los brazos son una elongación de la emoción que surge desde el corazón, y que son de los primeros órganos irrigados sanguíneamente por el corazón – hacia la tierra, hacia el cielo, y sobre todo a los árboles es otra de las prácticas del Teatro Laboratorio. En efecto, abrazar un árbol para sentir en nuestra cara, brazos y cuerpo su tacto, para intercambiar en un diálogo silencioso nuestras energías, y para escuchar su latido vital es una actividad de refuerzo energético y de empoderamiento interior típica del Teatro Laboratorio.

La fuerza redentora y salvífica de la naturaleza humana también la hallamos en Małaczewski en unas palabras que podrían perfectamente haber sido proferidas por Grotowski:

Me convencí de que el hombre puede sobrevivir a todo, de que puede superarlo todo y sacar provecho de cualquier situación. Por donde quiera que el hombre camine, encontrará al otro, a su prójimo, ni mejor ni peor que él. Todos pertenecemos – dentro de una familia gigantesca (aunque fatalmente enemistada) – a esta comunidad maravillosa: la chispa eterna de la humanidad está presente en cada uno de nosotros. (Małaczewski, 2013: 28).

La chispa eterna y divina que alumbra y enciende a cada ser humano y a la humanidad entera, y que nos religa y nos reconecta con nuestro origen, que nos retorna a nuestras raíces, que no son otras que el amor, y Dios. El pensamiento de Małaczewski coincide en su plenitud con el de Grotowski.

Sin embargo, hay una importante diferencia entre Małaczewski y Grotowski. Małaczewski no vivió el ascenso del nazismo y la segunda guerra mundial; murió en 1922. Grotowski vivió en plena infancia y adolescencia el horror del totalitarismo más atroz. Para Małaczewski el apocalipsis es un apocalipsis positivo que nos lanza a la humanidad entera a vivir una eternidad positiva. Para Grotowski no es así. Para nuestro genial director de *Apocalypsis cum figuris*, el fin no es bello ni bueno como para Małaczewski, simplemente es necesario e inevitable. Tanto Małaczewski como Grotowski admiran profundamente la figura bíblica de Job. No solo ellos. Para Polonia entera es una figura cristiana casi comparable al propio Jesucristo. La paciencia absoluta y la fe absoluta del santo Job les conmueven. Tanto Małaczewski como Grotowski consideran que el ser humano está llamado a ser un santo Job que tras haber descendido a las insondables profundidades del dolor y de la desesperación, aprende a vivir con la opresión del sufrimiento y a perdonar sin odiar a sus enemigos, a renunciar a la venganza, y a

emerger como un hombre nuevo, mejor y más sabio, un hombre además disponible para ponerse en marcha hacia nuevas empresas, pues hay todo un país que levantar y reconstruir, y toda una humanidad sufriente a la que ayudar. Esta transformación es tanto una conversión como una resurrección simbólica. Mientras que Małaczewski esta transformación la da ya por segura y certera, Grotowski piensa que ha de darse en algún momento futuro de la historia individual o de la historia universal. Mientras tanto sí puede darse en opinión de Grotowski la transformación del teatro. En *Les metteurs en scène du théâtre polonais (Los directores de escena del teatro polaco)* se indica:

Las primeras representaciones de Grotowski eran ricas escénicamente, con una expansión de innovaciones formales, no siempre justificadas, mientras que el juego de los actores estaba relegado a un segundo plano. Las puestas en escena privilegiaban los conflictos de ideas, los choques de diferentes concepciones del mundo, los discursos intelectuales en detrimento del revestimiento psicológico o costumbrista-realista. Estaban en oposición al teatro existente. En esta época Grotowski anunció la muerte y la reencarnación del teatro en el artículo del mismo nombre. “La muerte del teatro en su forma actual y pasada parece ineluctable”. “Un neoteatro que será una nueva forma de arte, un diálogo directo, un intercambio directo de actitudes entre el público y la escena va a nacer”. (Grodzicki, 1979: 46).

Existen importantes diferencias entre el romanticismo de Grotowski y el romanticismo anterior a él. En Grotowski se dan unos peculiares desplazamientos de acento. Por encima de la política, la subversión y el cristianismo de los románticos, antepone la esfera existencial y cultural, por encima de los destinos individuales se dirige a la búsqueda del arquetipo, más que en el espectáculo se centra en el rito, transforma el cuadro escénico en el espacio común de la escena-platea, y el teatro escénicamente rico lo reduce a su teatro pobre, al actor. El romanticismo grotowskiano es también vanguardista, pero en un sentido distinto a los otros romanticismos vanguardistas. Se trata de una vanguardia que choca, que sorprende, que resulta extraña y rara, que no es fácilmente aceptada y comprendida, una vanguardia que abate los axiomas fundamentales que reglaban el modo de tratar al texto y a los actores, y que era particularmente blasfema con las reliquias nacionales.

En Schiller el actor era tratado todavía convencionalmente; el drama romántico lograba expresarse gracias a la puesta en escena, a las luces, a la escenografía, a las escenas de masas, a la declamación actoral. En Grotowski los contenidos románticos son expresados en una pequeña sala casi desnuda – con el cuerpo y con la voz, con el sudor y con el dolor, expresados no como contenidos verbales, sino sentidos y transmitidos desde el actor con todo su ser, con la intención de crear en cada ocasión única y singular, exclusiva y sagrada, una particular concepción del mundo, del mundo entendido como algo que está más allá de la razón, de nuestra razón, pero ante lo que podemos desplegar una atención, una observación, y una intuición totales, plenas, enteras.

La recepción de los espectáculos románticos de Grotowski suscitó consternación entre los espectadores, indignación, bufonadas crueles y duros ataques de parte de la crítica. Se decía que se trataba de una excentricidad irresponsable, de exhibicionismo, de diletantismo obsceno, de exceso de balbuceo confuso, que aquello no era lícito. *Akropolis* tendría una acogida un poco mejor, probablemente gracias a que el escenario era fácilmente legible – evocaba el campo de exterminio de Auschwitz – en el cual Grotowski situó esta pieza, pero también gracias a la mayor madurez del espectáculo. Debemos recordar que aquellos años de los espectáculos románticos son para Grotowski y para su compañía años de intensa maduración, que culminará en *Apocalypsis cum figuris*. Este espectáculo se volverá la realización de mayor compenetración y cohesión del grupo, el espectáculo en el que los presupuestos ideológicos de Grotowski se pueden leer con mayor claridad y definición, y en el que los actores y técnicos se sienten más integrantes del Teatro Laboratorio.

Las críticas feroces a Grotowski no cesarían hasta aparecer *El príncipe constante*. El espectáculo acabó siendo reconocido como un extraordinario evento teatral. Lentamente se comenzó a considerar el modo distinto de entender el teatro que proponía Grotowski. Para cierta parte del público había quedado claro por fin el modo iniciático

de sentir el mundo con todo el ser, la textualidad y la fisicidad de lo que hasta entonces había sido considerado pura metáfora, la tragicidad de la vida y la opresiva responsabilidad que el héroe romántico acepta sobre sí por la nación, por la humanidad, por el mundo que lo conduce tanto a la locura como a la santidad, indistinguibles la una de la otra, idénticas. Por primera vez los actores lograron expresar profundamente el modo de sentir romántico. La creación de Ryszard Cieslak – el actor que interpretó el personaje protagonista – concentró en sí este espíritu. Cieslak desplegó un amplísimo y riquísimo campo emocional repleto de variados, sutiles y profundos matices; pasó de la desesperación al martirio, atravesando la crueldad, la sumisión y la purificación. El propio Ryszard Cieslak lo definió como el ofrecimiento de uno mismo en la sinceridad de los impulsos y de los instintos. Konstanty Puzyna dice en “Grotowski y el drama romántico”:

Nos llegan fuertes ecos de la libertad individual, pero también nacional, que empujan a veces a luchar contra Dios por la nación y por la humanidad, o induce a una particular visión mesiánica, cuyas huellas podemos rastrear en “El príncipe constante”. La Polonia esclavizada se vuelve bajo esta visión el Cristo de las naciones y su martirio sería considerado la redención para el mundo entero. (Puzyna apud Pollastrelli, 1979: 62).

La palabra queda soterrada en Grotowski frente a la expresión vocal no verbal, frente a la situación fónico-dinámica. El timbre vocal, y la conexión del timbre con las emociones, gozaban de la máxima atención del director polaco frente a la conexión de la palabra con su significado y sentido. Grotowski privilegia la parte emocional, rítmica y mágica de la palabra, relegando el contenido léxico-semántico. A pesar de ello subyace bajo esa forma muy elaborada la poesía del significado de la palabra, la literatura. Jamás podría destruirse esta dimensión, puesto que negándola estaríamos negando la dimensión romántica. La corporeidad y la textualidad de la experiencia artístico-mística tienen una segunda faz: la incorporeidad de la esfera del pensamiento y del sueño, que tienen su máxima representación en la palabra.

En 1965 Konrad Świnarski pone en escena *La No Divina Comedia*, dando inicio a una serie de representaciones románticas. Este gran director fue también un excelente

intérprete del drama romántico alemán; presentó en Cracovia una brillante puesta en escena de *Woyzeck* de Büchner. Había estudiado en la escuela de Brecht, y le nutría una gran pasión por Shakespeare – algo que compartía con Grotowski; de hecho Grotowski decía de Shakespeare que era el primer romántico, y el mayor de todos. Świnarski dirige *Como gustéis*, *Bien está lo que bien acaba*, *Hamlet*, y *El sueño de una noche de verano*, y Grotowski dirige *Estudio sobre Hamlet*. Por encima de ambos planea la sombra de Stanislavski, quien consideró a Shakespeare, el mejor escritor de la historia del teatro universal, y a *Hamlet* y al personaje de Hamlet, como epítomes de la obra dramática y del personaje dramático del teatro universal. Aparentemente los espectáculos de Świnarski tenían muy poco en común con los del Teatro Laboratorio; pero no era tan así en el fondo. Además Świnarski supuso un enlace también romántico entre Brecht y Grotowski. Świnarski ve en el romanticismo el juego complejo de las contradicciones sociales, sitúa el acento sobre la ambigüedad de las posiciones y contradicciones, y pone en evidencia la ironía romántica. Świnarski se sentía muy atraído por el pensamiento grotowsiano, pero intentó ironizar la tragedia grotowskiana e intentó sensualizar el ascetismo eremítico del creador del teatro pobre. El resultado es un teatro de menor altura y fuerza, de menor pureza, que el representado por Grotowski, pero de gran calidez y humanidad.

Tanto Świnarski como Grotowski a través del espíritu romántico se despiden del hombre viejo y le dan la bienvenida a un hombre nuevo, a un hombre nuevo que es el hombre primitivo, primario y primigenio, al que nunca debimos abandonar, del que nunca debimos partir. Es un acto de bendición por la llegada de un nuevo tiempo y de una nueva era – se observa aquí el mesianismo de que hablábamos – y al mismo tiempo un acto elegíaco de despedida. En efecto, los artistas románticos parecen estar despidiéndose del mundo, de la vida, de los demás, de sí mismos. Es el caso de Świnarski, pero también el de Grotowski, y el de Tadeusz Kantor. Es una obsesión por el final, por un final que se dilata enfermiza y morbosamente, y que no termina por serlo del todo, una dulce y amarga agonía. En ciertas obras de Świnarski y de Grotowski es como si en cada instante se acabara la vida, se terminara el amor, se apagara la luz del mundo.

En el centro de una innumerable cantidad de definiciones y términos acerca del romanticismo aparece el título de un artículo de Tatarkiewicz, *Romantyzm czyli rozpacz semantyka* (*El romanticismo, o la desesperación semántica*). Artículo que refleja unos sugerentes pensamientos de Świnarski acerca del romanticismo. Para Świnarski el término romántico está pervertido y ha sufrido un atropello. Cada cual señala por romántico aquello que su imaginación y fantasía considera como tal. Para él un romántico es cada persona que no se ha reconciliado con el mundo. Conviene recurrir al estudio de Manuel Ballester, *El principio romántico*:

El principio romántico [...] creyó haber encontrado en el dominio estético el punto de conexión de los conceptos de naturaleza y de los de libertad, y afirmó precipitadamente que en la empiria de la forma estética se alojaba lo libre. [...]

Un poco a la manera de Nietzsche en su poema al Infinito, los románticos se entregaron a la visión instantánea, a la contemplación de los abismos intelectuales, en un ámbito esclarecido de melodías radiantes o de fosforescentes y secretas tinieblas, y allí enunciaron: Realidad. La lumbre de la imagen era tanta que parecía palpable. [...] Hegel contra la irresponsabilidad romántica, insistió en la contradicción como lugar y espacio para el crecimiento de la Idea; tal es la matriz de la dialéctica que, no es una lógica de la contradicción, sino la contradicción de la lógica en el ajetreo del contenido y en el proceso del espíritu. (Ballester, 1990: 165-167).

Los temas del romanticismo polaco parecen haberse establecido en una red compleja e inmensa de interrelaciones e interdependencias mutuas, en una especie de matriz divina, consteladora y óptica, en torno a lo que Ernst Cassirer llamó “el pensamiento mítico”. Es una reacción contra el intelectualismo científico, rechazado por Świnarski. Todos los espectáculos montados por Konrad Świnarski son refinados y muy sensuales, nos golpean con su desbordante vitalidad, recuerdan las orgías dionisiacas. Este teatro descubre sin piedad, desnuda, su característica comicidad satánica. Demuestra las paradojas y contradicciones de la ceremonia teatral, que dejan nuestro ánimo y nuestra ánima en una posición de equilibrio precario. Nuestra reacción como espectado-

res es espontánea y total, orgánica, involucra todos los sentidos, es una aventura del teatro liberado de lazos y ataduras.

Grotowski, por su parte, terriblemente nihilista, señala que una revolución romántica solo puede triunfar si se limita al terreno de las artes, porque si se trata de llevarla a la sociedad, entonces se necesitará de la ayuda de los políticos y de los ciudadanos, y tanto unos como otros tendrán miedo de la libertad que lleva aparejada la revolución, y además, en caso de defenderla, la defenderán hasta que dejen de interesarse por ella o de sacarle interés. Es lo que sucedió con la revolución constructivista. Los poetas dieron crédito a unos políticos que después de apostar por ella le dieron muerte.

Grotowski calificó a Tadeusz Kantor, otro de los grandes artistas neorrománticos polacos del siglo XX, como un “eterno vanguardista”. Puede que Grotowski no asistiera a la representación de *La clase muerta*, y que hablara únicamente por diferentes comentarios que llegaban a él. Pero lo que sí es seguro es que vio la película de Andrzej Wajda sobre la obra kantoriana, y que le interesó especialmente para el proyecto de rodar *Apocalypsis cum figuris*. En innumerables conferencias se le preguntaba a Grotowski sobre Kantor – su enemistad era un secreto a voces, Kantor ni siquiera aceptaba que se le preguntara por Grotowski – y la respuesta de Grotowski siempre era la misma, decía que no le gustaba *La clase muerta*, pero que era una gran obra. Se supone que Tadeusz Kantor no vio tampoco los espectáculos grotowskianos en Opole, en Wrocław, o en las semanas de actuación que pasaron en Cracovia, porque ostentaba no estar interesado en él. Grotowski, sin embargo, sí estaba interesado por Kantor como artista, y la estética de su teatro debió estar presente en su pensamiento. No obstante ambos artistas – los dos artistas teatrales más universales de Polonia – son muy parecidos y tienen muchos puntos en común. Para ambos el arte es un asunto muy privado, una cuestión de lecturas individuales, basadas en la propia experiencia. Los dos crearon sus espectáculos con una estructura de analogía al mito, ambos hablaban de la memoria tribal, ambos se remitían a acontecimientos biográficos muy profundos y lejanos, a su infancia, y a momentos

vitales de sus padres, anteriores a sus nacimientos, en ambos la confrontación con los arquetipos era una herramienta discursiva y estética, y en los dos la experiencia de la segunda guerra mundial les dejó una terrible impronta y una proclividad a atmósferas depresivas y desoladoras. Los dos artistas fueron criados por sus madres, sin tener presentes a las figuras paternas – siempre en frentes militares – y en ambientes campesinos polacos, en ambientes de una austeridad y dureza a veces extrema. En ambos casos estamos ante la catástrofe del humanismo, ante la descomposición del sujeto, ante la disolución de la conciencia racional. Tanto en *Akrópolis* como en *La clase muerta* nos hallamos ante el confrontado desencuentro de los vivos con los muertos, de los presentes con los ausentes, de los que aceptan su sufrimiento con los que se niegan a aceptarlo.

En *Akropolis* los prisioneros construyen por sí mismos su propio campo de concentración. El espectáculo es un ejemplo de cementerio tribal. En el centro de la sala se coloca un estrado, donde hay arrumbada, colgada, plegada diversa chatarra. El ritmo del espectáculo delimita los trabajos forzados. Todos los objetos son instrumentos de juego, de un juego deshumanizado, indigno. El lento movimiento de cada uno de los prisioneros, que se van agregando y formando un coro, es conducido en un camino de éxtasis. Todos finalmente entran al interior del estrado del centro de la sala, que hace las veces también de horno crematorio, y de catedral del barrio judío de Cracovia. En *La clase muerta*, los actores actúan en un rincón de la sala, separados de los espectadores por un cordel. Regresan al aula del colegio, pero en otro mundo. La esencia del teatro de Kantor es la realidad del objeto, que se debate entre dos mundos, el pasado trágico por irrecuperable, y el presente trágico por la angustiada acumulación de las pérdidas del pasado. Estamos ante “el teatro de la conmoción”. El espectador puede llorar en el espectáculo y no tiene que avergonzarse de ello. Al final de su vida en el año 1990, en el simposio franco-polaco “Arte y Libertad”, recogido en el estudio *Tradycja Romantyczna w teatrze polskim (Tradición romántica en el teatro polaco)*, Tadeusz Kantor comentó:

En el arte solo hay sacrilegio, solo hay rebeldía, solo hay protesta, solo hay reconocimiento del mal. Reconocimiento de satán como uno de los principales motores del arte. No reconocimiento del bien...el bien reduce el arte a sentimentalismo. (Kantor apud

Kosinski, 2007: 165)

Otra personalidad dentro de los idealistas y utópicos románticos polacos del período de entreguerras del Teatro de la Gran Reforma es Juliusz Osterwa. Osterwa, muchos años antes que Grotowski, propuso el modelo del teatro de laboratorio, cuyos participantes iban a formar una comunidad dedicada a la propagación de un arte que se estaba esforzando en su propia transformación. Este concepto lo hizo realidad en el Teatro Reduta, y en el instituto que funcionaba junto al Teatro. Sus estudiantes, al cabo de un tiempo, pasaban a formar parte del elenco de artistas. Décadas antes que Grotowski, ya en 1929, Osterwa dirigió *El príncipe constante* de Calderón. Para Osterwa importaba en el teatro no solo el resultado final, el espectáculo, sino también el mismo proceso de trabajo, en el cual los actores rompían los esquemas de actuación y descubrían partes hasta entonces desconocidas de su psique, idea que fascinaría a Grotowski y sobre la que éste basaría gran parte de su metodología como director de actores. El Teatro Reduta (teatro reducido) participa de la filosofía del teatro pobre grotowskiano, significa sobre todo, el culto a la sencillez y a la esencia, la lucha con la estampa y las pretensiones artísticas, los problemas comunes de todos los teatros. El actor pasó a ser el elemento clave y debía tratar su papel como parte de su propio destino. Sin lugar a dudas, esta idea operó en la base de la colaboración entre Grotowski y Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* del Teatro Laboratorio. Osterwa propuso el difícil camino de unir el ideal profesional con el ético. Creía que el teatro verdaderamente puede provocar cambios en el hombre. A él pertenece el célebre axioma de que Dios creó el teatro para los hombres que no se contentan con la iglesia.

Un lugar especial dentro del largo linaje de neorrománticos lo ocupa Józef Szajna. La visión de Szajna es una de las más pesimistas del teatro polaco del siglo XX. Szajna habla del mundo de la antiutopía y antiarcadia. Su estilo sería un romanticismo oscuro derivado en existencialismo sombrío. El existencialismo es una corriente filosófica y artística que también ha recorrido a nivel tan profundo como el romanticismo toda la historia polaca. Szajna no cree, como en cambio sí hacía Grotowski, en el mito del

artista y en el poder del teatro como un ritual social. Solo confía en el gesto del artista para iluminar débilmente el absurdo y patético azar de una vida caótica. A pesar de las diferencias que lo separan de Grotowski, una de sus obras más interesantes nació en el Teatro Laboratorio. Szajna preparó y orquestó la escenografía para *Akropolis*, dirigida por Grotowski. Precisamente en este espectáculo las ideas apocalípticas de Szajna encontraron un cauce adecuado en un texto modernista, que gracias a él y a Grotowski, transportó al público al centro del drama de la existencia del hombre en el siglo XX. Szajna habla de su colaboración con Grotowski:

En tanto que coautor de escenario y codirector escénico de *Akropolis*, tuve por primera vez la posibilidad de transmitir ideas y sueños nacidos de privaciones y despojos. Yo he mostrado pues, la jornada de un hombre que se convierte en un número desde el nacimiento hasta la muerte, es decir desde el amanecer hasta la noche. He llenado el espacio de tuberías, de alambres y de viejas bañeras, porque los prisioneros han obtenido la suerte de construirse por ellos mismos un campo, es decir una tumba-crematorio. Sus trajes estaban hechos de jirones de sacos calcinados, jirones tachonados de costuras y remiendos. Las espaldas y las piernas era necesario que estuvieran desnudas para trabajar, sus gorros enfundados sobre las orejas acentuaban sus rostros – máscaras de “musulmanes” desahuciados; sus zapatos de madera expresaban como una pesada marcha arrastrando cadenas, el ruido de millones de piernas andando creando el horror de la prisión. La orquesta interpretaba para los maniqués informes, víctimas destinadas a la anulación, y acompañando a un servicio de la muerte. Nos hemos servido de la deformación para revelar el sentido inhumano de esta visión macabra constituida a partir de una autopsia. (Szajna apud Grodzicki, 1979: 155).

El romanticismo postula el estudio, el conocimiento profundo y esencial, el contacto con la esencia. Grotowski intenta encontrarse con el corazón de la obra de la que parte y repensar su estructura. Para ello sobreestudia la obra, es decir, la estudia hasta interiorizarla orgánicamente y hacerla suya. El sobreestudio es una transformación personal e interna de lo que se ha estudiado a gran profundidad y a niveles muy sutiles. Para ello hay que dejar que lo estudiado se impregne de nuestras emociones, que cale en nuestras emociones, y que tengamos la valentía y la generosidad – como tenía Grotows-

ki – de que nuestro sistema neuronal entre en juego y en riesgo. El aprendizaje grotowskiano era un aprendizaje global, un aprendizaje y estudio desde el pensamiento, pero también desde las sensaciones, sentimientos y emociones, es decir, un aprendizaje romántico. El sobreestudio, sin embargo, no consigue captar la totalidad, porque ésta es inaprensible, siempre llega un momento en que el estudioso, artista, intelectual o ser humano ha de rendirse. El rendimiento y el reconocimiento de que hay fuerzas de la naturaleza que están por encima de nosotros, y que pueden más que nosotros, es esencial en Grotowski. El hombre ha de rendirse ante el misterio. Del rendimiento y de la renuncia surge la gracia, la transiluminación, la transreverberación, el conocimiento no por el estudio, sino por la revelación y la clarividencia divinas, que es el conocimiento de verdad, y de la verdad, el verdadero conocimiento. Después de mucho luchar por quitar el velo aparece la imagen.

Por último, el punto final del romanticismo es el amor. No otro fin es el de estos grandes creadores, sino que el artista y el espectador se sientan hermanos, se sientan poseedores de una misma condición de viajeros exploradores y aventureros, que amen a su hermano, y que se amen a sí mismos, que amen su esencia y su existencia. Amar lo que uno es, y honrar lo que uno es, y atreverse a serlo. Eso es lo que parece enseñarnos Grotowski. Que el amor trasciende el dolor, que lo supera y lo vence, y que el sufrimiento es el camino del conocimiento y de la iluminación. El dolor y el odio existen en el mundo, pero también el amor que los transforma para que la vida y el mundo se perpetúen. Ese es el amor romántico, la voluntad de la vida y del mundo de perpetuarse. Ejemplo máximo de amor romántico en una obra teatral es *El príncipe constante*. Ryszard Cieslak lleva a cabo aquí la cumbre interpretativa de su carrera y de la trayectoria profesional del Teatro Laboratorio, así como una de las más grandes interpretaciones que jamás se hayan dado. Un viaje hacia el amor puro, hacia la pureza y la inocencia del adolescente que descubre el amor, y que vive el amor por primera vez, como correlato metafórico de la búsqueda y encuentro del personaje de la obra con Dios. Un viaje hacia las profundidades de sí mismo colmado hasta el borde de una silenciosa, luminosa y explosiva intensidad. Una experiencia que se convirtió realmente en una regresión her-

mosa y feliz, desgarradora y transformadora. Desarrollaron tanto Cieslak como Grotowski un trabajo de alquimistas del espíritu; para representar el amor, inventaron nuevamente el amor, crearon el amor. El príncipe don Fernando, personaje encarnado por Cieslak es un héroe romántico y enamorado. Interesante resulta lo que de ello podemos leer en el estudio de Rafael Argullol, *El héroe y el único*:

En el enamorado se concentra así, espléndidamente, toda la tragicidad del ser romántico y la felicidad de la asunción pura del riesgo: el deseo de morir y la ambición de vivir se entremezclan en la espiral del perecer y del renacer. El héroe enamorado se acerca al teresiano “muero porque no muero” al entender que la “muerte es la mensajera de la vida” (Hölderlin) y que, por tanto, en toda aniquilación late un nacimiento tal como Keats lo ha escenificado poéticamente, en su *Fall of Hyperion*, presentando esta función procreadora de la muerte en el nacimiento de Apolo como consecuencia de su propio morir: vida y muerte se vivifican y completan mutuamente. (Argullol, 2008: 410).

1.2. LA TRADICIÓN ORIENTAL. EL ORIENTE SAGRADO.

Los primeros signos de fascinación del Oriente se observan en Grotowski en su infancia. El influjo decisivo en el nacimiento de esa fascinación fue su madre. En el pueblecito rural Nienadówka en que transcurrió su infancia, a pesar de las difíciles condiciones en que vivían, su madre, Emilia Grotowska, conseguía libros y motivaba a sus hijos, a Kazimierz y al pequeño Jerzy, a leerlos. Emilia Grotowska secretamente se sentía budista, para ella ninguna religión tenía el monopolio de la verdad. Por otro lado, su interés por las tradiciones de la India era profundo y sólido, y era muy tolerante con las personas que profesaban el laicismo o el ateísmo. Emilia Grotowska era también una apasionada defensora de los animales, de quienes afirmaba que poseían alma, al igual que los humanos. No sabemos de dónde nacería en ella esa religiosidad, en un medio – el ambiente rural polaco – en donde el catolicismo se vivía con fervor y como un dogma social inexcusable. Un papel especial para Jerzy tuvo en su infancia un libro de un periodista y explorador inglés Paul Brunton, titulado *En busca de la India secreta*. El libro fue publicado en Polonia en 1938, cuando Grotowski estaba aprendiendo a leer, pues en

ese momento era un niño de tan solo cinco años. El libro fue extremadamente importante para Grotowski, ya que en 1942, Jerzy con 9 años escribió en su diario infantil una larga redacción con dibujos acerca de sus reflexiones sobre el libro de Brunton. Entre sus dibujos aparece un boceto de un loco divino, una figura y un símbolo que con tanta fuerza entraría en juego tanto en su vida como en las actuaciones del Teatro Laboratorio. No en vano muchos amigos – y también detractores – lo conocen con el sobrenombre de “loco divino”; y a él lejos de disgustarle, le encantaba el sobrenombre. Fue un encuentro decisivo para Grotowski, un primer e importantísimo acercamiento intercultural, que le puso en contacto por primera vez en su vida con la figura del yurodivy (loco divino), tan importante en su posterior evolución espiritual. En 1975, Grotowski escribía a Andrzej Bonarski unas palabras que quedaron registradas en *Polskie Kontakty Teatralne z Orientem w XX Wieku (Los contactos teatrales polacos con Oriente en el siglo XX)*:

Mi madre fue a la ciudad, andando entre la nieve, iba con alguien, alguna vecina debió de ser, extenuada y aterida de frío. El caso es que al menos me trajo un libro que se llamaba “En busca de la India secreta”, que escribió un periodista inglés, un tal Brunton. El libro trataba acerca de las personas que conoció en la India, y en especial acerca de un hombre extraño que nosotros llamaríamos en nuestra civilización yurodivy, un hombre llamado Maharishi; vivía en la ladera de la montaña Arunaczali, considerada sagrada. Tenía la costumbre peculiar de responder a toda persona que le preguntaba por la esencia, sentido o finalidad de la vida con preguntas. Solía responder con la pregunta, ¿quién eres tú?, y a veces con la pregunta, ¿quién eres tú que me pides que ame? La pregunta en numerosas ocasiones era dirigida al oyente para que la reformulase a su vez en primera persona del singular: pregúntate a ti mismo, ¿quién soy yo? (Grotowski apud Osinski, 2008: 13).

Cabe destacar las palabras de Paul Brunton que influyeron de manera decisiva en el alma de Grotowski niño, y que, sin lugar a dudas, marcarían el futuro profesional, y el destino del director polaco. La obra de Brunton es, por lo demás, un fascinante y maravilloso recorrido por los espacios de la espiritualidad hindú: la magia, la santidad, el mesianismo, los templos – ashram –, los anacoretas y ermitaños:

No me tomaré el trabajo de negar que el Occidente puede aprender muy poco de

la India actual, pero no dudo en afirmar que los sabios hindúes del pasado y los pocos de hoy pueden enseñarnos mucho. El turista de raza blanca que recorre las principales ciudades y los más importantes monumentos históricos, alejándose después disgustado por el atrasado estado cultural de la India, tiene mucha razón. Sin embargo aparecerá algún día un turista más avisado que buscará, no las decaídas ruinas de templos sin utilidad, no los palacios de mármol de disolutos reyes muertos, hace ya mucho tiempo, sino los sabios vivientes que pueden revelar una sabiduría imposible de aprender en nuestras universidades. (Brunton, 1996: 14).

Uno de los numerosos signos de la fascinación por el teatro clásico chino en los años cincuenta del siglo XX, teatro que a partir de 1951 y hasta 1961 podría ser visto en varios de los espectáculos de entre los invitados a los festivales de Polonia, es la publicación del artículo “Sobre la ópera nacional china” de Kazimierz Budzyk, que ha aparecido en su *Antología de Estudios teóricos en Polonia* (Osinski, 2008). Budzyk en su artículo relata detalladamente las sucesivas etapas de aplicación de la reforma de la ópera clásica china. Sin duda alguna, tanto el artículo como los espectáculos serían del conocimiento de Grotowski. Kazimierz Budzyk tuvo la oportunidad de ver el teatro chino en Beijing, a donde fue con la delegación oficial del gobierno polaco. Anteriormente se pudo contemplar, sin embargo, en Varsovia en 1951 el programa de ballet y ópera de un Grupo Juvenil Artístico de China, en donde aparecían diversos fragmentos de óperas clásicas. Dos años después en 1953, el Grupo de Canción y Danza de China, en el período que va desde el 26 de Agosto hasta el 29 de Septiembre, con un programa que incluye: bailes, la ópera clásica, la pantomima, el coro, la orquesta de instrumentos populares y folclóricos chinos, la orquesta sinfónica, las representaciones de solistas y las interpretaciones instrumentales de solistas, muestra diversas representaciones en las más importantes ciudades polacas, dando un total de veintiséis espectáculos. Todavía se pudo ver en Polonia óperas clásicas de China en Octubre de 1954 y en Agosto de 1955, durante el V Festival Mundial del Teatro Juvenil y Estudiantil en Varsovia. Los espectáculos del festival de 1954 corrieron a cargo del Grupo de Canción y Danza del Ejército Popular de Liberación de China, y los de 1955 se llevaron a cabo por el Grupo Chino de Arte Joven. Los grupos anteriormente citados muestran, bien en su conjunto, o bien

mediante fragmentos, las siguientes obras del repertorio clásico (ponemos entre paréntesis los años en que se representaron en Polonia): *Chica con el pelo blanco* (1951), *Cruce de tres maneras* (1951, 1954), *El rey mono perturba la paz en el palacio del dragón* (1951, 1953), *El emperador de los monos gana las armas en el palacio del Emperador de dragones* (1954), *La venganza de los pescadores sangrantes* (1953), *El robo de la flor de la vida: cuentos de la Lagartija Blanca* (1953), *Otoño en el río* (1953), *Serpiente blanca* (1955).

Existe una interesante atmósfera de cooperación política entre la República de China y la Unión Soviética y países satélites, entre los cuales se encuentra también Polonia. En este momento de auge en Polonia de todo lo que viene de Oriente por lo exótico, y por la enorme calidad artística de los espectáculos presentados, es el momento en que Grotowski estudia en sus años de juventud en la escuela de Arte Dramático de Cracovia. Para el movimiento teatral de entonces de la República China sería, sin duda, una opinión muy injusta decir que este era un movimiento espontáneo de indefinidas causas y duración, que surgió de la nada. De hecho, este movimiento era el resultado de una astuta política cultural que empezó en 1942 con el líder del Partido Comunista de China, Mao Tsetung, una política que se realizó a gran escala y que duró hasta después de la liberación, hasta después de 1949. El comité de la Reforma de la Ópera del Ministerio de Cultura y de las Artes fue fundado en 1950, en el mismo año en que se organizó una conferencia nacional de los trabajadores del Arte Dramático. En 1951 se formularon las directivas oficiales de la reforma, que resumen los primeros resultados de la primera edición del Festival Nacional de Teatro Clásico y Popular a finales de 1952. Un nutrido grupo de artistas chinos, que en agosto-septiembre de 1953 actuaba en Polonia – después de los éxitos en el IV Festival del Teatro Juvenil y Estudiantil – anunciaban en los periódicos que, de ninguna manera representaban la tradición antigua; el teatro oriental estaba sufriendo una reforma, una remodelación más aperturista. Antes bien, al contrario, partes de óperas clásicas, que mostraron entonces, ya estaban en un estado muy avanzado de reforma. Ahora, los polacos tenían la oportunidad apasionante de observar la fase actual. Karel Brusak en el artículo *Los signos en el teatro chino* dentro de la obra

Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa expone esencial y sintéticamente los componentes de la escenicidad teatral china, contrastándola con el teatro occidental. El teatro grotowskiano presenta un concepto de teatralidad muy similar al chino:

Desde el punto de vista literario, la pieza en el teatro chino tiene poca importancia; lo principal es su ejecución escénica. [...]

El escenario es un tablado rectangular, rodeado de tres lados por los espectadores. El fondo está formado por una cortina que siempre tiene dos aberturas. Aparte de ellas no hay acceso al escenario. La abertura a la izquierda de los espectadores, significa entrada, la situada a la derecha, es la salida. Según por cual de ellas el actor entra o sale, indica de dónde viene o a dónde va. Si entra y sale por la entrada, el público sabe que regresa al lugar de donde vino; si dos actores entran y salen por aberturas diferentes, indican que vinieron de lugares diferentes y regresan a ellos, etc. Para los teatros de palacio, donde se representaban a menudo obras con participación de fenómenos sobrenaturales, se construían escenarios de dos niveles; en el inferior, actuaban los personajes humanos; en el superior, los espíritus. La escenografía del teatro chino no consiste en decorados pintados o en una construcción arquitectónica como en el Occidente, sino que emplea tan solo unos pocos objetos, principalmente una mesa y varias sillas, que se convierten, según su posición u orientación, en diversos signos. Así mismo la escena en el teatro chino es formada por algunos componentes de la actuación. Así arreglado, el escenario chino ha perdurado durante siglos y sigue funcionando sin cambios en el teatro chino actual. (Jandova y Volek, 2013: 125).

Mei Lanfang (1894-1961), es el exponente más destacado de la Ópera de Pekín, y su más venerable embajador. Fue el gran maestro de Arte Dramático de China en la primera mitad del siglo XX. Con patriotismo y un profundo amor a su pueblo, Mei Lanfang dedicó su vida entera al arte de la Ópera de Pekín. Su estilo sincrético, mezcla lo mejor de las óperas locales y nacionales, mezcla la interpretación el canto y la danza, convirtiendo sus espectáculos en unas manifestaciones artísticas coloridas y efectistas, de un excelente resultado plástico. Bertold Brecht lo citaba como ejemplo de distanciamiento. Y Eugenio Barba lo nombra continuamente en sus discursos de antropología

teatral. El señor Lanfang desató fuertes pasiones en sus giras europeas a mediados de los años treinta en el mundo de la escena occidental. Tanto el director de teatro Konstantin Stanislavski como el director cinematográfico Sergei Eisenstein lo tuvieron como invitado de honor en varias reuniones intelectuales. La recepción polaca de Mei Lanfang se asocia con los estudiantes de arte paradocumental del hechicero sueco Lars Kleberg. En los años noventa, la Ópera de Pekín pudo observarse en los actos públicos organizados por el recién formado Centro de Investigación y Creación de Jerzy Grotowski y de Cooperación Cultural y Teatral de Wrocław. Aunque no llegaron a conocerse personalmente, fue un personaje de referencia en el imaginario artístico y creativo de Grotowski.

Dentro de los esfuerzos por asimilar la cultura japonesa realizados desde Occidente, los trabajos sobre su poesía clásica tienen claramente un lugar privilegiado, y han sido éstos los que se han desarrollado con mayor profusión, sobrepasando al resto de géneros literarios. Muy pronto las estrofas de la poesía clásica nipona, como el haiku o el tanka, interesarán a poetas de primer orden, como Paul Claudel o Ezra Pound. El pensamiento de Grotowski, sus preguntas y respuestas, su teoría, las indicaciones que daba a sus actores, parecen estar expresadas en haikus, tal es su belleza, condensación, reducción simbólica, adelgazamiento sintético, conceptismo...

De las cuatro especies del teatro clásico japonés – Noh, Kyogen, Kabuki, Bunraku – en Polonia el menos conocido es el Kabuki. Un poco más se sabe del teatro de marionetas: Bunraku. Tuvieron mayor audiencia el Kyogen, género de comedia en el teatro japonés, y el sublime Noh. Los actores de teatro Noh han empezado a visitar asiduamente Polonia a partir de los años ochenta. Desde los años noventa hay citas anuales con este tipo de teatro. Y hay numerosas publicaciones al respecto. Esto hace que el público polaco sea un público con interés, simpatía y comprensión hacia estas representaciones. Los espectadores, a diferencia de otros lugares europeos, permanecen en sus asientos hasta el final de la representación, e imperceptiblemente se dejan transportar a

otra realidad, en la que casi todas las historias comienzan cuando todo ya ha sucedido, donde el pasado se mezcla con el tiempo presente y futuro. El teatro Noh crea para una persona real una oportunidad poco común y extraordinariamente mágica y deseable de reunirse en su vida con sus antepasados, con amores y amistades rotos o abandonados, con espíritus, con personas que habitaron sus infancias y adolescencias y estaban ya casi olvidadas, con espectros, fantasmas, apariciones y dioses. Este tipo de teatro tiene – salvando las distancias – concomitancias con los misterios polacos, un género teatral romántico, muy del gusto de Grotowski. No en vano una de las piezas más célebres de Grotowski es *Los antepasados*. Los misterios trabajados por Grotowski son una manera de traer al presente a nivel simbólico y artístico, de una forma similar a como realizan las constelaciones familiares de Bert Hellinger, los nudos y conflictos heredados inconsciente y genéticamente de generación en generación, para observarlos sin juicio, para comprenderlos, y desde la compasión perdonar y perdonarnos, y establecer finalmente una reparación amorosa. En el teatro Noh este despliegue genealógico es más mitológico, conceptual y trascendental-arquetipal. Degler y Ziółkowski nos dicen acerca de *Los antepasados* de Grotowski:

¿Por qué *Los antepasados*? Porque muestra significativamente cómo del ritual nace el teatro. El destino del individuo se vincula en este espectáculo con los de su tribu, en la que actúa como integrante: invoca, divulga y juzga. Liberando con ayuda de los gestos sagrados “poderes misteriosos”, afirma en esencia su propia, terrenal imagen, trasladada al mundo de los mitos populares; la representación moral y anímica da idea de realidad. [...] Tenemos derecho a mirarnos en el mito en sentido figurado, expresando la nostalgia de la unión del individuo con la comunidad, del ser humano con el mundo, de la conciencia con el destino. No mostrar el mundo, separado del espectador por los límites de la escena, sino junto al espectador crear un nuevo mundo en el cual – rodeados actores y espectadores de la mutua presencia de ambos, coparticipar en la interpretación – sintiéndose ambos anfitriones del escenario. (Degler y Ziółkowski, 2006: 41).

El repertorio del teatro Noh no se incrementa, ni sufre variaciones; el canon decidido desde hace siglos sigue una férrea ortodoxia, e incluye alrededor de doscientas cuarenta posiciones básicas. Estas posiciones han inspirado a numerosos artistas con-

temporáneos en Polonia. Grotowski contemplaba con emoción y arrobó místico toda forma artística que llegaba de Asia; admiraba tanto la disciplina como la trascendencia, se sentía fascinado por esa especial propensión hacia la perfección. Perfección que se podía ver tanto en la poética de la melodeclamación (Utai) y de la coreografía (Shimai), como en la actitud (kamae), los pasos (suriashi), y la hábil actuación con máscaras, que indudablemente era lo que más atrajo la atención de Grotowski. El dibujo pormenorizado del alma en el rostro y la fijación congelada y pétrea de ese dibujo a manera de máscara entre expresionista y sobrenatural, era lo que Grotowski pretendía crear en sus actores, para desde ahí dar un salto cuántico hacia un estado extraordinario y anormal de conciencia, un estado de elevación espiritual e iluminación, un ascenso a través del misterio y del enigma, de la extrañeza, hacia otra dimensión. Ese trabajo sobre ese doble viaje del rostro transformado en máscara, y de la máscara muerta y congelada que cobra vida y se transforma en un rostro terrorífico y patético se puede observar muy bien en *Akropolis*.

La recepción de la cultura oriental en Polonia se inicia en los años veinte del siglo pasado gracias especialmente a Karol Frycz, que estuvo dos años en el lejano oriente (1920-1921) como comisario cultural. A su regreso de China y Japón, organizó encuentros semanales de artistas e intelectuales en el Gran Hotel de Cracovia en los que se relataban cuentos, leyendas, historias y anécdotas de Extremo Oriente. Sus descripciones del teatro oriental son particularmente poéticas. Frycz se fija en detalles como los engalanamientos a base de cerezas y crisantemos en los techos de Kyoto y Osaka, en la elegancia y delicadeza en que los servidores de escena colocan las esteras sobre el escenario o sirven el té. Al mismo tiempo le impresionaba la firme, noble, y a la vez dulce masculinidad con que los actores japoneses representaban el papel de padre. Señala Frycz que en los espectáculos a veces la danza servía para ilustrar y explicar el texto cantado, y otras veces era el canto el que explicaba la enigmática coreografía danzada. Karol Frycz relata el argumento de un espectáculo *La campana del templo Dojoji*, texto en el que unos monjes ruegan porque una campana vuelva a sonar, y con su sonido vuelva a caer la lluvia sobre los áridos campos, un texto clásico del teatro Noh.

Toda una constelación variada e interesantísima de artistas fueron alumnos de Karol Frycz, entre los que se encontraban el director de teatro Tadeusz Kantor, el director cinematográfico Andrzej Wajda, y el escenógrafo Jozef Szajna. El primer polaco que describe de manera científica los géneros teatrales japoneses fue Stefan Lubienski, autor de dramas y obras antroposóficas como *Prolegómeno para la sabiduría conseguida por el trabajo del espíritu*. Son numerosos los casos de espectáculos inspirados en el teatro Noh en Europa. Bajo esta influencia Yeats escribió una serie de dramas simbólicos. Los amantes que nunca lograron unirse, los espíritus buenos de nuestros antepasados, y los dioses de los lagos, montañas y ríos de las creencias sintoístas han encontrado a sus hermanos en el folclore y misticismo irlandés. La obra de Brecht *El que dice sí, y el que dice no*, fue también una adaptación de un drama sagrado japonés – en un templo sintoísta en la cima de una alta montaña un joven otorga el permiso para que los sacerdotes lo lancen al abismo.

Los teatros tradicionales de Oriente (el teatro Noh, el Kabuki, el Kathakali de la India, las Danzas balinesas, la Ópera China...) amén de ser la expresión dinámica, estética y religiosa de una cultura, se caracterizan todos ellos por una depurada técnica actuarial, destilada a lo largo de los siglos y que se transmite cuidadosamente de generación en generación. Teatro, danza, acrobacia, mimo, diálogo, canto... En los actores orientales todo ello formaba una unidad compleja pero artísticamente coherente, llena de códigos precisos, en alto grado de estilización y necesitada de un virtuosismo extremo. En definitiva: un verdadero patrón a seguir para lograr reconducir el teatro de Occidente hacia una nueva teatralidad que debía basarse en devolver el cetro de la escena al actor y a su expresividad corporal. Y esto fue ciertamente el objetivo y el ideal que inspiró a Grotowski en la creación de sus teorías y espectáculos. Pionero en esta materia fue Jacques Copeau que en 1924 ofreció un espectáculo basado en una obra de teatro Noh cuya puesta en escena, materializada en un único y fluido movimiento escénico, plástico y musical, entusiasmó a Decroux. Paralelamente en Rusia, Meyerhold tomó el kabuki como estímulo para el entrenamiento tanto ético como técnico de sus actores, método

que se vio reflejado en su biomecánica. Las danzas balinesas fueron el catalizador para que Artaud perfilase su Teatro de la Crueldad. Ya en la segunda mitad del siglo, Peter Brook tuvo en el líder espiritual George Gurdjef una de sus principales inspiraciones y, de forma no menos relevante, uno de sus actores principales, Yoshi Oida, fue actor de Teatro Noh. Por su parte, otra de las directoras activas en la actualidad, Anne Bogart, basa parte del entrenamiento de sus actores en el Método Suzuki, una serie de ejercicios desarrollados por el director japonés Tadashi Suzuki, a partir del Teatro Noh y del Kabuki. Una directora tan aparentemente distinta de Grotowski como es Anne Bogart, tiene, sin embargo, muchos puntos en común: la importancia decisiva y absoluta del trabajo actoral, la toma de decisiones en equipo, y la precisión, exactitud y concreción en el trabajo técnico. Ella misma lo dice en *Directores*:

La gente que asiste a mis ensayos llega a decir: “¿Qué es lo que hace Anne? ¿Por qué todo el trabajo lo hacen los actores?”, pero en realidad así es nuestro proceso: muy cooperativo. No se trata de que yo diga: “muy bien, ahora tú te vienes a primer término; tú te vas al fondo”, nunca es así. Sabemos lo que vamos buscando, tenemos una estructura y nos ponemos a trabajar. Cuando nos perdemos paramos, nos reunimos todos, lo resolvemos y entonces volvemos al trabajo. Es como fabricar una mesa: se clava un tablero y luego se pasa al siguiente. A veces montamos la mesa entera y yo me siento, la miro, y digo: “Dios mío, ¿de dónde salen estas líneas tan raras? Hemos puesto las tablas de una forma rara”. Así que sacamos el martillo y los clavos, la desmontamos y la montamos otra vez. Siempre resulta muy práctico en cuanto a proceso físico – lo técnico siempre es muy exacto – y también en cuanto a proceso artístico. (Bogart apud Irvin, 2003: 29).

En esta relación de ejemplos no podíamos dejar de citar al propio Stanislavski que también mostró interés por las prácticas orientales y, de hecho, varios aspectos del yoga fueron introducidos en su sistema. No obstante, lo que para esta relación de directores fue una influencia, aunque importante, meramente puntual, en Barba, y en Grotowski, resultó determinante. Para el director polaco la India fue, desde joven, una referencia espiritual permanente, y ya en sus últimas etapas, el budismo zen o las danzas balinesas le sirvieron como materia de análisis concreta en el estudio de las artes ritua-

les. Flaszen, asesor literario de Grotowski, señala en “Grotowski i cisza” (“Grotowski y el silencio”) dentro de la colección de artículos *El teatro en Polonia*:

Grotowski hablaba abiertamente de yoga, técnicas espirituales, meditación, tantra, etc, pero siempre fiel a sí mismo, se desligó de una contemplación pasiva de las cosas. Llegó a través del movimiento, a través de la danza, a través de la producción de sonidos, a través de tareas activas que eran como los pasos necesarios para experimentar lo que él llamaba lo Innombrable. Estaba fascinado por el vudú haitiano y los “baul”, músicos errantes de la India, que llevaban una doble vida como artistas y buscadores espirituales... (Flaszen, 2008: 17)

El profesor de literatura Władysław Tarnawski señaló en los años veinte y treinta algunos puntos de contacto entre el teatro japonés y el teatro isabelino. Ambas concepciones escénicas tienen en la mezcla de pasión, celos, poder, intriga y resentimiento una combinación emocional intensa y universal. En ambas el juego teatral es una mezcla de convención y realismo, un realismo depurado y estilizado convencionalmente. La sangre como elemento cruel y expresionista que baña la escena y que mancha de culpa al personaje es otro de los elementos comunes. El horror ante el derramamiento de sangre, según Tarnawski, sirve para la ralentización de las acciones, y para que los grandes actores de uno y otro teatro realicen un juego facial maravilloso. Este derramamiento que salpica y mancha en una suerte de éxtasis violento y apocalíptico era lo que buscaba Grotowski en varios de sus espectáculos.

Otra característica que asemeja al teatro oriental y al Teatro Laboratorio es el ascetismo, el carácter monacal de exilio y enclaustramiento voluntario. Rena Mirecka y Zygmunt Molik, actores del Teatro Laboratorio, han relatado en varias ocasiones que las jornadas de trabajo con Grotowski tenían principio, pero no tenían fin. A veces se alargaban hasta muy entrada la madrugada. En otras ocasiones, si a mitad de la noche a un actor o al propio Grotowski se les ocurría una idea interpretativa o escénica se reunían para discutirla o ensayarla. Zygmunt Molik describió a Grotowski en un encuentro con estudiantes españoles en Wrocław como un tirano. Los estudiantes y actores argentinos

sentían verdadero pánico ante la presencia de Grotowski en una estancia que este realizó en Buenos Aires. Sabían que se empezaba a trabajar a un nivel bastante alto de energía, y que no se pararía hasta que él lo determinase, generalmente muchísimas horas después. La actividad escénica para los integrantes del Teatro Laboratorio era tan absorbente, tan exigente, demandaba tanto de su tiempo y de sus energías y atenciones, que era imposible llevar una vida paralela fuera del teatro. La sala de ensayos se parecía a un convento de clausura. Pasaban días y días ensayando sin ver la luz del sol. Algo parecido le ocurría a la Ópera de las chicas japonesas. Su director, Goro Sudo, señalaba que a las chicas de la Ópera de Japón no se les permitía contraer matrimonio mientras estuvieran ensayando, actuando o de gira. De ser así su carrera de actrices terminaba inmediatamente.

Esta renuncia a la vida familiar y sentimental no solo se debía a la dureza y extensión del trabajo y de las jornadas laborales. Grotowski quería que sus estudiantes y actores practicasen el desapego. El artista, el ser humano en general, pero el artista en particular, debía tener conciencia de la vida como de un viaje, en el que es necesario ir ligero de equipaje, y sentirse nómada, sin dependencias, sin ataduras, pudiendo dedicarte por entero a tu arte, y a tus deseos de autorrealización, sin saber muchas veces ni a dónde vas, ni cómo ir, ni si vas a llegar o no, o a dónde vas a llegar. Era necesario despojarse y despegarse del hogar y de las pertenencias materiales o afectivas. Grotowski creará su primera casa en Italia, en 1986, a la edad de 53 años. Hasta entonces nunca tuvo un lugar permanente de residencia. Para Grotowski era necesario sentir el dolor trágico de la impermanencia de todo, la trituración y desintegración de los vínculos afectivos, y quedar reducido a la más absoluta soledad, para así vivir la noche oscura del alma, el desierto del alma que se encuentra a solas consigo misma; por otro lado, los vínculos sobrevivirían, a pesar de todo, si eran verdaderos y profundos, pensaba el genio de Wrocław. Para Grotowski un signo de nuestros tiempos era la impermanencia, la mutabilidad constante; la esencia y la permanencia no había que buscarla en las relaciones, sino en un viaje interior, hacia el interior de uno mismo. En *El gran tratado de los estadios en el camino a la iluminación*, el sabio chino Lam Rim Chen Mo señala:

Desarrollas el espíritu de la Iluminación confiando en: un linaje perfecto, tener la tutela de un maestro, la compasión hacia los seres, y no desalentarse por las dificultades de la existencia cíclica. [...]

La imparcialidad inconmensurable se explica según dos tipos: desear que todos los seres estuviesen libres de las aflicciones como el apego y la hostilidad, y estar siempre consciente. (Lam Rim Chen Mo apud Tsongkapa, 2007: 23,34).

Mientras estudiaba Arte Dramático en Cracovia, Grotowski no abandonó su interés por Oriente. Por el contrario, participó activamente en reuniones sobre este tema, y de manera sistemática profundiza en sus conocimientos, conoce a diversas personalidades involucradas en temática oriental y establece contacto con ellos. Entre ellos había una profesora de la universidad de Jagellónica, especialista en India y en Irán, Helena Wilman-Grabowska, y un eminente estudioso de la filosofía hindú, el padre Francis To-karz. Ambos jugaron un papel importante en la formación de la personalidad madura de Grotowski, lo que sin duda tuvo influencia sobre la intención del propio Grotowski de derivar sus estudios de teatro hacia posiciones orientalistas, así como a flirtear con la posibilidad de especialización médica en psiquiatría. En la primavera de 1956 Grotowski se enroló en un equipo de geólogos que realizó un viaje de dos meses a Asia. Él señalaba que era un error viajar a Oriente para convertirse en un oriental. El occidental solo puede llegar a conocer lo oriental, y conocer no es ser. Imitar, copiar o seguir el teatro de oriente es estéril y nada creativo para nuestro director. Son los principios básicos filosóficos y técnicos del teatro oriental lo que los occidentales podemos importar hacia nuestro teatro únicamente.

Otra de las pretensiones de Grotowski era recuperar el “ser oculto”, que subyace en la herencia cultural, para encontrar nuevas formas de lo ritual. Grotowski considera necesario alcanzar la psique profunda del espectador y descargar así su subconsciente de las emociones acumuladas durante el espectáculo. Grotowski hace que el actor sea un arquetipo, un chamán, que fascina al público y le hace romper los moldes tranquilizadores de su mundo. El actor ha de aceptar principios muy estrictos de ética del trabajo,

cultivo de valores que lo van a forjar y lo van a curtir teatral y vitalmente: respeto máximo, silencio, acatamiento y obediencia, humildad, paciencia infinita, perseverancia tenaz, frugalidad, trabajos depurativos, meditación y concentración constantes, ascetismo...El grupo de actores del Teatro Laboratorio no pretende la creación de deslumbrantes espectáculos, sino la búsqueda religiosa de valores trascendentales a través del teatro, y divulgarlos, y compartirlos para convertir al ser humano en un ser más sabio y sano, en un ser santo. El teatro Laboratorio comparte con la sensibilidad artística y vital de la cultura japonesa una serie de características que aparecen definidas en la obra de Zeami Fushikaden, *Tratado sobre la práctica del teatro Noh*:

- 1) El sentimiento de fugacidad de la vida y de la inconsistencia de las cosas como una propiedad que realza su valor y les da belleza. [...]
- 2) El intenso grado de integración del hombre en la naturaleza, disfrutando y sintiendo la variedad de los fenómenos naturales... [...]
- 3) La tendencia a lo irregular, a lo inacabado y a lo indeterminado, abriendo siempre una puerta a la intervención del espectador para completar el cuadro [...] así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se prolonga la vida de los seres.
- 4) El reconocimiento de la belleza de las cosas cuando están presentes y en su evocación; en su esplendor, pero también en su decadencia o cuando están a punto de nacer. (Fushikaden, 1999: 39-40)

En cierto modo la “resurrección” de Artaud hacia 1960 impulsó por fuerza un método oriental u orientalista para actores (decimos esto con todas las reservas) frente al método Stanislavski. Eugenio Barba, que aprende en Bali los secretos de la danza que tanto fascinara a Artaud, será el creador en Oslo, en 1964, del grupo europeo que con mayor sinceridad y esfuerzo ha hecho suyas las técnicas escénicas orientales, el *Odin Teatro*. Pero son los propios colectivos orientales los que empezarán a mostrarnos en Occidente sus espectáculos sacados de su tradición, hasta entonces para nosotros desconocida. A veces convierten en representación sus propios ritos sagrados, como en el caso de la tradicional danza teatral *Yo Kagura*, divulgada por Occidente en 1980 como liturgia sintoísta. Se trata de una danza sagrada de celebración de las estaciones del año,

basada en el mito nipón de la cueva del dios Sol.

El Kathakali hindú despertó la admiración de Grotowski. Se trata de una modalidad artística que tiene parentesco con el dutangada medieval, un género teatral en el que un actor recita el texto mientras otros lo escenifican con ayuda del mimo y de la danza. El esmero y cuidado que se pone en los detalles ha despertado interés por un género en el que la acción sigue el recitado de un texto. Es extraordinario el puntillismo con que se atiende a los movimientos complicados de los ojos (globos oculares, cejas y párpados) o las modalidades simbólicas de las manos, que cuentan con veinticuatro posiciones fundamentales, de las que nacen otras muchas combinadas; o el maquillaje, de una gran riqueza, en el que cada color contiene un símbolo, cada trazo caracteriza a un determinado rol o personaje, que se realza con trajes de una magnificencia increíble. El actor-bailarín de Kathakali transforma el escenario en una gran conciencia sobre la que proyecta su mundo profundo para que cada espectador lo asimile a su modo, lo interprete sin razonamientos y lo lleve hacia su interior, conciliando lo sublime con lo humano. Esto es lo que pretende Grotowski con sus obras occidentales y su romanticismo polaco: el mesmerismo hipnótico y mágico de la conciencia del actor sobre el espectador arrastrando a éste a regiones ontológicas desconocidas para él. Grotowski dirigió la obra de teatro *Siakuntala*, original epopeya mitológica hindú de siete actos basada en el motivo de la anagnórisis, del escritor hindú Kalidasa. Se trata de una de las primeras obras dirigidas por Grotowski en el Teatro de las Trece Filas en Opole, en el primer teatro y primera compañía que fundó, antes de establecerse en Wrocław con su Teatro Laboratorio.

Del arte hindú han interesado a Grotowski varios aspectos: la recuperación del sentido ceremonial del espectáculo – la integración y armonización de lenguajes como el recitado y la danza – la exigencia de un estilo depurado por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu, la concepción perfeccionista y ascética del arte (en la India, la preparación mínima del actor exige unos diez años de dedicación exclusiva, a fin de dominar todos los gestos y su simbología inherente), el

carácter sagrado, mítico del espectáculo. Grotowski dijo en una ocasión que si Artaud se sintió tan fascinado por el teatro balinés ello fue debido a que no entendió el significado de sus signos. Lo cual parece cierto. Las nuevas teorías sobre la percepción estética nos advierten de que todo arte sin penumbras, sin sugerencias veladas, sin misterio, carecerá de interés, no golpeará nuestros sentidos ni cuestionará nuestros hábitos. Occidente, nos lo advertían los simbolistas, ha gastado sus signos, ha agotado sus interpretaciones, o ha creado barreras y censuras al ejercicio libre de los creadores. Solo se autoriza lo admitido por la autoridad que vigila los textos y las tradiciones de nuestra civilización cristiana. La huida a Oriente era algo más que un esnobismo de poetas.

Para muchos estudiosos Grotowski y sus actores tuvieron el mérito indudable de redescubrir el teatro ritual para Occidente. Las necesidades del Teatro Laboratorio y de los teatros clásicos de Asia eran consecuentemente semejantes: reparar la precaria salud de la conciencia individual y de la conciencia social. Son tres las formas de llevar a cabo esta reparación, esta liberación de la energía espiritual de la congregación o de la tribu: la incorporación del mito, la profanación, y la trascendencia. El ritual es la repetición de un acto arquetípico. La sociedad occidental ha olvidado, ha descreído y ha rechazado sus rituales. Grotowski lo sabe; sabe que el teatro clásico asiático los necesita, pero el teatro europeo ya no, porque pertenecen a un estadio de su historia definitivamente pasado, superado, olvidado. El Teatro Laboratorio, por tanto, va a buscar una confrontación con el ritual más que una identificación a través de él. Grotowski usa el ritual para atacar, mientras que Asia lo utiliza para reafirmar. Él usa la fuerza: fuerza a su audiencia a romper, rasgar su máscara social. El drama ritual asiático, por otro lado, asume que la máscara social es su propio rostro. En *The Euroasian Theater* Grotowski señala:

Los ejercicios de composición han sido adaptados de acuerdo al proceso de formación de ideogramas gesticulados tanto en el teatro clásico y medieval europeo como en el africano y en el teatro oriental. No es, no obstante, una búsqueda de fijación de ideogramas, como en la Ópera de Pekín en la que, un actor que por ejemplo acerca una flor, lo hace de acuerdo a una específica e intercambiable gestualidad heredada de una tradi-

ción centenaria. Nuevos ideogramas deben constantemente salir y su composición aparece inmediata y espontánea. El punto de partida para tales formas gestuales es la simulación de la propia imaginación y el descubrimiento de la propia reacción humana primitiva. El resultado es una forma viva de posesión de la propia lógica. Estos ejercicios de composición presentan ilimitadas posibilidades. [...]

Me parece que las aproximaciones oriental y occidental son complementarias. Pero nosotros debemos intentar crear una síntesis de un sincretismo performativo; más bien debemos trascender las limitaciones de los nuevos acercamientos. (Grotowski apud Savarese, 1992: 554-555).

En el teatro clásico asiático el texto era conocido. Con frecuencia el público sabía detalladamente la historia y conocía las escenas y los diálogos de memoria. Todavía esto es así en cierta parte del público. En ocasiones esto es necesario, si se quiere disfrutar del contenido de las obras. Porque hay una parte de la ciudadanía contemporánea asiática, y casi la totalidad de la occidental, que no comprende el código de ciertos tipos de teatro asiáticos. El ciudadano contemporáneo que no está familiarizado con estos códigos se ve obligado a mirar el espectáculo de otra manera, se fija en cómo se está haciendo y en cómo se está diciendo, ya que le resulta imposible muchas veces acceder a qué se está haciendo y a qué se está diciendo. Sea como fuere para ambos tipos de público el texto es solo un pretexto. La forma adquiere un protagonismo infinitamente mayor que el contenido, el teatro es ante todo un fenómeno formal. Lo que realmente importa es la belleza y emoción del ritual, y el estado en que este ritual nos sumerge, lo que importa es la esencia de la historia teatralizada. Esta filosofía es totalmente compartida por el Teatro Laboratorio. La diferencia estriba en que una vez una dramaturgia ha sido ensayada por el Teatro Laboratorio es fijada de manera invariable, y si se produce un cambio, ese cambio entra a formar parte de la dramaturgia de manera también invariable. Los cambios llevados a cabo en otros tipos de teatro, como el Kabuki, por ejemplo, son susceptibles de reformas, manipulaciones y transformaciones a lo largo de la vida de la producción escénica. En el teatro asiático cabe la improvisación; en el Teatro Laboratorio, por el contrario, no deja nada libre a la improvisación, la precisión ha de ser absoluta. Para el director y para los actores del Teatro Laboratorio esta inmensa pre-

cisión sigue dejando espacios grandes, libres, espacios de indefinición a nivel interior, en el mundo interno del actor, para ahí establecer el juego de la improvisación.

La música es una parte del drama ritual. Grotowski usa la música de diferentes maneras. Él sabe que hay momentos de gran tensión emocional – momentos en que se producen gemidos o sollozos – en que los sonidos y palabras brotan como si fueran canto. Este es uno de los preceptos del teatro Noh, que consiste en que los sonidos musicales, si nosotros escuchamos con un oído abierto, parecen lamentaciones. En el Bunraku el narrador rompe a cantar en momentos de gran tensión emocional. En *Akropolis* de Grotowski tenemos un bello ejemplo del mismo momento cuando Jacob señala que tiene miedo de que su hermano Esaú se dirija hacia él y le agreda. Y sus palabras comienzan a ser cantadas, su relato se vuelve un melisma. En otro momento cuando Jacob y Rachel están en la plataforma distribuyendo el pelo de plástico (de los enviados a las cámaras de gas) su conversación se vuelve canto – a imitación real del canto ambrosiano – como en una forma abierta de liturgia de un drama Noh, en donde el coro conscientemente imita los cantos budistas. Grotowski es un crisol que aglutina sincrética y eclécticamente la forma espiritual de las diversas tradiciones teatrales y musicales del mundo. La compañía Teatro del Zar, continuadora del espíritu grotowskiano y de los logros del Teatro Laboratorio, también concede decisiva importancia a la música, como nos muestra en el folleto de mano de su espectáculo *El parto por cesárea*, en donde se observa la fusión de tradiciones y estilos, integrados en la puesta en escena:

La básica línea de la estructura musical queda configurada a partir del polifónico canto coral, en el que se entremezclan ritmos búlgaros, rumanos, islandeses y checos. La elaborada energía musical debe mucho también a Erik Satie que está en la base de cada acorde musical. El material de las tradiciones musicales se transforma en esta obra en forma contemporánea que llena de intensidad la partitura de movimiento. No podríamos decir en qué medida es deudor el espectáculo de la música contemporánea. (Fret, 2009)

Tanto en el teatro asiático como en el Teatro Laboratorio se usa la música como una forma de encantamiento, pero éste es solo uno de los usos que Grotowski da a la

música. Hay otros usos que requieren una respuesta más intelectual que emocional por parte del público, que son impensables en el teatro clásico de Asia. El solo de violín en *Akrópolis* es un ejemplo. El violinista deliberadamente usa unos miserables y sórdidos acordes musicales, reminiscencia de la música popular más insulsa. Con ello trata de acentuar el horror y el pathos de la estancia en los campos de concentración. Al final el violinista toca una especie de marcha militar mientras los prisioneros cantan el himno nacional polaco, repleto de bellas y optimistas palabras, mientras se dirigen a ser quemados en el horno crematorio. Es un ejemplo de la terrible, cruel y amarga ironía europea.

El uso del vestuario y de los objetos por parte de Grotowski también difiere del uso del teatro asiático. Mientras que en el teatro asiático el significado del objeto lo pone el espectador, en el Teatro Laboratorio el significado del objeto lo da el actor, a través de la asunción que el actor haga de tal objeto. Los objetos en ambos teatros tienen un altísimo contenido simbólico, pero mientras el inventario de posibilidades significativas y pragmáticas del objeto en el teatro asiático es un inventario cerrado, en Grotowski se trata de un inventario abierto. La carretilla de *Akropolis* adquiere una gran cantidad de usos y significados muy diversos a lo largo de la obra. En el arte asiático los utensilios no tienen dos significados, tienen solo su significado aparente; no hay consecuentemente ni ironía, ni distanciamiento irónico.

Para el asiático la personalidad sobre un escenario no la ofrece la persona, la ofrece el arquetipo abstracto que es una encarnación ideal que está por encima de la persona, de toda persona. El uso de las máscaras – reales en el teatro Noh, pintadas en el Kabuki y en China, simuladas a través de los músculos de la cara en el Kathakali y en el teatro malayo – es indicativo de la necesidad de fabricar una personalidad. La personalidad está identificada con la máscara. El actor oriental se coloca su máscara, y ya es, no necesita transformarse. Grotowski trabaja la máscara en *Akropolis* creando un terrible y profundo impacto emocional sobre el espectador. Los prisioneros del campo de concen-

tración reducidos a máscaras, desvelan la pérdida de dignidad y de humanidad que sufrieron, pues también los soldados nazis los redujeron a máscaras, y también ellos mismos se redujeron a sí mismos a máscaras para poder soportar la continua e inhumana crueldad y humillación, y para poder sobrevivir a tanto envilecimiento. Grotowski nos muestra los prisioneros judíos no con los adulterados, edulcorados y pretendidos realismo y naturalismo del cine comercial, sino con la auténtica realidad en que serían vistos por los soldados nazis, y con que finalmente se verían a sí mismos: una máscara grotesca y animalizada, hueca, hueca y muerta, patética, sin vida. En *Grotowski. Przewodnik (Grotowski. Guía)* encontramos referencias en torno a la relación entre las máscaras orientales y el trabajo grotowskiano:

En el año 1962 Grotowski estuvo durante meses en China entrenándose en métodos y técnicas usados por los actores jingxi, conocidos en Occidente como Ópera de Pekín, en especial en la tarea de iniciar la acción desde el movimiento de impulso opuesto a la dirección precisa. En Shangai pudo encontrarse con el célebre logopeda y foniatra doctor Lingi. De él aprendió Grotowski cuándo la garganta de un actor estaba abierta o cerrada, así como conocimientos acerca de los resonadores, que se convirtieron en una de las señas de identidad del Teatro de las Trece Filas.

Ryszard Cieslak recordó al cabo de los años, que buscando el crear algo necesariamente inhumano en Akropolis, la compañía llegó a la “máscara del cuerpo”, y también a la “máscara de la voz”. Ensayaban los resonadores en unos cuerpos de personaje degradado, humillado, envilecido. Jugaban a ello hasta el final, hasta que sentían repugnancia. Esta repugnancia y hartazgo estaban en la base de Akropolis. (Kosinski, 2009: 139-140).

El actor japonés Yoshi Oida señala que el maquillaje cambia el exterior, pero una máscara trasciende esa primera transformación externa. Grotowski también era más amigo de trabajar desde la máscara que desde el maquillaje. El maquillaje se adhiere a la piel y se adapta a los movimientos de músculos de rostro. Nuestros propios movimientos y expresiones siguen viéndose a través del maquillaje. La máscara es otro concepto. La máscara no se mueve cuando nuestro rostro cambia de expresión. La máscara tiene vida propia y el actor acepta transformarse y adaptarse a la vida de esta. Vemos lo

que dice Oida acerca del trabajo con la máscara, recogido en *Los trucos del actor*:

Hay una antigua tradición que dice que la noche anterior a la función, el actor se lleva la máscara a su casa y duerme con ella. Las dos caras comparten la misma cara.

La pasión de mi maestro de Noh era la de coleccionar viejas máscaras, y las guardaba en su casa. Temía que hubiera un incendio. (Como las casas japonesas están hechas de madera y de papel, el riesgo de incendio es muy grande). Algunas de esas máscaras estaban clasificadas como tesoros nacionales. Yo le dije: “¿Y por qué no preguntas si es posible conservarlas en un museo?” Y él me dijo: “Si dejas una máscara en un museo, la máscara muere. La máscara tiene que salir a escena de vez en cuando para vivir como un personaje y para ser vista por el público. De lo contrario pierde vida y se convierte en un mero objeto. Una máscara no es un objeto”.

Sentí lo mismo cuando vi un cuadro de El Greco en el museo del Prado de Madrid. No me conmovió. Después fui a un pequeño pueblo de Madrid en el que había otro cuadro de El Greco, en este caso dentro de una iglesia. Allá dentro, el cuadro era maravilloso. Estos objetos necesitan vivir la vida para la que fueron pintados. Las máscaras se hicieron para el escenario y los cuadros, para la iglesia. Cuando se trasladan a museos se convierten en simples objetos para contemplar y la parte invisible de ese arte desaparece. (Oida, 2010: 79-80).

Quizá la más básica de las diferencias entre el teatro clásico asiático y el Teatro Laboratorio, es que el asiático no tiene director. La tradición da a los actores sus papeles, sus líneas de acción, la manera de hablar, la manera de moverse. No hay necesidad de ensayos –estos ocurren solo cuando necesitan incluir algún cambio importante y han de reestructurar el texto y recordarlo con una nueva estructura. El texto, las voces, los movimientos, las acciones, la dramaturgia... están sobreestudiados por parte de los actores, se hallan tan interiorizados que forman parte de ellos. El teatro de Grotowski, sin embargo, por supuesto, es el ejemplo por antonomasia de teatro de director. Grotowski insistía en que la responsabilidad de los espectáculos era compartida entre sus actores y él. Pero ellos no tenían como en el teatro oriental una tradición teatral que los amparase y sirviese de contenedor cultural y vital, no eran entrenados desde la más tierna infancia, ni estaban rodeados por el contexto social de espiritualidad ascética. Grotowski lo sabía,

y pretendió conseguir esa contención emocional, esa disciplina y esa espiritualidad en su teatro. El resultado es un teatro tan críptico y fascinante como el asiático, pero menos exótico, folclórico y mitológico, y sin embargo mucho más desasosegante y desestabilizante.

Pasamos a centrarnos ahora en el “Drama Objetivo” que es un proyecto de investigación conducido por Jerzy Grotowski en su estancia en la universidad de California en los años ochenta. El drama objetivo es el término que utiliza Grotowski para describir aquellos elementos de los rituales antiguos de varias culturas del mundo en que se da un preciso, y por consiguiente objetivo, impacto en los participantes, dejando fuera el acostumbrado significado teológico o simbólico. La intención de Grotowski es estudiar tales elementos: movimientos performativos, danzas, cantos, encantamientos y sortilegios, estructuras lingüísticas, ritmos, y usos del espacio. Estos elementos son traídos a la luz a través de un proceso de destilación, que se basa en la reducción de lo complejo en simple, y en la discriminación y discernimiento de las singularidades.

En los estudios sobre drama objetivo cada forma cultural fue tratada por un experto performer nativo de la cultura en cuestión. Las tradicionales formas culturales incluían: el ritual vudú haitiano, las danzas derviches, danzas y cantos chamanísticos coreanos, encantamientos y mantras balineses, hatha yoga, y karate japonés. Gran número de ejercicios fue desarrollado también a lo largo del proyecto; ejercicios que se llevaron a cabo por especialistas técnicos tomando como referencia el material tradicional que Grotowski trabajó durante su etapa del Teatro de las Fuentes en Polonia (años setenta). Textos literarios tales como Gospel de Santo Tomás y cierta literatura hinduista fueron usados en la creación de nuevas canciones. Grotowski trabajó intensivamente los “Mystery Plays”, trabajos que no fueron programados para ser representados ante el público, aunque finalmente se mostraran. Mediante los Mystery Plays se exploraban las posibilidades artísticas de los actores, aplicando las intuiciones y experiencias obtenidas desde la energía creativa generada por los ejercicios. Unos ejercicios que pretendían

reconectar al actor con su pasado – generalmente su infancia – en una forma de recuperación artística – que no terapéutica – de su historia individual, cultural y sentimental.

El trabajo con los “Mystery Plays” afectó la percepción de los estudiantes/actores en muchos niveles simultáneamente. Hubo un cambio de consciencia y de conciencia, un cambio de impulsos físicos y de conducta. Generalmente los alumnos sentían el cuerpo más despierto, incluso después de haber trabajado muy duramente durante todo el día. Los estudiantes se sentían mucho más conectados consigo mismos y con su cultura nativa. Se dio una situación muy similar a la que los investigadores ritualistas han observado en Bali en los rituales balineses. Las situaciones de trance en los rituales de Bali llevan a quien se somete a ellos a estados extraordinarios de agudeza de conciencia, a estados de auténtico conocimiento del yo profundo al mismo tiempo que se está viajando por el subconsciente. En el estado de verdadero yo la persona se vuelve inmensamente inocente y lúdica, igual que un niño, mientras que en el viaje por el subconsciente la conexión con los sentimientos puede reavivar heridas. Hay numerosas similitudes entre los ritualísticos trances balineses y las experiencias grotowskianas. A través de investigaciones y conocimientos de las artes performativas balinesas y de entrevistas con religiosos y misioneros en Bali se han descubierto paralelismos entre el trabajo de Grotowski y el teatro balinés en el proceso de entrenamiento así como en el impacto sobre el actor y sobre el espectador. Cuando una persona está en trance posee una altísima conciencia de los sentimientos. Durante el tiempo en que transcurre la experiencia la persona está profundamente implicada en aquello que está haciendo, y al mismo tiempo es capaz de sentir y de incorporar los sucesos de su entorno sin ser afectada por ellos. Es un estado similar al que vive un actor que goza de una poderosa presencia escénica, que es capaz de influir en los espectadores, al mismo tiempo que está completamente abierto a recibir sus reacciones. Su arte es orgánico, un fenómeno generado no por su intención de mostrar, sino por su honesta y sincera motivación de hacer lo que está haciendo.

Hay que considerar tres elementos básicos de la forma de vida balinesa y de su arte. La primera es la relación íntima entre la gente y la naturaleza, la segunda es la rutina de los rituales y costumbres religiosas, y finalmente la manera en que los balineses consideran el arte, que para ellos es tanto un entretenimiento como una manera de expresar una verdad interior, conectando a los dioses con sus fieles. Estas características no distan un ápice de la filosofía teatral de Grotowski. De los integrantes del Teatro Laboratorio se podría decir algo muy parecido a lo que dice Jane Belo de los balineses en su libro *Trance en Bali*, recogido en *The Grotowski sourcebook* con enorme corrección:

Los balineses son personas cuya conducta diaria es medida, controlada, grácil y tranquila. La emoción no se expresa con facilidad. La dignidad y la entereza son reglas de decoro en las costumbres. Pero al mismo tiempo muestran una proclividad y una facilidad a entrar en estados no ordinarios de conciencia, y a que su alma realice un salto metafísico. (Jane Belo apud Schechner y Wolford, 2006: 316).

Las artes en Bali siempre tienen un cometido religioso. Los balineses consideran que las artes son una herramienta para llevar afuera la expresión del espíritu interior, su verdadera naturaleza. El arte exige cuidado y respeto, porque lo que no se cuida ni se respeta no tiene valor. El respeto que imponía Grotowski a su equipo técnico y artístico acerca del escenario, de los objetos, de la puntualidad, del silencio era absoluto. En Bali las destrezas artísticas que van a ser mostradas ante el público van precedidas de ofrendas a los dioses, unas ofrendas que consisten en comida, frutas, flores e incienso, y que son obligatorias, porque de lo contrario, el ritual o espectáculo fracasarán. En las ofrendas piden a sus dioses que les mantengan en alerta las mentes y los cuerpos ante cualquier inesperado peligro o error. Los balineses creen en la reencarnación, y consideran que la vida es algo maravilloso dotado de un valor supremo. La muerte para ellos forma parte de la vida de manera natural, y cuando llega se la acepta con naturalidad. Si un actor interpreta a un dios o a un demonio en un ritual, se puede invocar a ese demonio o a ese dios para que se haga presente o vaya a visitarlos. Y lo que más les vincula a la filosofía del Teatro Laboratorio es el hecho de que creen en el misterio, en el prodigio,

en el milagro; y esto les proporciona humildad y ausencia de arrogancia. Es la humildad de reconocer que hay fuerzas desconocidas y sobrenaturales que nos guían y que actúan por encima de nuestras decisiones, voluntades o consideraciones sobre el bien o el mal: lo que el Teatro Laboratorio denomina “Lo gran desconocido”.

Entre los ritos religiosos balineses hay determinadas ceremonias que cabe señalar, por ejemplo, la “meperascita”, que consiste en una purificación del cuerpo y de la mente, o la “pasupati”, cuya función es transformar los materiales primarios – vestuario, peinados, máscaras – en poderosos objetos artísticos, operar sobre los objetos una suerte de empoderamiento energético, a través de infundirles energía espiritual. Este proceso conducido por sacerdotes, y bendecido por los dioses en el templo, transforma estos materiales ordinarios en instrumentos de poder sagrado. Los artistas, presentes también en la ceremonia son purificados al mismo tiempo. Después de la purificación los artistas se sienten vinculados a sus objetos, que serán utilizados en el estreno del ritual o de la performance, y en subsiguientes ocasiones. En un correlato simbólico, el actor de teatro sagrado sigue el mismo proceso, purifica su objeto – su técnica – por medio de la espiritualidad internalizada convirtiéndolo en experiencia estética.

Para llegar a ser un hierofante (un manifestador de lo sagrado), uno debe subir diversos peldaños en el largo camino de la purificación ritual, e ir incrementando un número cada vez mayor de restricciones ascéticas que lo distingan del resto de personas. Solo después de que estos rituales sean representados y llevados a cabo por este guía espiritual, esta persona en cuestión puede comenzar a aprender textos sagrados, mantras y cantos sagrados. El ritual genera un estado de alerta y una mayor conciencia, cualidades necesarias tanto en el arte como en la vida. En Bali esta conciencia es reforzada por las creencias, su significado es alimentado por la naturaleza, y su continuidad es asegurada a través de la repetición del proceso.

En el proyecto de Drama Objetivo no había prácticas religiosas. Incluso cuando

se trabajaban ejercicios que derivaban de rituales o de tradiciones espirituales Grotowski nunca se refirió a tales ejercicios como religiosos. Eran actividades que contenían especiales valores. Una palabra importante que Grotowski usaba con frecuencia era “alerta”. Los participantes debían estar alerta. En este estado de alerta la primera y más importante regla básica era el silencio. A los participantes solo se les permitía hablar cuando necesitaban expresar una idea relativa al proyecto, o cuando preguntaban acerca de sus propias reacciones a actividades específicas. Durante los descansos generalmente no se hablaba. Era el tiempo de absorber e internalizar la experiencia. Grotowski llamaba a esto “silencio por saturación”. Estar en silencio permite muchas posibilidades. Parte del trabajo era acrecentar la conciencia de estar en un entorno autoobservándose, ralentizar el ritmo de la charla interior, aflojar el ritmo, esperar, detenerse un poco y escuchar, darle importancia a las pequeñas cosas y a los pequeños detalles, escuchar el sonido de la naturaleza y del silencio, y comunicarse de otra manera con los compañeros, a través de la mera presencia y de la mirada, de lanzar la mirada a los ojos del otro, y tener con la mirada que reconocerlo, y reconocernos en él. Eliminando el diálogo verbal se redujo la inercia de las rutinas sociales, de la mecánica interacción social de la vida ordinaria. Esto permitió entrar en la misma frecuencia que el otro, que el grupo, y permitió escuchar los sentimientos propios con más apertura, con más sutileza, mediante la presencia o las acciones. Esto permitió a los participantes suspender los juicios sobre las gentes y sobre las situaciones, y centrarse únicamente en ser, hacer y observar. Grotowski sugería también que no se hiciera ruido a la hora de caminar y de moverse, señalaba que igual que uno no hace ruido cuando camina por el campo, tampoco debe hacer ruido cuando está en el espacio de trabajo. Norma Adriana Scheinin de la Universidad de Buenos Aires retoma unas destacables declaraciones de Grotowski con respecto al silencio en su artículo “Don de actor: de la ficción al infinito” en Cuadernos de Picadero, señala la investigadora al silencio como activador y sedimentador de la espera:

Pienso en la extrema receptividad del silencio, en la imagen del Tao cuando el maestro decide retirarse definitivamente a la montaña, y es obligado a dejar su sabiduría por escrito, como si el don mismo de su existencia no hubiera sido suficiente. Tal vez el don de su silencio haya sido la apertura del camino de los otros, ya que el dar del actor está elaborado desde la espera, desde un saber “dar (el) tiempo”. (Grotowski apud Scheinin,

2005: 15).

Grotowski quiso crear un orgánico flujo de sucesos, y por consiguiente estructuró las secuencias de trabajo de acuerdo a la necesidad de ese flujo particular en cada sesión. Con frecuencia indicaba que el trabajo debía tener nueva vida en cada sesión. En cada jornada laboral se trabajaban cosas distintas, y de distinta manera, de acuerdo a la situación energética, anímica, y presencial de cada individuo y del grupo en su conjunto. El trabajo se realizaba desde el punto de partida en que se encontraba el grupo en ese momento, a partir de la escucha de las necesidades actuales. Probablemente Grotowski no sabía qué necesitaba trabajar, pero no le importaba, esperaba a que esa necesidad se le revelase, y confiaba plenamente en que le sería revelada durante el desarrollo de la sesión. Pero incluso si se sentía perdido, continuaba adelante sin temor, como si todo estuviese controlado, sin darle importancia a la desorientación y aprovechándola a su favor; desesperarse por no saber qué hacer, o por no saber a dónde ir era contrario al espíritu del Teatro Laboratorio.

Trabajando al atardecer y durante la noche con una iluminación compuesta únicamente de lámparas de aceite, los participantes del Drama Objetivo sintieron que la atmósfera de trabajo era misteriosa y antinatural. Pero la intención práctica era hacer que el cuerpo y la mente estuvieran alerta. El anochecer es un tiempo para el descanso. Pero si se pregunta a los participantes sobre la dureza y dificultad de los ejercicios, sobre la reacción orgánica hacia ellos, o sobre el grado de alerta adquirido, todos confirman que la efectividad se acrecienta durante este período. Los ritos balineses privilegiaron también los momentos del anochecer y de la noche como tiempos de la celebración del encuentro espiritual. Esta contradicción de un espacio temporal de descanso, en el que las energías bajan, pero que al mismo tiempo la energía está disponible para alzarse hasta cotas muy altas, era muy del gusto de Grotowski. Él encontró en la idea de contradicción, una idea contra las formas de vida convencionales y contra la interpretación convencional, pero con la intención de provocar respuestas mentales y físicas en los participantes.

Otro importante elemento del proceso de entrenamiento en el proyecto de Drama Objetivo era el hecho de que Grotowski nunca describiera el significado de la idea que hay detrás de un ejercicio. De forma parecida, los balineses tampoco conocerían el significado y simbolismo de sus elaborados ritos religiosos. Tanto para Grotowski como para los balineses el conocimiento es muy poco productivo, porque el ser humano es muy ignorante por mucha cultura que posea. Es más, la cultura llena a la persona de soberbia, arrogancia y prepotencia, la hace más pedante, y hace que conecte menos con su ignorancia real y auténtica, con lo cual hace que la persona esté menos en contacto consigo misma. Tanto para el director del Teatro Laboratorio como para los balineses el conocimiento ha de ser perceptual, no conceptual como lo es el conocimiento académico, el conocimiento ha de proceder de la intuición, la observación, la meditación y la escucha, y no de teorías heredadas históricamente. Grotowski nunca intentó explicar el significado o resultado de sus ejercicios. Él no deseaba que los participantes comenzaran a trabajar a partir de una idea, porque la mente estaría conscientemente buscando el resultado de la idea. La acción no sería orgánica y los impulsos físicos estarían bloqueados. Dice Grotowski en la obra *Teatro Laboratorio*:

Un actor no debe tratar de adquirir ningún tipo de fórmula o construir una especie de “caja de trucos”. Este no es el sitio adecuado para recoger toda clase de medios de expresión. La fuerza de la gravedad en nuestro trabajo empuja al actor hacia una maduración interior que expresa por sí misma un deseo de abatir los obstáculos, subir a la “cumbre”, alcanzar la totalidad.

El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende darle nada; al contrario, se procurará sacar de él lo más posible, librándole de algo que está normalmente muy arraigado: su resistencia, reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, los obstáculos que su cuerpo coloca en el camino del acto creador, sus hábitos e incluso sus “buenas maneras”. (Grotowski, 1970 C: 46).

El proyecto de Drama Objetivo no era fácil de llevar a cabo por la confrontación de las demandas física y mental. Grotowski era consciente de estas dificultades. Por esta

razón era muy cuidadoso seleccionando a los participantes. Buscaba la singularidad de cada candidato. Una singularidad que no estaba basada únicamente en la habilidad técnica, a pesar de que la técnica tenía un gran valor. Estaba ante todo basada en la calidad humana. Él buscaba personas que no fueran ni arrogantes, ni pretenciosas, ni narcisistas, ni charlatanas; buscaba personas que fueran humildes, sencillas, sutiles pero brillantes, personas con interés por la aventura de descubrir, con curiosidad por la vida. Se trata de las mismas cualidades con que los guías espirituales de los ritos balineses seleccionaban a sus performers. El teatro balinés tradicional sigue una estructura formal, cuyos caracteres son muy conocidos por sus gentes. Los personajes son divididos en tres tipos: deidades, humanos y demonios. Los actores son elegidos de acuerdo a sus personalidades, tipo físico y cualidades humanas. Las cualidades para la participación en un ritual en Bali incluyen cortesía, respeto y tolerancia. Ser humilde es la cualidad más valorada, porque el artista debe comprender que no es otra cosa que un médium, un canalizador energético entre el cosmos, el universo, y los seres humanos, y que la belleza o profundidad de su arte no la fabrica él, sino que le viene dada por la vida. El artista debe ser capaz de invocar su personaje y permitirle que habite en él. El espíritu del personaje entrará gustosamente en el actor dependiendo del desarrollo humano que haya adquirido dicho actor.

El aprendizaje cinestésico es el más importante aspecto del proceso de aprendizaje en el entrenamiento tradicional balinés y en el entrenamiento grotowskiano. El aprendizaje cinestésico incorpora la precisión física y la cualidad emocional de la acción. Esta enseñanza se realiza de dos maneras. De la primera manera el profesor moviliza el cuerpo del estudiante como si de una marioneta se tratase. De la segunda manera el estudiante aprende observando y siguiendo al profesor, repitiendo la secuencia de voces o de movimiento muchas veces. La repetición es otro básico principio del aprendizaje cinestésico mediante el cual el cuerpo internaliza la experiencia física. Una vez que el estudiante a través de la repetición es instruido mecánicamente, se le instruye más tarde en encontrar la organicidad de la acción en cada repetición. Tanto en el entrenamiento balinés como en el grotowskiano las acciones son aprendidas siguiendo al

líder en un proceso común en las dos tradiciones: observación / imitación física / repetición de lo imitado. En ambas corrientes cuando se necesitaba la dirección por medio de las palabras, el líder o profesor utilizaban las palabras imprescindibles, reducían la expresión verbal al mínimo. Grotowski dice:

El cuerpo funciona por sí mismo como un cerebro. Y al igual que un cerebro el cuerpo puede recordar e invocar patrones de movimiento y emocionales de manera instintiva cuando recibe los estímulos adecuados. (Grotowski apud Schechner y Wolford, 1997: 323).

Las “Motions” son unos ejercicios grotowskianos de entrenamiento mental y físico, para conseguir que el cuerpo sea sensitivo y la mente esté alerta. Se trata de ejercicios realizados en silencio al amanecer y al anochecer en la ladera de una montaña de frente al sol. La duración de la actividad era de una hora y media. Se hacía en grupo, con una distribución en forma de rombo. Cada una de las esquinas del rombo estaban presididas por un líder. Los movimientos señalaban a siete direcciones: norte, sur, este, oeste, arriba, abajo, y centro. Se trabajaba también la posición primal, una postura básica del cuerpo, que resulta ser una de las “motions” más importantes. La postura es ejecutada de pie. Los pies se colocan en paralelo con la abertura de caderas y de hombros. Las rodillas se hallan ligeramente flexionadas, y el cuerpo bascula suavemente sobre las plantas de los pies. El pecho, la mandíbula y la cabeza están adelantados muy suavemente, de manera que la energía suba desde las nalgas por toda la espina dorsal hasta la cabeza. En esta posición el cuerpo está en alerta y dispuesto para la acción. La posición primal de Grotowski es similar al alineamiento de torso y cabeza de los balineses. Tanto la posición primal como el alineamiento balinés crean una sensación de ligereza, disponibilidad y energía ascendente, que dispara la propioceptividad física y mental. Para Grotowski la presencia – definida como estar vivo en el momento presente – es la esencia de todo. Habitualmente cuando meditamos muchos pensamientos nos vienen a la cabeza. Grotowski, al igual que todas las corrientes de crecimiento y desarrollo personal, propone que no reaccionemos a ellos, que simplemente nos quedemos observándolos y dejándolos pasar, como observamos lo que vemos y oímos a nuestro alrededor.

Las “motions” son un complejo ejercicio. Varios elementos de la técnica son representados a la vez. Hay que mirar con una visión panorámica para que la percepción no se focalice en un solo pensamiento. En la vida diaria continuamente focalizamos desde nuestras percepciones aquello que queremos ver u oír. El cerebro es curioso, y se deja arrastrar por un deseo o interés. Las “motions” requieren que no sigas este deseo o interés, y que te concentres en percibir todo tu entorno sensorial. Cuando se realiza esta actividad el cuerpo se vuelve más consciente, y los sentimientos se fusionan con el cuerpo formándose una unidad indisoluble. El cuerpo se siente vacío y ascendido. Cuanto más oigo y veo, más siento mi cuerpo. En las “motions” se acaba sintiendo finalmente la energía y los latidos del corazón atravesando todo el cuerpo.

Los ejercicios del Drama Objetivo tienen como propósito fundamental el despertar del poder físico natural en nosotros. Poder que la tradición hindú denomina “energía dormida: kundalini”, distribuida desde el sacro hasta la cabeza. Esta energía natural puede ser despertada mediante una serie de ejercicios vocales y físicos. Grotowski señala que esta energía poderosa se concentra ante todo en nuestro cerebro reptiliano –centro límbico – y es una fuente de energía fresca, animal y salvaje, dispuesta a ser rescatada en cada ser humano. En Bali la capacidad para despertar e invocar esta energía física es una necesidad. Los balineses invocan estos poderes físicos, y reciben poco después señales y mensajes desde la naturaleza. Mediante los trances de los rituales los guías espirituales traducen los mensajes de los dioses a las gentes. Estos mensajes con frecuencia contienen cuestionamientos personales e íntimos acerca de qué se necesita para restablecer el equilibrio social y afectivo de la vida comunitaria. A veces también contienen profecías y predicciones. El despertar de la energía es un elemento cultural que vitaliza tanto a Bali como al Teatro Laboratorio.

Varios de los participantes del experimento del Drama Objetivo presentaron un trabajo sobre *El libro de los muertos* y sobre *Cuentos hindúes*. Grotowski inquirió a los

participantes no sobre técnica, ni sobre formulaciones genéricas o estilísticas, sino sobre la atmósfera general de expresión y de comprensión de las performances. Grotowski enseñaba con paciencia, hablando y respirando pausadamente, sonriendo con una sonrisa tan irónica como compasiva, como si invitase a compartir un secreto, con frecuentes manifestaciones de dulce socarronería, y su voz fuerte y clara se extendía por toda la sala de trabajo. Grotowski señalaba que el actor estaba bajo la obligación de hacer que su trabajo fuese claro y comprensible para el espectador. El actor no trabaja para el espectador, para gustarle, o buscar su aprobación, pero sí trabaja ante él, confrontando su trabajo con el imaginario del espectador. La performance del actor debe estar motivada por un impulso de comunicar algo para algún testigo, para alguien fuera de sí mismo, de otra manera el trabajo degenera en autoindulgencia. Nada puede ocurrir sobre el escenario, si no es en relación al compañero o en relación a algún otro que desde fuera mira.

El primer y más básico nivel en el que el significado se crea según Grotowski es en el de la presencia física. Y esto es algo que a veces se olvida en el teatro, tan preocupado como está en intelectualizarlo todo. No se puede ignorar la presencia del cuerpo del actor como signo escénico. El género, la edad, y la apariencia física son significantes que inmediatamente registra el público, y con los cuales comienza a hacer su lectura de la acción escénica. El director polaco hacía hincapié en que directores y actores debían discernir entre la expresión corporal de la espiritualidad y la expresión de la carnalidad-sensualidad. Para arrastrar la carnalidad al territorio de la espiritualidad hay que hacerlo con suma destreza y habilidad, con una gran sabiduría y talento, porque es muy probable que la carnalidad se trague la dimensión espiritual y se sobreponga a ésta, porque el ser humano está muy apegado a la carne, a los placeres, a la materia. La carnalidad, enfatizaba Grotowski, no radica en el cuerpo per se, sino en la manera en que uno mira su cuerpo y mira el cuerpo del otro. El cuerpo por sí mismo es inocente; es la actitud humana la que transforma la corporalidad en un objeto que participa en un juego de espejos, viendo la imagen de uno en los ojos del otro. Según Grotowski el cuerpo siempre es capaz de recordar más, de retomar los recuerdos de la infancia, aún – y en esto coincidía con Kantor – los recuerdos que preceden a la propia existencia, por extraño

que pueda parecer. Dice Grotowski en “La parábola de Grotowski: el secreto del *novecento teatral*” de Marco de Marinis:

Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua, a la cual se está ligado por una relación ancestral fuerte, es decir encontrar dentro de uno mismo ciertas dimensiones corpóreas más antiguas, ancestrales, aquellas que se refieren a figuras de la propia infancia – por ejemplo el padre, el abuelo, la abuela – .
(De Marinis, 2004: 64)

Para Grotowski el primer propósito de iluminar es dar luz. Con frecuencia las puestas en escena considera este director que están más pendientes de un manierismo simbólico que de obtener que la acción se vea y las palabras se oigan. En la ritualística occidental que imita o se inspira en la oriental se observa mucho esto. En los rituales orientales, sin embargo, la belleza simbólica del ritual no impide que sea claro y de lectura fácil; todo lo contrario, la arquitectura escénica ayuda a permitir una fácil y adecuada interpretación. El director del Teatro Laboratorio se lamentaba del abuso de símbolos, del simbolismo excesivo y falso en el teatro occidental que miraba hacia oriente. Advirtió en numerosas ocasiones que el uso de elementos naturales como el agua, el aire, el fuego, la tierra, aparte de estar sobreexplotados escénicamente y sobredimensionados, podían ensuciar mucho la puesta en escena, y podían llevar a los espectadores a asociaciones mentales y emocionales no previstas por el director, y por la compañía, porque son elementos orgánicos fluidos y muy vivos, que despiertan sensaciones y emociones inesperadas e incontrolables. Al mismo tiempo señaló que las asociaciones que se hacían en el teatro contemporáneo con respecto a estos elementos eran habitualmente clichés, eran fruto de modas manipuladoras e imprecisas: el uso del fuego como purificación, la tierra como renacimiento, y el agua como la compasión amorosa de la madre. Grotowski dice acerca del teatro oriental y de su aprendizaje y absorción de él en *Grotowski wytycza trasy (Grotowski traza sus huellas)*:

El patrón mitológico del teatro de la antigua India es Shiva. La danza cósmica que “danza todo lo que nace, lo que es, y lo que es destruido”, danza la totalidad.

Shiva – en los relatos mitológicos – actúa como creadora de contradicciones. En las an-

tiguas esculturas se la representa con los ojos entornados, con media sonrisa; su rostro lleva en sí el sello de la sabiduría sobre la relatividad de las cosas.

Si debiera definir mi búsqueda escénica de alguna manera, un término al que me referiría sería el mito de la danza de Shiva. Diría “jugamos con Shiva”, “interpretamos con Shiva”.

Hay un intento de absorción de la realidad en todos sus modos, en la totalidad de sus aspectos, y al mismo tiempo, como si estuviera en el exterior, en la lejanía, en un lugar distante. Si la danza de la forma, el pulso de la forma, fluye, se desintegran la totalidad de las convenciones teatrales, estilos, y tradición interpretativa. La construcción de la contradicción: el juego intelectual en la vitalidad, la seriedad en lo grotesco, la burla en el dolor, todo esto es lo más parecido a la vida. Y sin embargo los vivos ambicionamos cerrarnos en nosotros mismos, absorbiendo, abrazando la totalidad, la totalidad del destino humano, y la totalidad de las cosas en particular, y al mismo tiempo como Shiva mantenernos con los ojos cerrados, con la media sonrisa, distantes, con sabiduría acerca de la relatividad de las cosas.

El teatro de la antigua India, como el del Japón clásico, o como el griego clásico, fue un ritual de identificación con la propia danza, pantomima y declamación. El espectáculo no era representación de la realidad (en tanto construcción de ilusión) , sino danza de la realidad (arte de construcción, visión rítmica que se traslada a la realidad).

La danza mímica y litúrgica de los “pasupati” (secta de seguidores de Shiva) fue uno de las partes principales del acto ritual. Cito de la mitología: “Soy sin nombre, sin forma, y sin acción. Soy tacto, movimiento y ritmo...”

La esencia del teatro que buscamos es tacto, movimiento y ritmo. (Grotowski apud Osinski, 1993: 122-123).

Durante otra sesión Grotowski usó un elemento de una performance de un actor para demostrar la diferencia entre acción y gestualidad. La acción física combina el impulso y la intención. Para que surja la acción física es necesario que el actor se pregunte, ¿qué quiero hacerle a mi partenaire?, ¿cómo deseo hacerle reaccionar? La acción emana siempre de alguna intención hacia el otro, y queda de manifiesto a través del cuerpo, a través de un cuerpo que responde como una unidad, que no aparece como disociado,

escindido.

Maud Robart, que trabajó como asociada de Grotowski en el programa de drama objetivo, construyó un diferente tipo de performance basada en *El libro de los muertos*. Para su investigación Robart seleccionó aquellos participantes que juzgó más capaces de aprender rápidamente el idioma vanvalou y los complejos cantos creoles – idioma y cantos haitianos – en los que basó su trabajo. Construyó una historia usando cantos y sencillas actividades, y Robart se convirtió en el líder de un inesperado rito funerario. Su éxito consistió en que no esperaba que los participantes se transformaran en campesinos haitianos o en expertos en culturas antiguas, sino que hizo que aparecieran como ellos mismos, como aprendices de un entrenamiento teatral-ritual. Les dejó claro el contenido de la historia, y muy definido el propósito de cada rol. Había unos pocos objetos: una túnica blanca, abrigos de color negro que llevaban puestos aquellos que formaban el cortejo fúnebre, y ciertos objetos que necesitaría el muerto en el otro mundo, en el mundo de ultratumba. Los objetos apenas tenían valor simbólico. Cada objeto representaba lo que era. La performance sorprendió a todos. Estaba llena de luz, y de una energía poderosa, nació de la emoción de los participantes, y no de clichés pseudointelectuales de misteriosos y desconocidos rituales vudús. La experiencia fue profunda, enriquecedora, y catártica, sin necesidad de llegar a ninguna situación de trance o de éxtasis especial. La estudiosa italiana Luisa Tinti señala en su artículo “La ricerca de Maud Robart: L’orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato” estas reflexiones de Maud Robart:

Intento acordarme de que para transmitir una canción de la tradición es la realización de la esencia de la música lo que está en cuestión... es penetrar en la dimensión vibratoria del trabajo... que más allá de estas palabras, yo estoy directamente en el momento presente, intentando penetrar en el corazón de la música para unirme a su pulsión de vida. Sin esto yo no puedo activar el principio de unidad, a fin de conectar todos los elementos que se deben mezclar: mi cuerpo, mi cabeza y mi corazón, yo y los otros, la melodía y el ritmo, palabras, respiración, movimientos y sentimientos, la técnica y la espontaneidad, el tiempo y el espacio. (Robart apud Tinti, 2006: 77).

1.3. LA TRADICIÓN HERMÉTICA: GURDJIEFF.

Nacido en la frontera entre Turquía y Rusia en 1866, y fallecido en París en 1949, G. I. Gurdjieff llevó a Occidente una enseñanza espiritual de extraordinaria fuerza y profundidad. El hombre, explicaba Gurdjieff, vive en estado parecido al de un sonámbulo, pero mediante un riguroso trabajo consigo mismo existe la esperanza de que un individuo, y finalmente la humanidad, consiga despertar de este camino ilusorio de ensueño que podría llevarle a la destrucción. Y aquí enlazamos con la corriente del pensamiento apocalíptico que une a ambos pensadores, a Grotowski y a Gurdjieff. El psicólogo y filósofo William James en su conferencia XVI titulada “Misticismo” dentro de su obra *Las variedades de la experiencia religiosa* (1909) coincide en su relato con los pensamientos gurdjieffianos. No en vano, Jhon Shirley lo cita dentro del libro *Gurdjieff. Vida y enseñanzas*:

[...] Que nuestra conciencia normal cuando estamos despiertos, a la que llamamos conciencia racional, no es más que un tipo de conciencia, mientras que alrededor de ella, separada por la más sutil de las pantallas, existen formas de conciencia potenciales totalmente diferentes. (William James apud Shirley, 2011: 32).

Gurdjieff fue un maestro hermético y misterioso, un guía esotérico para Grotowski, quien lo tuvo como referencia para la superestructura teleológica de su Teatro Laboratorio. Ambos Gurdjieff y Grotowski fueron infatigables viajeros por Oriente. Gurdjieff viajó durante décadas a través de la más impenetrable topografía de Oriente Próximo y Asia; de Afganistán al Tíbet y a la India; de Turquía a África. Halló el camino hacia remotos monasterios de los que otros habían escrito como mera leyenda; conoció a maestros espirituales herméticos y logró el dominio de secretos espirituales. De Gurdjieff interesó a Grotowski las metodologías físicas y prácticas específicas para aumentar la conciencia y armonizar la falta de unidad interna, y una fusión increíblemente oportuna del método científico occidental con la sabiduría oriental. Gran parte de la admiración que Grotowski sintió por Gurdjieff le vino legada por medio del genial director del Teatro de la Crueldad, Antonin Artaud, quien también buceó con ahínco en el pensa-

miento del visionario caucásico.

Gurdjieff decía que había básicamente tres caminos para el crecimiento y el cuidado del alma: el camino del faquir, que corresponde al adiestramiento del cuerpo; el camino del yogui, que corresponde a la agilización de la mente; y el camino del monje, que se centra en la expansión del corazón. Gurdjieff hablaba de otro camino, al que llamaba, “el cuarto camino”, que englobaba una versión de los otros tres, así como de nuevos métodos. No deja de ser curiosa la comparación de estos tres caminos con las fases de la vía negativa de Grotowski, y con los tres estadios de la mística, la vía purgativa, la vía iluminativa, y la vía unitiva. Gurdjieff fue considerado así mismo un místico sufi.

Uno de los métodos que utilizaba Gurdjieff con sus estudiantes, y que apasionaba a Grotowski, y fue reutilizado por el maestro polaco, fue negarse a admitir el habitual conjunto de reacciones programadas y desentenderse de los cumplidos y detalles superficiales, respondiendo en cambio con una especie de silencio lúcido, vigilante, o con una pregunta penetrante que hacía irrelevantes todas las reacciones automáticas que normalmente utilizaban los estudiantes, pues cada uno de nosotros tiene una enorme provisión de esas respuestas mecánicas que nos ayudan a mantenernos dormidos en relación a nuestro trato con los demás. Los estudiantes se encontraban en un ámbito donde las respuestas automáticas y falsas no tenían ningún sentido, y como no tenían otras respuestas a mano, solo les quedaba la sensación de caer al vacío de su propio no ser, la visión de su propia falsedad. Y quizás gracias a esa desorientación inicial el estudiante vislumbraba un destello de libertad. Estamos, por tanto, ante un maestro que enseñaba a través del sufrimiento, y que utilizó el sufrimiento como camino de aprendizaje, de superación y de salvación, como camino de crecimiento y evolución, al igual que Grotowski. Ambos pertenecen al mismo linaje, que como veremos, entronca directamente, y en última instancia, con la figura de Jesucristo.

En su biografía sobre Gurdjieff, Jhon Shirley habla sobre la manera de educar

del maestro caucasiano, de sus célebres superesfuerzos, esfuerzos – tanto físicos, como intelectuales y emocionales – muy grandes y sostenidos en el tiempo que vencen finalmente algún tipo de resistencia interior muy fijada y fosilizada en el alumno:

Aunque Gurdjieff a menudo empujaba a sus estudiantes más allá de lo que ellos pensaban que era su límite de resistencia – a la altura de lo que él llamaba superesfuerzo – siempre sabía cuándo habían alcanzado sus límites reales, y entonces recompensaba su organismo con comida y descanso. Siempre seguía el mismo rumbo en sus ataques a la mecanicidad psicológica de sus estudiantes: interpretaba sin cesar un papel, aparentando estar rabioso; gritaba a la gente, les apretaba, yendo derecho a por sus debilidades psicológicas, empujándoles a sus límites aparentes y más allá; pero siempre más tarde, les daba alivio y apoyo, y ellos comprendían que lo que habían soportado había sido un ejercicio y no alguna clase de crueldad dictatorial. Todo esto adquiriría sentido en el contexto del Trabajo de Gurdjieff. (Shirley, 2011: 157).

Tanto Gurdjieff como Grotowski no solo deseaban desalentar a los alumnos que se desanimaban con facilidad, sino que no querían que adquirir sus ideas fuera una tarea fácil, incluso para aquellos que perseveraban un poco más, debido a que la gente no valora lo que consigue fácilmente. Lo que se adquiría con facilidad se perdía con igual facilidad; no era asimilado por el ser del buscador a menos que hubiera puesto su Voluntad en juego al buscarlo. Ambos habían llegado a la conclusión de que el buscador tenía que pagar de algún modo, no solo con dinero sino también internamente, con algún tipo de sacrificio interno. La naturaleza del primer encuentro con él dejaba entrever que había que cruzar ciertos intervalos antes de que la enseñanza pudiera avanzar.

En la relación del profesor con el alumno el profesor es la tesis, el alumno la antítesis y la enseñanza final es la síntesis, o lo que es lo mismo, el profesor el afirmar, el alumno el negar, y la enseñanza el conciliar. En lugar de ver la negación como un ataque a la autoridad del profesor hay que verla como un proceso natural y deseable, que permite que el profesor invente nuevas formas y estrategias de llegar al alumno, de seguir reafirmandose o de acercarse un poco a su negación. Igual que es necesaria la invo-

lución para que haya evolución, es necesaria la negación del alumno para que haya aprendizaje.

Una idea obsesionaba a Grotowski y a Gurdjieff, y era el regreso al hogar de lo absoluto, al origen divino de nuestro ser. Para ello había que cultivar la gnosis. Un método totalista – y también romántico, por cierto – que combinaba una renuncia al ego con una especie de visión con todo nuestro ser. Este proceso permitía abrir nuestro mundo sensorial y eliminar nuestra dualidad perceptiva (y por lo tanto también moral), haciendo lo masculino femenino y lo femenino masculino, como aparece en el evangelio gnóstico de Tomás, para así hacernos completos de nuevo, y regresar a la unidad. Se trata de un pensamiento totalista, como el pensamiento grotowskiano, de no elegir, de no querer comprender ni abarcar la necesidad de la elección. Los gnósticos enseñaban que en nuestro estado fragmentario – fragmentariedad que creadores como Grotowski y Kantor nos mostraron que va en aumento en el decurso de la historia humana – estamos atrapados en una caída en el tiempo, pero completos y perfeccionados somos capaces de ascender y de unirnos gloriosamente con el Absoluto. En el libro *Enantiodromía y Contradicciones* se comenta:

La base del tejido textual en Grotowski es la polaridad: espontaneidad y disciplina, pensamiento y emoción, cuerpo y mente, consciencia y subconsciencia, sexo y cerebro, interior y exterior... La reintegración del ser humano desgarrado y del mundo escindido, así como de la unidad dramática de ambos continuamente desestabilizada es algo que logra el ser humano sin el rechazo de ningún aspecto de ningún ente, sino a través de la integración y síntesis. De acuerdo a la ley de la enantiodromía – la convergencia de las contradicciones, según la cual, todo, antes o después, se dirige hacia sus propias contradicciones. (Samuels, Shorter, Plaut, 1994: 59-60).

Los mitos egipcios nos hablan del Dios hecho pedazos al que un emisario cósmico tenía que devolver la unidad antes de que pudiera regresar a las estrellas. El misticismo de la cábala hebraica también habla de chispas, o tenues luces espirituales, que tienen que ser recolectadas por hombres santos para que puedan reincorporarse a la gran

luz que es Dios. La imagen de la chispa divina, del fulgor metafísico que relampaguea en el alma del ser humano es muy del gusto de Grotowski. Nuestro director se referirá a ella en multitud de ocasiones. Es esta chispa la que Grotowski quiere prender, encender, en el actor, y en el espectador, un fogonazo milagroso y repentino que como un *bing bang* espiritual en el ánimo invente la luz interior. El actor, al igual que el maestro, el guerrero, el poeta, el profeta y el sanador son los arquetipos que sirven de heraldos para encender esa chispa sagrada. Es el “*yechidut*”, la unión de lo superior con lo inferior, y de lo exterior con lo interior, una reconexión del mundo material con Dios que solamente los seres humanos despiertos pueden lograr. Coincide Grotowski con el místico cisterciense Thomas Merton en *El verdadero viaje*:

En el centro de nuestro ser hay un punto de nada que no está tocado por el pecado ni por la ilusión, un punto de pura verdad, un punto o chispa que pertenece enteramente a Dios, que nunca está a nuestra disposición, desde el cual Dios dispone de nuestras vidas, y que es inaccesible a las fantasías de nuestra mente y a las brutalidades de nuestra voluntad. Ese puntito de nada y de absoluta pobreza, como nuestra indigencia, como nuestra dependencia, como nuestra filiación. Es como un diamante puro, fulgurando con la invisible luz del cielo. Está en todos, y si pudiéramos verla, veríamos esos miles de millones de puntos de luz reuniéndose en el aspecto y fulgor de un sol que desvanecería por completo toda la tiniebla y la crueldad de la vida [...] No tengo programa para esa visión. Se da, simplemente. Pero la puerta del cielo está en todas partes. (Merton, 2015: 103).

No coincidieron en muchas respuestas y maneras de afrontar un problema o una duda nuestros dos profetas del apocalipsis, pero sí que compartieron la misma hambre de respuestas, y la misma necesidad imperiosa de hacerse las mismas preguntas, preguntas universales y atemporales. ¿Qué significan exactamente los antiguos mitos de la creación y la separación? ¿Qué es exactamente lo que nos falta y qué podemos hacer para volver a estar completos, para reconectar y religarnos, para penetrar en ese misterio que envuelve lo que nos pertenece por nacimiento? ¿Qué necesitamos para entender realmente cuál es nuestro lugar en el cosmos? ¿Y qué nos hace falta para llegar a ser conscientes y completos? Grotowski, mucho más que hombre de teatro, era pensador,

intelectual, teórico, y por todo ello como a Gurdjieff, y como a los filósofos, le interesaban más las preguntas que las respuestas. Tanto Grotowski como Gurdjieff sentían que una pregunta tenía un poder transformador si era una pregunta viva. Tanto uno como otro opinaban que los propósitos específicos, los objetivos, los deseos había que cristalizarlos a manera de pregunta. Ambos señalaban a sus alumnos que más importante que las respuestas a las que llegasen eran las preguntas de las que partían, porque la pregunta es el desafío, y la que mide la altura de tu alma. Kosinski en el libro *Grotowski. Przewodnik* refiere la influencia que Gurdjieff llevó a cabo en el maestro polaco y la admiración de este por el genio caucásico:

Gurdjieff llegó a Francia donde fundó el Instituto del Desarrollo Armónico del Hombre. En este período dirigió su trabajo sobre Movimientos, que constituyeron su obra de arte objetiva, y a la vez herramienta de trabajo espiritual. La concepción de “arte objetivo” actúa independientemente de los condicionamientos culturales, e incluso independientemente de la sensibilidad individual. Consistía en la construcción de un sistema cósmico y antropológico. Y esto fue lo que interesó a Grotowski. Grotowski presentó un amplio discurso en relación a las creaciones de Gurdjieff en el año 1991. (Kosinski, 2009: 308).

Gurdjieff nos da un esquema sencillo de los niveles básicos de conciencia. Primero está el sueño en el que entramos por la noche cuando vamos a dormir, el estado más bajo de conciencia. El segundo estado de conciencia, el siguiente por encima del sueño, es el estado ordinario de vigilia. El tercer estado de conciencia nos dice Gurdjieff en *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, es el recuerdo de uno mismo, la conciencia de sí o conciencia del propio ser. Este último estado de conciencia consiste en tener centrada en uno mismo una atención refinada, compasiva, que no emite juicios y es casi imperturbable. Y es a este tercer estadio de conciencia hacia el que apunta el teatro de Grotowski, y hacia el que se dirige el trabajo que el director polaco realiza con el actor y con el espectador.

El cuarto y más elevado estado es la conciencia objetiva. En este estado vemos

las cosas sin filtrar, tal y como son realmente, y captamos un espectro mucho más amplio de las energías de la vida. Este estado, se dice habitualmente acerca de él, no se puede describir con palabras, pero tiene distintos nombres en distintos lugares, el más común es el de iluminación. La iluminación para Gurdjieff y para Grotowski – también para Jesucristo – es un estadio que se caracteriza por una sensación de estremecimiento biológico (hiperventilación, sudoración excesiva, aumento del flujo sanguíneo, dilatación de ojos, fosas nasales y poros de la piel), a la que acompaña una inmensa admiración, una sensación de empoderamiento absoluto, una sensación de arrobamiento, de ralentización del tiempo, de delectación morosa, un placer y deleite gustoso y original, sorprendente, y una emoción que es como si la materia que conforma el cuerpo gritase, riese y llorase de felicidad al mismo tiempo, al unísono. Los críticos señalan que de toda la compañía del Teatro Laboratorio solo Ryszard Cieslak consiguió llegar a este estado en *El príncipe constante*. La actriz Rena Mirecka luchó por conseguirlo durante toda su trayectoria, especialmente en talleres y entrenamientos. Por su parte, Zygmunt Molik era un tanto escéptico de que este estado pudiera llegar a conseguirse, o de que fuera necesario conseguirlo, u obtenerlo para ser un gran actor. En el fascículo “Aktor – marzenia, przemyślenia, fantazje. Ryszard Cieslak” (“El actor – sueños, pensamientos, fantasías. Ryszard Cieslak”), el actor grotowskiano comentó en 1971:

Todo un viraje de la realidad sucedió para mí en tan solo un momento, cuando Grotowski iniciando el trabajo sobre “El príncipe constante” me propuso el papel de Fernando. Se inició un periodo de trabajo muy fascinante. Imposible tratarlo en su categoría únicamente artística – provocó un cambio en toda mi psique, una transformación no solo como actor, sino como ser humano. Fue un proceso paralelo: maduración actoral unida a maduración humana. El rol evolucionó, se configuró en la medida en que se configuró mi personal relación con la trama, con el entorno, con el mundo. Este tipo de proceso no se limitó solo a mi persona. Influyó en la manera de concebir el teatro y al actor por parte de Grotowski. (Cieslak, 1971: 4-7).

Tanto Gurdjieff como Grotowski pretendían que sus alumnos quedasen libres de las reacciones emocionales tanto suyas como de los otros. El alumno solo evoluciona si llega a ser libre, y solo llega a ser libre si se libera de sus miedos, que no son más que la

otra cara de sus deseos; ha de estar libre, por tanto, de sus miedos y de sus deseos, que al fin son la misma cosa. Los seres humanos quedamos atrapados en emociones negativas como el enfado, el resentimiento, el sentirse rechazado, el haber fracasado o el sufrimiento por abandono o desamor. Estas emociones que recorren un abanico que va desde el fanatismo a la autocompasión, y que nos fijan al arquetipo del verdugo o de la víctima, la inmensa mayoría de las veces a una mezcla de los dos, nos anclan al dolor de un pasado no asumido o no superado, y nos impiden estar vivos en el presente. Viviendo con un desapego sereno, tenemos la oportunidad de vernos tal y como somos, y de ver también en los maravillosos seres humanos en que nos podríamos convertir. La libertad real aparece como una posibilidad. Muchas de las ideas compartidas por Grotowski y por Gurdjieff aparecen descritas en la obra *Psicología de la posible evolución del hombre* de P.D.Ouspensky. Las describimos a continuación:

Nuestra idea fundamental va a ser que el hombre, tal como lo conocemos no es un hombre completo; que la naturaleza lo desarrolla solo hasta un cierto punto, y que luego lo deja, para que siga desarrollándose por sus propios esfuerzos e iniciativas, o vivir y morir tal cual nació, o degenerar y perder su capacidad de desarrollo. [...] Después de lo cual tenemos que comprender que, en el camino del desarrollo, el hombre tiene que hacerse un ser diferente, y tenemos que aprender y comprender en qué sentido y en qué dirección el hombre tiene que hacerse un ser diferente

Luego tenemos que comprender que no todos los hombres pueden llegar a ser seres diferentes. La evolución es cuestión de esfuerzos personales, y en relación con la masa de la humanidad la evolución es una rara excepción. Puede parecer extraño, pero debemos darnos cuenta de que no solo es rara, sino que cada vez está llegando a ser más y más rara. [...]

La idea principal es que para hacerse un ser diferente un hombre debe quererlo mucho y por muy largo tiempo. [...] La evolución del hombre depende de su comprensión de lo que puede conseguir y de lo que tiene que dar para ello. [...]

El hombre no se conoce a sí mismo. No conoce ni sus propias limitaciones ni sus propias posibilidades. Ni siquiera conoce lo mucho que no se conoce. (Ouspensky, 2010: 21-25).

Nuevamente descubrimos que Gurdjieff y Grotowski eran firmes acerca de la no identificación también con los habituales esfuerzos colectivos, fueran estos revolucionarios, progresistas o conservadores. Y por supuesto, con la no identificación con las guerras. Todos los bandos – absolutamente todos – tienen sus razones, y son todas igual de válidas o inválidas, no son más inválidas las de los nazis que las de otros. Todo sufrimiento que se infringe a un ser humano es una respuesta o reacción a un sufrimiento anterior que nos infringieron a nosotros. Desde este punto de vista cualquier acción agresiva o violenta está justificada si se quiere, aunque obviamente por supuesto no lo está. Toda agresión nace del deseo de revancha de un ego herido. Para ambos autores los acontecimientos que se producen en la Tierra hay que verlos desde la distancia, desde la distancia por lo menos de cientos y miles de años como mínimo. Los acontecimientos terrestres están influidos por la necesidad cósmica de determinadas energías. Energías que desconocemos, y cuyos porqués y para qué nos resultan totalmente velados. El ser humano no sabe la verdad de las acciones humanas, la verdad es tan compleja y poliédrica que no es posible acotarla. Los acontecimientos terrestres son interpretados por el ser humano, y toda interpretación humana es errónea e irreal. La humanidad no piensa, porque pensar, en realidad, no es nada, el pensamiento está vacío, es inane, estéril, no sirve para nada, y aún más, no es nada; da igual pensar que no pensar, porque el resultado es el mismo, la vida sigue su curso por encima de nuestro pensamiento. El pensamiento es dual, se vertebra en oposiciones, en lo bueno y lo malo. Y todo juicio es ilógico e irracional. La humanidad se rige por juicios que son igual de ilusorios y de erróneos que sus contrarios. La realidad, la vida y el mundo son fruto de nuestra concepción mental, de nuestro pensamiento, y todo pensamiento es mentira. Por lo tanto todo es mentira. Tenemos un claro ejemplo de lo expuesto en las palabras del alemán Bert Hellinger en su libro *Los órdenes del amor*:

En la muerte, ambos (víctimas y asesinos, buenos y malos) comprenden que son dedos de una misma mano sobrehumana que, independientemente de nuestras ideas de justicia e injusticia, gobierna la Historia según leyes que sobrepasan en mucho nuestras esperanzas y deseos, revelando que nuestras distinciones entre el bien y el mal son superficiales. (Hellinger, 2001: 110).

Las anteriores palabras de Hellinger encuentran así mismo un correlato clásico en la literatura védica hindú, y posteriormente en toda la tradición cultural que desde ella nos ha llegado a Occidente. Así en *Cosmologías de India*, observamos cómo la diferencia entre víctima y victimario, entre bien y mal, no es una diferencia moral ni ética, es una diferencia cultural, y ante todo transcultural y metafísica, cosmológica:

Esa correspondencia entre la estructura del mundo y la estructura de la mente, que se sirve del lenguaje para diversificar y unificar, se encuentra relacionada con otra idea de importancia cosmogónica: la identificación del sacrificio con el sacrificador y la víctima. [...]

Una de las primeras manifestaciones del vínculo secreto que ata la creación del mundo con la liberación del individuo. La celebración periódica del ritual del sacrificio es al mismo tiempo la regeneración y la revitalización de las energías cósmicas, constituyendo la oportunidad para la reintegración a la unidad original.

Con la idea de la regeneración periódica del tiempo y la idea de un regreso cíclico de todas las formas a un origen indiviso, se contrarresta la persistente erosión de la existencia, el cansancio metafísico (cualquier tiempo pasado fue mejor) que en su devenir va agotando la sustancia ontológica. Un modo de recuperar el entusiasmo de lo potencial frente a la melancolía de lo realizado (solo lo que no ha ocurrido no envejece). (Arnau, 2012: 41).

Desde el punto de vista de las ideas de Gurdjieff, en cierto sentido no existimos totalmente. Lo que le falta al hombre, según Gurdjieff, es un Yo real, relacionarse enteramente con el “Yo soy” bíblico que cada uno llevamos dentro. Y en cada uno de nosotros este “Yo soy” es como una ola en el mar de la conciencia que es Dios; es lo que nos conecta de forma innata y en potencia a lo divino. Padecemos una falta de ser puro. El ser real, decía Gurdjieff, se alimenta y crece cada vez que somos lo bastante conscientes, cada vez que estamos genuinamente presentes en nosotros mismos. Esta presencia, a su vez, da lugar a la unidad interna. No se puede expresar de una manera más poética o más real los eternos conceptos académicos relativos al teatro de presencia escénica,

organicidad o verdad actoral. Un hombre o una mujer con suficiente conciencia como para conectar con el Yo soy – una persona que se halle en el camino de la conciencia objetiva – acepta todo lo que surja, bueno o malo, con auténtica ecuanimidad, con libertad interior y comprensión. Los místicos Moisés de Córdoba y Moisés Maimónides influyeron mucho en Gurdjieff y en el gran pensador – muy admirado por Grotowski – Baruch Spinoza. Todos ellos consideraban que el hombre sabio es consciente de las cosas por una determinada necesidad interna y eterna.

Grotowski y Gurdjieff comparten el misticismo tradicional de los ortodoxos. Ese misticismo se centra en la oración del corazón, lo conocido como “hesicasmo”, en el cual se recita interiormente una plegaria en silencio, como un mantra que se repite sin cesar, mientras se genera una apertura de sentimiento en el centro del corazón, una receptividad especial a los impulsos divinos. Ambos eran apasionados estudiantes y practicantes de los cantos devocionales de mantras de las más diversas tradiciones espirituales y religiosas euroasiáticas. Y ambos sentían una profunda veneración por Jesucristo, a quien llamaban “nuestro divino maestro”. No en vano nuestros dos pensadores, al igual que Jesucristo, estaban interesados en “estar en el mundo, pero sin ser de él”.

La perspectiva de Gurdjieff sobre la mecanicidad del hombre tiene dos sentidos. En un sentido somos erróneamente mecánicos: debemos trascender nuestra mecanicidad psicológica para volvernos libres y conscientes. Por otro lado somos máquinas por naturaleza; nuestro mecanismo es una máquina blanda y compleja – extremadamente fácil de ser estropeada, según los maestros derviches – y para entenderla, tanto en sentido físico como en términos de sus posibilidades más sutiles, debemos comprender los aspectos inferiores de nuestra naturaleza de máquina. En ciertos aspectos tenemos que estar por encima de nuestra mecanicidad; en otros aspectos, tenemos que aceptarla y mantener la máquina en buen estado. En la filosofía grotowskiana del Teatro Laboratorio también el actor ha de convertirse en una máquina, capaz de un virtuosismo físico y vocal propio de un instrumento perfecto. La función del actor es ser una máquina técni-

ca, y superar el mecanicismo de una máquina por medio del enriquecimiento y expresión del mundo interior. Grotowski dice en “La génesis del Apocalipsis”, transcrito por Mirella Schino en *Alchemists of stage. The Laboratorian Theatre in Europe (Alquimistas del escenario. Teatros Laboratorio en Europa)*:

Para llegar a conocer el misterio del otro, hay que llegar a conocer el nuestro propio. Y viceversa; para llegar a conocer el nuestro, hay que conocer el del otro. [...] ¿Qué buscamos en el actor? Sin duda, a él mismo. Si no lo buscamos, no podemos ayudarlo. Si él no nos interesa, si no es alguien especial para nosotros, no podemos ayudarlo. Pero nosotros también nos buscamos a nosotros mismos en él, nuestro profundo yo [...] (Grotowski apud Schino, 2009: 33-34).

Gurdjieff también habló de dos maneras de captar la esencia, y de apropiarse de ella, y transformarla en nuestro interior, y transformarnos nosotros con ella. La manera del ciudadano ordinario, que lo hace simplemente viviendo el día a día, y confrontándose cada día con la vida normal, tratando de vivir con honestidad y sinceridad sus procesos vitales, y la manera del hombre que hace todo lo posible para acelerar su transformación, que trata de provocarla artificialmente a través de alguna suerte de alquimia interior. Esto último es lo que tratan de hacer los laboratorios humanísticos y artísticos. Tanto Gurdjieff como Grotowski son dos alquimistas que beben de las diversas tradiciones alquimistas que se han dado en la Historia – el taoísmo en China, el tantrismo en la India, el gnosticismo y la religión mística en Grecia, el sufismo en el mundo árabe, y el hermetismo y la cábala en la Europa medieval y moderna. Todo trabajo alquímico implica unos ritos o esquemas de iniciación: purgación-depuración, muerte y resurrección de la materia, análogos a la purgación, muerte y resurrección del alquimista que se somete al proceso. El trabajo del alquimista quiere redimir el “anima mundi”, el alma del mundo, aprisionada en la materia. El último objetivo de este trabajo es la apocatástasis: la renovación, sanación, restitución y liberación del anima mundi. La iluminación necesita de una previa apocatástasis. La apocatástasis es un trabajo de redención. Igual que Cristo fue redimido, la tarea del alquimista es redimir la naturaleza física y la naturaleza humana. Grotowski dice acerca del alquimista:

Un alquimista de laboratorio implica – a diferencia de un científico de laboratorio – primeramente una transmutación del buscador. El alquimista, en cualquier país o contexto, siempre permanece fiel a una tradición mística, y en su laboratorio la primera operación es dirigida hacia sí mismo, hacia su vida mental, hacia su entidad psicológica y su propia experiencia. (Grotowski apud Schino, 2009: 35).

El abismo y el vacío son dos conceptos que se hallan en el centro de las filosofías gurdjieffiana y grotowskiana. El abismo es en sí mismo un poderoso símbolo esotérico, relacionado con la muerte de la vanidad y la voluntad de desprenderse del ego aunque el camino parezca terriblemente peligroso; mantener la fe incluso al cruzar la sima de la muerte. El vacío es lo que sentirá el artista cuando se lance al abismo. Abismo y vacío son dos necesidades imperiosas en toda persona que busque sentir y expresar la belleza. Uno debe sentir con todo su ser que está realmente vacío. Sentir con todo el ser, es una expresión que resume gran parte del trabajo de Gurdjieff y del trabajo de Grotowski. Y sentir que uno está vacío – la propia nada – es un paso crucial que hay que dar para llegar a la iluminación, y a la santidad. No te puedes llenar de Dios y de amor, de verdad y de belleza, si antes no te has vaciado de toda tu vida anterior, de todas tus experiencias castradoras, de todo el sufrimiento que te impide ser tú mismo y saber quién eres.

Otra idea importante de Gurdjieff es que el hombre no puede recibir la fe. La fe surge en un hombre y aumenta en su acción no como resultado de un conocimiento automático, sino como resultado de la comprensión. La comprensión es el proceso por medio del cual se produce el conocimiento, el crecimiento interior y la evolución. En el caso de Grotowski es la resonancia. Pero ambos procesos son muy similares. Uno comprende la vida y el mundo, uno resuena con la vida y con el mundo, cuando renuncia a querer controlarlos, dominarlos y conocerlos, cuando se rinde, cuando se postra ante la vida y ante el mundo no desde el dolor, la frustración o la impotencia, sino desde el amor, y el reconocimiento humilde y sereno de nuestra infinita pequeñez, reconocimiento que nos abre las puertas al sentimiento de orgullo de nuestra grandiosidad sin límites

interior. La comprensión, tal como lo expresa Gurdjieff, es algo que se consume, se digiere y se hace parte de uno, hasta que se vuelve parte del ser espiritual. La comprensión conlleva la resonancia física y espiritual, y la resonancia ayuda a la comprensión inmediata e instintiva. Propone para ello Gurdjieff un sencillo – y a la vez complejo – ejercicio. Gurdjieff indica en *La vida es real solo cuando “yo soy”*:

Este impulso, propio solo del hombre [...] yo lo expresaría provisionalmente así “tener la percepción completa de la propia totalidad como una realidad concreta”.

Para la comprensión correcta del significado de este primer “ejercicio de ayuda”, ante todo es necesario saber que cuando un hombre normal – es decir un hombre que ya tiene su propio “Yo”, su “voluntad”, y todas las otras propiedades del hombre verdadero – pronuncia en voz alta o en sí mismo, las palabras, “Yo soy”, siempre se produce en su “plexo solar” una “resonancia”, es decir una especie de vibración, de sentimiento, o de algo parecido. [...]

Si no se experimenta esta resonancia ni siquiera en la imaginación, pronunciar en voz alta o para sí mismo las palabras “Yo soy” no tendrá ningún significado. (Gurdjieff, 2013: 124,147-148).

Relacionada con esta idea de la renuncia al saber hallamos también la renuncia al hacer. En efecto, igual que una persona no puede saber, tampoco puede hacer. Nada podemos hacer de motu propio. Simplemente todo nos sucede. Las nuevas corrientes pedagógicas, espirituales, sanadoras y físico-teóricas abundan en esta dirección. El ser humano únicamente es un canal, un medio, a través del cual se realizan acciones, puesto que es necesario para la totalidad del planeta, del universo y de la historia de la humanidad que esas acciones se hagan o no se hagan. Si una persona decide poner en marcha un proyecto, esa decisión es la reacción a algo, y la realización de tal proyecto es en sí misma otra reacción, que solamente parece una acción consciente. Con lo cual toda acción no es sino una reacción a impulsos, motivos, acciones, cuyos orígenes y alcances reales desconocemos. Algo se hace, pero no es hecho por el hombre o sus compañeros de trabajo o de vida, a pesar de su genuino y duro trabajo y esfuerzo; se hace a través de

él. Simplemente le ocurre. Tanto Gurdjieff como Grotowski insistían en decir a sus alumnos y actores que ni los triunfos ni los fracasos eran suyos. Nada es nuestro, y nada nos pertenece, porque todo nos viene dado. No somos responsables de nada, y al mismo tiempo somos corresponsables de todo. Lo único que podemos hacer es aceptar y perdonar todo a todos siempre, a los demás, y a uno mismo. Aceptar y perdonar, no significa justificar o compartir, o alentar o ver bien una situación, significa comprender que lo que ocurre ha ocurrido por unas circunstancias y condiciones que estaban presentes antes de que nosotros llegásemos a la vida y al mundo. No es nuestra misión cambiar el mundo, únicamente cambiarnos a nosotros mismos. Cambiando nosotros mismos cambiamos el mundo, pero ese cambio que operamos en el exterior es indirecto y subterráneo, paradójico y parabólico, no sigue una direccionalidad ni lineal ni clara.

Punto importante es la idea de sacrificio. El sacrificio no es solo una renuncia para lograr una salvación, el sacrificio es sublimación, glorificación y expiación. No es solo un acto de dolor, es ante todo y sobre todo, un acto de amor. Los sacrificios, igual que las ofrendas que se llevan a cabo en los rituales, esotéricamente representan sacrificios internos. Un sacrificio interno siempre es poético, es el fondo último y el fin final – en terminología vallejiana – de toda actividad artística y humana. La temática última, la quintaesencia de toda obra artística es finalmente un sacrificio interno. Las personas tienen que sacrificar los “animales” de su naturaleza interior. El sacrificio interior es el progreso real del alma, que sufriendo conscientemente una tentación, un impulso o una reacción negativa, los siente sin dejarse llevar por ellos. Se da una coincidencia plena de presupuestos y de visión del mundo entre Grotowski y Angélica Liddell. Nos dice Liddell en *El sacrificio como acto poético*:

Cuando escribo creo que solo sirvo para morir. [...] La palabra es mi lepra. [...] asfixio un alma propensa al pánico, al pánico que me produce cualquier tipo de zarza ardiente. [...] Quiero sufrir por el mundo, nada más. Quiero interpretar al hombre, nada más. [...] quiero hablar de la angustia del hombre y ser la angustia. Aunque fracase. Quiero hablar de la monstruosidad porque participo, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso. Mi elección es el dolor. (Liddell, 2014: 24-25)

Para Grotowski y para Gurdjieff la identificación con la personalidad es lo que destroza y arruina al ser humano. Porque la personalidad no es otra cosa que ego. Con la personalidad nos enmascaramos para pasar desapercibidos, para conseguir la aprobación, para no ser rechazados, o para introducirnos en un personaje en el que nos situamos más o menos cómodamente, desde el que nos miran y nos miramos sin tener que alzar la vista más hacia el interior. Cada uno de nosotros tiene una característica distintiva, que es como el eje sobre el que gira toda la falsa personalidad. Gran parte del trabajo sobre uno mismo consiste en localizar este rasgo principal y luchar contra él. El ser humano termina haciendo – para no tener problemas, no llamar la atención, o para que lo dejen en paz – lo que no quiere hacer, o lo que cree que la sociedad quiere de él; algo que muchas veces tampoco es cierto, tampoco está bien interpretado ese supuesto mensaje social. C.S.Lewis lo refleja irónicamente en una de sus novelas, en *Cartas de Escrutopo* (1994), en la que un hombre que acaba de llegar al infierno expresa haberse dado cuenta en ese instante de que se ha pasado la vida sin hacer ni lo que debía ni lo que quería. Gurdjieff también lo expresa en *Fragmentos de una enseñanza desconocida*:

Sucede a menudo que la esencia de un hombre muere mientras su personalidad y su cuerpo permanecen vivos. Un porcentaje considerable de las personas con las que nos encontramos por las calles de una gran ciudad son personas vacías por dentro; en realidad están ya muertas. Es una suerte para nosotros que no lo veamos ni lo sepamos. Si supiésemos cuántas personas están ya muertas, y cuántos de estos cadáveres gobiernan nuestras vidas, tal horror nos haría perder la razón. (Gurdjieff apud Shirley, 2011: 110).

Un estudiante del Cuarto Camino de Gurdjieff, al igual que un estudiante de Teatro Laboratorio, son estudiantes de sí mismos, puesto que todo empieza con el estudio de uno mismo. El alumno primero empieza este estudio de sí mismo utilizando la división de la atención, separando la atención externa de la atención interna, y aplicando ambas a la vez. Ambos autores – también Stanislavski – compartían el mismo proceder y opinión, consideraban que la atención consciente es en sí misma una forma de luz. El estudiante de Cuarto Camino aprovecha las adversidades que surgen en la vida cotidiana

y cosecha los beneficios de trabajar con la vida tal como se presenta. Cuanto más difícil nos lo pone la vida, más podemos trabajar con ella y mayor es el provecho espiritual que podemos obtener. La dificultad curte al estudiante, al profesor, al artista. Cuanto más difícil es un camino más apasionante es. Las adversidades son un ingrediente fundamental para el desarrollo espiritual. Por lo tanto el grado de aprendizaje, de evolución y de felicidad que se consiga en la vida no depende tanto de las circunstancias y condiciones, como de la recepción interior que se realice de tales circunstancias y condiciones y de la atención que se ponga en aprovechar conscientemente la situación vital actual. El trabajo interior no está en nuestra vida para solucionar nuestros problemas; tiene una finalidad más elevada. No obstante, a largo plazo, esta constante atención consciente tiene el misterioso poder de corregir el trabajo incorrecto de los centros corporales, calmar el comportamiento neurótico e incluso aliviar el dolor emocional innecesario. Nada se puede desarrollar si se permanece en un nivel, dice Gurdjieff. Grotowski va aún más lejos, el maestro polaco dice, que permanecer en un mismo nivel es imposible, todo asciende o desciende, es inevitable. Si no subes en conocimiento, vas hacia abajo. Los dos coinciden con Nietzsche, quien señalaba que si algo se hunde, debes tirar de ello hacia abajo para hundirlo aún más, pues si tratas de salvarlo te hundirás con ello. La dificultad para todos ellos es lo que nos impulsa a realizar la escalada. Margaret Anderson comentaba acerca de Gurdjieff en su obra *El desconocido Gurdjieff* que la fricción es la base del desarrollo humano, sin fricción con la sociedad, con su destino, con la naturaleza, el ser humano ni avanza, ni despierta, tal y como recoge Sophia Wellbeloved en *Gurdjieff: los conceptos clave* (2003).

Gurdjieff piensa que en el mecanismo de la Gran Naturaleza una persona no es más importante que cualquier otra materia orgánica. En nuestro estado degradado, no servimos para un propósito más elevado que ser parte de este sistema transformador de energías cósmicas. Solo un hombre o una mujer evolucionados pueden ser algo más que una parte inconsciente de esta película de materia orgánica. Incluso cuando lucha contra la naturaleza, el hombre actúa de acuerdo a los fines de ésta. La supremacía de la naturaleza frente al hombre, es pues, absoluta. El hombre mira hacia ella con soberbia y

arrogancia, cuando debería mirar con inmensa humildad. En lugar de identificarnos con la naturaleza, nos identificamos con nuestro apetito de consumirla salvajemente. Esto tiene un alto precio para la naturaleza y para nosotros.

Otro aspecto importante es la sexualidad. Para Grotowski y para Gurdjieff es muy importante la sexualidad, como lo es también para Artaud, puente sutil entre ambos. El centro sexual es sagrado, es más que una simple función sexual orgánica, o una simple fuente de placer. La energía sexual puede ser usada para la transmutación espiritual; es por tanto otra suerte de alquimia. Este podría ser el verdadero origen de la tradición del celibato en muchos monasterios: originalmente podría haber sido más por preservar un recurso poderoso ypreciado que por preocuparse del sexo como algo pecaminoso. Muy corrientes son también las opiniones y comentarios sobre el Teatro Laboratorio como un lugar donde se practica la castidad. Independientemente de la afirmación, para el Teatro Laboratorio la sexualidad, unida a la sensualidad y al amor o a la ausencia de éste, es una herramienta muy potente a nivel escénico. Hubo ocasiones en que Grotowski usó la sexualidad de manera irreverente y provocadora, en el caso de *Apocalypsis cum figuris*, y hubo otras ocasiones en que fue usada como una manera de acercarse a Dios y al conocimiento, como una vía de conocimiento espiritual y sagrada. Ludwik Flaszen dice acerca de su amigo Jerzy Grotowski en *Grotowski and Company (Grotowski y compañía)*:

Grotowski, tal y como yo recuerdo, era un hombre extremadamente tímido. Así lo reconoció mientras que tuvo que ser duchado en un momento de su vida. A él no le gustaba ser tocado, excepto por un convencional apretón de manos, o un formal beso en la mejilla. Y tocar a otras personas era un serio esfuerzo para él. Su relación con su propio cuerpo – y quizá con el cuerpo del resto de personas – era bastante neurótica. [...]

En el período parateatral, el tacto y sus derivaciones abrieron – entre otras llaves – las puertas a la “Fiesta” (taller parateatral). El tacto de la piel viva de un hermano... el tacto del césped... el tacto de la tierra, del agua, del aire [...]

Quizá estos fueron los años más felices de Grotowski – en el sentido de disfrutar de la vida. En el refugio de “Fiesta”, en Brzezinka, cerca de Wrocław, vivió un momento de

total desnudez en el transcurso de un ritual. Quizá fue la única vez que el maestro aceptó su cuerpo. (Flaschen, 2009: 264).

Uno de los ejercicios más famosos de Gurdjieff, también utilizado con otras formulaciones por Grotowski y por Eugenio Barba, es el ejercicio del “stop”. Cuando Gurdjieff gritaba “stop”, todo el mundo tenía que quedarse inmóvil en la posición en la que se encontrara y con la expresión que tuviera en ese momento. El ejercicio del “stop”, que es de origen sufí, da lugar a la cesación del ímpetu interno, junto a la detención del aspecto externo; la mente es momentáneamente detenida en su camino, su libre asociación habitual descarrilada y amontonada ante el ojo de la mente. Por un breve momento, sacudido por el “stop” y fuera del “sueño” y del pensar incesante, uno puede vislumbrarse a sí mismo tal como es realmente. Es una forma de parar el torbellino mental y salir de uno mismo. Barba – discípulo de Grotowski, sobre todo en lo concierne a ejercicios prácticos – utilizaba el ejercicio para todo lo contrario, no para salir de sí, sino para entrar más que nunca en uno mismo, concentrar e intensificar el momento previo a realizar una acción, para poner la energía disponible enteramente en la realización de un salto, el salto de llevar a cabo una acción, lo que se conoce como “sat”.

Otro ejercicio muy polémico era el vencimiento de la vergüenza. El alumno debía hacer públicamente aquello que más vergüenza le diese. Cuando se habla de vergüenza se habla de aquello que te da pudor, porque ataca tu pundonor, la imagen buena que los demás se han hecho de ti, y te pone en riesgo de una manera comprometedora, afecta a la imagen íntima que los demás tengan de uno, y que uno tenga de sí mismo. Era una actividad dura, difícil, dolorosa e ingrata. No todo el mundo soportaba realizarla. Grotowski pocas veces la realizaba con los alumnos, solo cuando era estrictamente necesario, y la disfrazaba de vencimiento de resistencia, más que de vencimiento de vergüenza. Gurdjieff realizó el ejercicio con un refinado, educado y civilizado aristócrata ruso, pulverizando su vanidad. Gurdjieff mandó al aristócrata a una plaza a vender rollos de seda en la calle. El aristócrata – Thomas – estaba horrorizado. Vería a sus amigos y conocidos de la alta sociedad, de la clase más selecta de San Petersburgo, quienes

pensarían que había caído en la indigencia, al nivel de un vendedor del rastro. Gurdjieff insistió que debía hacer la actividad después de que el otro llorase y gritase que no quería hacerla. Thomas fue, vendió la seda, y sintió un cambio en sí mismo. Hasta ese momento Thomas no había visto su propio e insuperable orgullo de clase. Tuvo una impactante impresión de sí mismo, una verdad sobre sí mismo que nunca antes había visto. Se quedó en estado de shock. Se dio cuenta de la cantidad de veces que él se había sentido superior a seres humanos que eran como él en este determinado momento, a seres entre los cuales estaba él en esta ocasión. Le dolió el conocimiento adquirido, y sintió compasión de sí mismo y de los de su clase social. Es realmente arriesgado para un profesor conducir a sus alumnos a tales actividades, pues el resultado puede ser muy negativo, el alumno puede sentirse humillado, culpabilizar al profesor y denunciarlo. Pero tanto Gurdjieff como Grotowski nunca sintieron el menor temor. Siempre que hicieron el ejercicio lo llevaron a cabo con seguridad y sabiendo que el resultado sería positivo; su confianza en sí mismos y en el alumno era total.

Gurdjieff se ha hecho mundialmente famoso por sus danzas sagradas. Estas danzas son de una belleza muy singular. Visualmente, los movimientos que realizan los bailarines de Gurdjieff son asombrosos. Uno tiene la sensación de que la individualidad claramente definida de cada bailarín encaja paradójicamente en una uniformidad de propósito consciente. Esta repetición colectiva de movimientos simbólicos tiene efectos sobrecogedores y enigmáticos. Los movimientos parecen una danza, una marcha y una intrincada calistenia coreografiada, todo a la vez, en la que cada postura es simbólica – y hay algo en su representación que se asemeja de manera juguetona a jeroglíficos o pictogramas. Unos movimientos que guardan semánticamente y ontológicamente cierta relación con los movimientos taoístas, con los movimientos de las constelaciones familiares de Bert Hellinger, y por supuesto, con los movimientos actorales del Teatro Laboratorio, en especial con los movimientos corales en *Akrópolis* y en *El príncipe constante*. Se dice que las danzas de Gurdjieff proporcionan acceso a una clase diferente de movimiento: un movimiento que fluye de una corriente que nos alcanza desde un lugar más elevado que nuestro habitual mundo gris, plano y adocenado, de asociaciones me-

cánicas. Gurdjieff piensa que si podemos movernos conscientemente, podemos aprender a vivir conscientemente. Las danzas tienen un doble propósito: expresar y contener un cierto conocimiento y, al mismo tiempo, servir como método para alcanzar un armonioso estado de ser. Diferentes combinaciones de estos movimientos expresan diferentes sensaciones, producen distintos grados de concentración del pensamiento, crean esfuerzos necesarios en diferentes funciones y muestran los límites posibles de la fuerza individual.

Los pensamientos de Gurdjieff acerca de los movimientos son muy interesantes e influyeron decisivamente en el creador del teatro pobre. Para Gurdjieff detrás de cada movimiento visible hay otro invisible, muy fuerte en su latir, un movimiento interno del que depende el externo. Si este movimiento interior no fuera tan fuerte, el exterior no tendría ninguna acción. El pensamiento debe tener su propio centro de gravedad; no puede estar simplemente aquí o allí. Has de descubrir este centro de gravedad. Lo mismo reza para el cuerpo; si no está centrado no habrá movimiento posible. Y lo mismo ocurre con las sensaciones. Para Grotowski la gravedad es un concepto también esencial. La gravedad proporciona centro, fuerza y energía a la presencia actoral. La gravedad es una de las cualidades esenciales de la presencia actoral. De igual manera es importante la relación entre pensamiento y movimiento para los dos creadores. Normalmente el actor-bailarín piensa sobre el movimiento, pero no lo ejecuta. Mantiene su pensamiento sobre el movimiento, y luego, cuando es el momento de realizarlo abandona, y el movimiento se hace, no importa cómo, sin el pensamiento que lo precedía.

Dentro del mundo de la danza sagrada hay que citar también como fuente de inspiración de los movimientos grotowskianos a la coreógrafa y bailarina Ruth Saint-Denis, bailarina norteamericana de la primera mitad del siglo XX. Ruth Saint-Denis concentra toda su energía para alcanzar su única meta: hacer de la danza una fuerza espiritual para afrontar el mundo materialista de la época. Lo mismo pretende Grotowski en el teatro, que sus actores y espectadores sean capaces de afrontar el mundo exterior e

interior tomando al teatro como impulso y fuerza espiritual. Saint-Denis desea que la danza se ponga al servicio del misticismo. En un principio la mayoría de sus danzas proceden de la mitología y de las leyendas orientales de Japón, de China, de India y de Java, e incluso de España y del flamenco. Con gran frecuencia, los programas empiezan con una serie de danzas presentadas como “music-visualizations”, un poco parecidas a los “Mystery plays” de Grotowski, y a veces, se complementan con divertimentos basados en temas tomados del folclore americano. Más tarde volvió a su verdadera vocación, la investigación en danza y la performance en danza en solitario, performance de esencia mística. Curiosamente su periplo profesional fue muy parecido al que décadas más tarde en Polonia llevaría a cabo Jerzy Grotowski: de la representación a la investigación, y del sincretismo cultural oriental al arraigo cristiano. Como la propia Ruth Saint-Denis recordaría al final de su carrera en su autobiografía, *Historia del ballet y de la danza moderna*:

El ballet representaba ascetismo, mientras que consciente e inconscientemente, tanto Duncan como yo intentábamos unir ciertos elementos de la vida y el movimiento en una identificación más profunda con las expresiones naturales del ser de lo que se había intentado desde la edad dorada de la danza. Si hubiera puesto tanto talento y energía en interpretar la cristiandad como lo hice en interpretar el Oriente, hoy sería una institución establecida, con mi templo y mi escuela. Pero la historia todavía no se ha acabado, y poco a poco he conseguido convertirme en un instrumento para que nuestras expectativas cristianas se manifiesten en términos de danza. (Saint-Denis apud Abad Carlés, 2012: 282-283).

Carolyn Carlson es otra artista de la danza, que trabajó la danza ritualística y sagrada, espiritualista y practicante de la filosofía zen, y fuertemente interesada por los pensamientos budistas, dice no arrepentirse de ningún hecho de su pasado, y no volver la mirada nunca hacia atrás con tristeza, rabia o ira, aceptando la vida en su plenitud tragicómica y dramática. Su viaje emocional e intelectual es un viaje hacia el desprendimiento del miedo y de la culpa, las emociones que según ella más envenenan al individuo y a la sociedad. Carlson considera que no trabaja nunca por dinero, y ensalza la pobreza, renunciando incluso a escenografías que le gustaría incluir en sus espectáculos.

La bailarina y coreógrafa norteamericana se considera una mística del arte, que busca hallar al bailarín santo, igual que Grotowski anda tras los pasos del actor santo. A Carlson le encanta que definan su trabajo como “tragedia espiritual”. En literatura encontramos ecos de la suma de estos dos adjetivos en el escritor argentino Ernesto Sábato.

Los cuentos de hadas siempre fueron profundamente significativos para Gurdjieff, para Grotowski, y para todos los seguidores de uno y otro, porque son relatos que parecen prometer que el protagonista – y cada uno es protagonista de su propia vida – siempre es un héroe y alcanzará su meta después de superar todos los obstáculos. Los dos pensadores creen que a pesar del cansancio, cuando uno toma el camino correcto, la energía interior se incrementa, nuevas fuerzas surgen y empieza a ser más fácil realizar nuevos esfuerzos. Cuando uno supera su cansancio, su resistencia, su tedio y pereza más íntimos, entonces se conoce a sí mismo, y cuando se conoce a sí mismo, lo conoce todo, incluso a Dios.

El idiota es un personaje muy querido por Gurdjieff y por Grotowski. Es un personaje de larga tradición y recorrido en la cultura eslava. Recuérdese *El idiota* de Dostoievski. Es un estúpido, el bufón, el indigno, el humillado y marginado, el reprobado del conjunto social. Pero al mismo tiempo es un ser entrañable, es un payaso, un clown, y un niño, un ser que se ha quedado fuera del sistema social, de los beneficios sociales del sistema, pero también de la podredumbre y contagiosa pestilencia de dicho sistema, un ser que nos devuelve una imagen de nosotros mismos que no queremos ver, pero que está ahí. En Oriente el idiota como el loco es un ser privilegiado; entra en los más altos consejos sin que nadie ose detenerle; se le escucha, se le consulta. Es un ser al que se cree más cerca de Dios porque se ha extinguido su razón individual y se supone que participa de la razón divina. Todos somos idiotas, y cuanto más idiota más cerca de Dios, porque más cerca estás de la ingenuidad, de la inocencia, de la locura y de la verdadera sabiduría. El idiota es la sombra arquetipal del maestro, del juez y del rey. El idiota es todo lo que rechazamos del otro, y todo lo que rechazamos de nosotros mis-

mos, pero que llevamos dentro, y sin lo cual no seríamos nosotros mismos. Los idiotas constituyen una caprichosa e inexplicable tipología humana que apasionaban a nuestros dos autores. En las extravagantes y ritualísticas cenas que Gurdjieff realizaba con sus amigos y conocidos introdujo abundantes brindis por los idiotas. Se brindaba jocosamente por cualquiera como alguna clase de idiota, de acuerdo con la ciencia de la idiotez. Gurdjieff era perfectamente consciente de lo absurdo del proceso, y se deleitaba en él. El término idiota conservaba su obvia burla, pero Gurdjieff lo reinvertía con el sentido de la individualidad – de una raíz griega que significa “hacer por uno mismo”. Cada estudiante era requerido para elegir su propio nivel de idiotez. Estaba el idiota ordinario, el superidiota, el archidiota, el idiota sin esperanza, el idiota compasivo, el idiota retorcido, el idiota cuadrulado, el idiota redondo, el idiota en zigzag, el idiota iluminado, el idiota indeciso, el idiota arrogante. Los brindis estaban hechos para una u otra clase de idiota, cada uno con sus características infames o benévolas – y Gurdjieff mismo era el archidiota. Los brindis de los idiotas – que murieron con Gurdjieff, puesto que eran reflejo de su particular sentido del humor y comprendidos solo plenamente por él – recordaban a quienes brindaban que debían ser escépticos sobre sí mismos y verse con una objetividad característica de esa tipología. Grotowski dedicó especial mimo, cuidado y atención, y trabajó con un cariño muy especial el personaje del idiota en *Apocalipsis cum figuris*, en donde a través del personaje realiza un sentido homenaje a la hermosa y profunda tradición de los idiotas eslavos, en especial a Dostoievski y a Gurdjieff. *El idiota* de Dostoievski era una novela, que fue representada teatralmente por el Teatro de las Trece Filas, llevándola habitualmente como repertorio. Dice Kosinski acerca de ella en *Grotowski. Przewodnik (Grotowski. Guía)*:

Acerca del espectáculo “El idiota”, Grotowski recordó que de siempre para él había sido una de sus novelas preferidas. Difícil es hoy contar por qué se acordó que la obra la dirigiera Valdimier Krygier (y no el propio Grotowski). Parece ser un espectáculo muy amado por los actores. Ludwik Flaszen dice acerca de la representación, que según él, esta obra estaba en la misma línea concentrada del resto de trabajos del Teatro de las Trece Filas, “que se repite aquí el motivo de la redención, de la misión individual, solitaria, de echar sobre los propios hombros el difícil arreglo del mundo, lo cual es bello a nivel interior en cuanto a noble y digna intención, pero ridículo si se pretende basarlo en

el mundo de una realidad llena de falsos espejismos". (Kosinski, 2009: 132).

Cuanto mayor es el sufrimiento, la angustia y la decepción, más cerca está la persona de saber la verdad, y de salvarse, porque más necesita buscar la verdad y la salvación, y más esfuerzos hará por encontrarlas. La gente está desilusionada con sus vidas, con su religión, con la ciencia, con ellos mismos, con sus capacidades, con todo lo que han intentado hasta ahora. En ese momento, profundamente decepcionados, están listos para un verdadero desafío, para algo verdaderamente extraordinario. Para Gurdjieff no tenemos unidad interna, no tenemos un Yo real. No sabemos quiénes somos, si acaso somos algo. Nunca decimos la verdad, incluso cuando aseguramos que decimos la verdad, ni siquiera cuando hablamos sobre nuestra vida, o recordamos nuestra vida decimos la verdad. Cuando observamos la vida, vemos que impera la ley de la selva; vemos que conlleva un nacimiento doloroso y la necesidad de trabajar, la dura realidad de la vejez y de la muerte. Estas circunstancias son verdades innegables. Por extensión, tiene sentido que la verdad de la evolución espiritual sea igual de cruda, igual de exigente. Los buscadores superficiales no buscan la verdad, buscan la comodidad. Estas ideas podrían haber sido suscritas por Grotowski igualmente. Para el director teatral la exigencia de un compromiso laboral y vital inapelables, y de una ética del trabajo y de la vida irreductibles era la premisa inicial de la que partía, y la metodología en la que se basaba.

Grotowski y Gurdjieff preconizaban la apertura hacia el momento presente, la atención y el disfrute del presente, el único momento que existe, el único real – si acaso hay algo real – y el único en el que es posible nuestra libertad de operación y de cambio. El amor al momento presente y a todo lo que este momento conlleve, es lo que parecen enseñarnos los dos visionarios eslavos. Tanto Margaret Anderson como la señora A.L.Staveley –ambas biógrafas de Gurdjieff – indicaban que la presencia de Gurdjieff era mesmérica, hipnotizaba y llamaba poderosísimamente la atención, y ello era debido a que te remitía inexcusablemente al momento presente, su apostura y gallardía propias de un emperador hacían que te sumergieras en la actualidad del presente, y ese espacio

temporal podía ser cualquier cosa. C.S.Lewis señalaba muy poéticamente que el instante presente es el momento en que el Tiempo está en contacto con la Eternidad.

1.4. EL LEGADO SAGRADO: JESUCRISTO. EL HINDUISMO. EL YOGA.

Jesucristo es el referente más alto y fundamental en la biografía personal y artística de Grotowski. Sus enseñanzas y su manera de enseñar sirvieron de inspiración continua a nuestro director, y le ayudaron a forjar un método y una filosofía de trabajo y de vida. Grotowski, al igual que Cristo, pretende llegar a la verdad, y al igual que él pretende llegar a la verdad a través de la percepción intuitiva interior. Para Grotowski una suerte de concepto primero, esencial, de idea germinal es el concepto de resonancia o vibración. Para el cristianismo, para el hinduismo – y también para la física cuántica y la lingüística más contemporánea, la lingüística de Coseriu – la palabra significa vibración inteligente, energía inteligente que proviene de Dios, o del universo. La pronunciación de cualquier palabra consta de la energía sonora, o vibración, unida al pensamiento, el cual impregna de significado inteligente a dicha vibración. Del mismo modo, la Palabra que constituye el principio y la fuente de todas las sustancias creadas es la vibración cósmica (el espíritu santo) imbuida de inteligencia cósmica (conciencia crística). Karen Armstrong en *Una historia de Dios* (2006) señala que Jesús es la primera y la última palabra de Dios a la raza humana.

La más actual teoría científica de las cuerdas y de las supercuerdas abunda en el concepto tratado en el párrafo anterior. La cuerda – elemento constitutivo de la materia que es trillones de veces menor que un átomo – reduce toda la materia al mismo contenido, al mismo tipo de materia, y todas las fuerzas al mismo tipo de fuerza. No se puede ir más lejos en la división y reducción, y en la consideración última y final, crística y grotowskiana, de que todo es lo mismo, de que toda la materia y todos los seres somos la misma materia y el mismo ser, procedentes y copartícipes de una matriz divina

común. En efecto, esta teoría científica declara que lo que diferencia una materia de otra o una energía de otra es la vibración de las cuerdas. Tanto el microcosmos como el macrocosmos son conciertos de vibraciones sinfónicas orquestados por una infinitud de diminutas cuerdas. Según la teoría de cuerdas hay un solo ingrediente fundamental – la cuerda. El Dr. Brian Green en su obra *El tejido del cosmos: Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, (2010) considera que igual que una cuerda de violín puede vibrar con pautas diferentes, cada una de las cuales produce un tono musical diferente, los filamentos de las supercuerdas también pueden vibrar con pautas diferentes procedentes de los distintos pensamientos, sensaciones, y emociones.

La admiración de Grotowski hacia la figura de Jesús procede de su lectura y de sus numerosas relecturas del libro *Vida de Jesús* de Ernest Renan (1861), una biografía humanizada de Jesús que acompañó a Grotowski como libro de cabecera durante toda su vida, y que le apasionaba releer. La obra, una biografía novelada muy digresiva y bellísima, pone el acento en los momentos líricos y poéticos de la vida de un hombre extraordinario, pero hombre al fin y al cabo, de un ser extraordinariamente intuitivo, sensible, visionario y espiritual, que tuvo momentos de debilidad, confusión y flaqueza como era natural dada su encarnación humana. El libro prohibido en la Polonia de la infancia de Grotowski, fue entregado por un capellán, maestro de escuela, al propio Grotowski niño a escondidas. Grotowski lo tuvo que leer en la clandestinidad de su hogar. Para su madre, que conoció el libro a través de su hijo, y apasionada lectora de todo tipo de libros religiosos y espirituales, el libro se convirtió en “el quinto evangelio”. La tesis que defiende Renan es que el contexto histórico y social que rodeó a Jesús facilitó que se convirtiera en el gran Mesías de Occidente, así como su temprana, injusta y absurda muerte que lo mitificó de manera definitiva. Según Renan, la sociedad judía ofrecía el más extraordinario estado moral e intelectual que la especie humana haya atravesado jamás. Jesús simplemente rompió con el espíritu judío e hizo dar a la especie humana el mayor paso hacia lo divino. Renan lo expone de manera muy poética en *Vida de Jesús*:

Era una de esas horas divinas en las que las grandes cosas se producen por sí mismas

gracias a la conspiración de mil fuerzas ocultas, en las que los grandes espíritus encuentran una ola de admiración y de simpatía para sostenerse. [...] lo peor que le podía ocurrir a Jesús – como a cualquier mortal – era la muerte, y la muerte es buena para los que trabajan para el futuro. Imaginemos a Jesús obligado a llevar hasta los sesenta o setenta años el peso de su divinidad, perdiendo su fulgor celestial y desgastándose poco a poco bajo las exigencias de un papel inaudito. Todo favorece a los que están señalados; caminan a la gloria por una especie de impulso invencible y de orden fatal. (Renan, 1985: 301)

Para Renan la obra esencial de Jesús consistió en crear a su alrededor un círculo de discípulos a los que inspiró un afecto sin límites y en cuyo seno depositó el germen de su doctrina. Si comparamos la biografía de Jesucristo con la de Grotowski, nos damos cuenta de que ésta también fue la obra esencial de Grotowski. La doctrina de Jesús era algo tan poco dogmático que nunca pensó en escribirla o en hacerla escribir. Grotowski sí escribió sus doctrinas, consciente como era de que su rol y su figura eran inmensamente menores a los de Cristo, pero, sin embargo, no permitió que se grabaran sus espectáculos, ni que se comercializaran grabados. La difusión de su mensaje – como en Jesucristo – había de ser presencial, testimonial y oral. Otro aspecto que los emparentaba era la manera intuitiva, natural y empática de lograr discípulos. De Jesucristo se era discípulo suyo no por creer una idea u otra, sino por adherirse a él y amarle. Prácticamente lo mismo podríamos decir en cuanto a Grotowski. Jesús introdujo en el mundo nuestra manera de sentir, la plegaria; su sentimiento es el nuestro, y esto Grotowski lo entendió como pocos artistas a lo largo de la historia. El completo idealismo de ambos es la más elevada regla de la vida desinteresada y virtuosa. Grotowski pensaba que una persona espiritual, moral, para renovarse no tiene más que regresar al Evangelio. Cristo hubiese estado de acuerdo. Jesús no es un fundador de dogmas ni un elaborador de símbolos; es el iniciador de un nuevo espíritu en el mundo. Y esto fue lo que en el mundo del arte pretendía Grotowski, ser el iniciador de un nuevo espíritu. Jesús nos ha legado la libertad, excluida por la sociedad real como algo imposible y que no conoce toda su amplitud más que en el mundo del pensamiento. A la libertad del mundo del pensamiento es a la que se reduce Grotowski, la única libertad que existe realmente, y la única que

se nos permite. Ambos proclaman en fin la libertad y la soberanía del espíritu. Los puntos de comunión entre Grotowski y Jesucristo se dan entre la ciencia y la espiritualidad actuales. Greg Braden los señala en *La matriz divina*:

Como dice Neville, debemos “abandonarnos” a la nueva posibilidad, y con nuestro “amor por ese estado... vivir en el nuevo estado y no ya más en el antiguo”. Y esto precisamente es lo que las enseñanzas encontradas en algunas de nuestras tradiciones más apreciadas nos recomiendan que hagamos. La técnica para esta interfaz entre lo divino y lo humano recibe a menudo el nombre de oración. [...]

¡El sentimiento es la plegaria! [...]

El sentimiento es el lenguaje con el que nos comunicamos con la matriz divina. Siéntete como si ya hubieses logrado tu objetivo y tu plegaria ya habrá sido atendida. (Braden, 2012: 102-104).

Tanto para Jesucristo como para Grotowski la experiencia personal de la verdad es la ciencia que se encuentra en el fondo de todas las ciencias. Para el director del Teatro Laboratorio, al conocimiento experiencial de esa verdad ayuda la práctica del Raja Yoga – la ciencia regia del alma, originaria de la India – que es superior, para él, a la ortodoxia de la religión, pues expone de modo sistemático la práctica de métodos universalmente necesarios para el perfeccionamiento de todo individuo, sea cual sea su raza o credo. Grotowski entendió que esta esencia de la verdad, verdad entendida como eternos principios de la rectitud que sostienen al hombre y al universo, le fue conferida al mundo miles de años antes de la era cristiana y se conservó en la India con una vitalidad espiritual que ha convertido la búsqueda de Dios en el único propósito de la vida. Según muchos investigadores, aunque sin pruebas documentales, por lo cual es una mera conjetura, Jesucristo se retiró a Cachemira a formarse en yoga. Así se puede leer en *Jesús vivió y murió en Cachemira* (2005). Tanto la mística judía como la cristiana se desarrollaron independientemente de la aventura espiritual india, y no fue hasta el siglo XX cuando hubo intentos de utilizar las ideas y las prácticas yóguicas en el seno de la tradición judeocristiana. Sin lugar a dudas, liderando este trasvase cultural se hallaban Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. De todas las técnicas de preparación y crecimiento

interior del actor las preferidas por Grotowski eran la meditación y el yoga. En *La filosofía en la literatura sánscrita* leemos:

El Yoga sostiene que por naturaleza, la mente está en constante agitación, transformándose continuamente en las formas de los objetos que percibimos. Su sutil sustancia asume la forma y los colores de todo lo que ofrecen los sentidos, la imaginación, la memoria y las emociones, es decir, que está dotada de un poder de transformación o metamorfosis ilimitada e incesante. [...]

El Yoga es el que aquieta la mente. Y tan pronto como se cumple este aquietamiento, queda revelado el hombre interior, la mónada vital, como una joya en el fondo de un estanque aquietado. (De Mora, 1968: 64).

Otro concepto que asemeja a Grotowski y a Jesucristo es la filiación. Igual que Jesús recibió de su padre la divina filiación a través de su conciencia purificada, también todo ser humano puede – y es honroso y gozoso que lo haga – sentirse hijo de su padre, de su padre terrenal y de su padre celestial. Todo ser humano por medio de los métodos de meditación del yoga puede purificar su mente y convertirse en una conciencia apta para recibir a Dios, y entregarlo a sus hermanos y descendientes. El ser humano no puede dejar de sentirse dentro de una rama de filiación, que lo hermana y lo hace descendiente de un linaje sagrado que lo honra y al que debe honrar. Es imposible que el ser humano se desvincule de esta filiación, porque sería como dejar de ser humano, sería como dejar de tener historia, tener planeta, tener alma, hogar, espacio, tiempo. La filiación, al igual que la memoria es una cualidad que empareja al ser humano con Dios, que lo acerca a él, y que le recuerda su origen divino. El yoga, por su parte, es la ciencia universal para lograr la divina unión del alma con el Espíritu, del hombre con su Hacedor. El yoga describe el modo preciso en que el Espíritu desciende de la conciencia a la materia, y se expresa de forma individualizada en todos los seres, y cómo en sentido inverso, la conciencia individualizada debe finalmente ascender de nuevo hacia el Espíritu. Uno de los mejores tratados sobre yoga es *La tradición del yoga*:

El término yoga se utiliza con frecuencia en la literatura sánscrita. Se usa de muchos modos ya en el antiguo Rig-veda, que para el creyente hindú es lo que el Antiguo Tes-

tamento para el cristiano. El Rig-veda es una colección de himnos arcaicos. La palabra yoga deriva etimológicamente de la raíz verbal “yuj”, que significa “atar”, “uncir”, y puede tener muchas connotaciones, como “unión”, “conjunción de estrellas”, “regla gramatical”, “empresa”, “magia”... Está relacionada con el inglés “yoke”, el francés “joug”, el alemán “Joch”, el griego “zugos”, el latín “iugum”, el ruso “igo”, el sueco “ok”, y el español “yugo”. [...]

El comentario más antiguo conservado de los Yoga-sutras, ofrece la sentencia: “Yoga es éxtasis”. De este modo, indica qué tipo de unión se halla implícita en la palabra, a saber, la sujeción de la atención, o la conciencia, hasta alcanzar la condición extática en la que se trascienden, al menos temporalmente, los mecanismos de la mente. (Feuerstein, 2013: 59).

Hay una gran diversidad de yogas. Para Grotowski todos los yogas son procedimientos psicológicos, fundados en leyes de la Naturaleza y susceptibles de hacer salir de ellas, como resultado, poderes nuevos y latentes, que era lo que pretendía que descubriesen y estudiaran sus actores, y que los modos habituales de actividad, solo revelan excepcional o raramente. Para Grotowski existe una vida más elevada que la vida mental. Para él – como para tantos otros visionarios – la inteligencia no es la última conquista de la evolución, su finalidad última. No ve en ella, igual que en el cuerpo físico, más que simples instrumentos para ir más lejos, para ir hacia la suprema realidad que se define como Existencia pura. El objetivo del yoga es tocar esta existencia pura. Comparte Grotowski la definición de yoga que propuso Sri Aurobindo. Encontramos en la obra *El hinduismo y la crisis del mundo moderno*:

En su obra “La síntesis de los yogas”, Aurobindo propone una definición del yoga muy distinta de la que estamos acostumbrados. Mientras que esas definiciones se inscribían en algún modo dentro de una representación espacial del tipo: “Es preciso unir esto a aquello”, la de Aurobindo se sitúa en una línea evolutiva, en la que el movimiento resulta capital. Comienza por decir que toda vida es un yoga, significando para él el término “yoga” el esfuerzo emprendido espontáneamente por la naturaleza para alcanzar su perfección, realizar sus potencialidades y unirse con su presencia divina. Pero si toda vida es un yoga, ¿a qué pueden responder las disciplinas así denominadas? Aurobindo se ha-

ce cuya la afirmación de Vivekananda, para quien todo yoga ha de ser entendido como un medio para el hombre de condensar el curso entero de su evolución en los pocos años o los pocos meses de una vida corporal única. Una vez más volvemos a encontrar la idea de la transmigración de las almas, con la cual no se trataría tanto de escapar de la realidad como de acelerar el proceso. (Becker, 1970: 200).

Otro vínculo de ensamblaje entre las dos figuras que nos ocupan es la forma de llegar a la verdad. Para ambos la verdad está en el desierto del silencio interior. La verdad y la verdadera espiritualidad mora en nuestro interior, en el desierto de la paciente y pacífica reflexión silenciosa, en el desierto de la abnegación, renuncia y claudicación, en la cueva de la quietud, en la cueva de la serena sabiduría, en la cueva del ojo espiritual. La imagen del ojo, el ojo como órgano fundamental, como ventana del mundo interior hacia el exterior, y puerta del mundo exterior hacia el interior es fundamental en las enseñanzas cristianas y en el Teatro Laboratorio, que propugna como ejercicio primero y fundamental, mirar a los ojos del compañero mientras él nos mira a los nuestros, y reconocernos – física y emocionalmente – en sus ojos mientras él se reconoce en los nuestros. Se trata de considerarnos un ojo que ve, transformarnos enteramente en un solo y único ojo espiritual que ve, y que contempla comprensiva y compasivamente sin juzgar. Un versículo del evangelista Mateo reza que la lámpara del cuerpo es el ojo; si tu ojo es único, todo tu cuerpo estará luminoso.

Tanto Jesucristo como Grotowski son maestros, orgullosos de serlo, y reivindicadores activos de la figura del maestro. Ambos son considerados maestros por sus discípulos, y ambos consideraban que el maestro era necesario para la evolución del alumno, y para la evolución de la humanidad. Cuando alguien tiene un anhelo intenso de conocer la verdad, Dios le envía un maestro, a través de cuya devoción y realización Dios implanta su amor en el corazón de esa persona. El discípulo que busca un maestro se está convirtiendo sin saberlo en maestro él también, pues está aprendiendo de su búsqueda, de su camino, y enseñando a otros, dejando testimonio de su aprendizaje. Para ambos profetas maestro es aquel que nace de nuevo, y que enseña a nacer de nuevo, que

despierta y enseña a sus jóvenes discípulos a despertar, a hacer que despierte su alma por medio de la intuición. Maestro es aquel que trasciende el subconsciente hasta alcanzar la supraconciencia y disuelve la conciencia de su cuerpo en el éxtasis de Dios. Quien pueda lograr esta transformación habrá nacido de nuevo. Para Grotowski el actor es un maestro, el actor nace cada noche en el escenario para enseñar a sus discípulos – espectadores – la maravilla de un alma – el alma del personaje – naciendo y despertando, despertando sus emociones, despertando a la vida. Tanto el actor como el maestro son profetas, puesto que enseñan los cambios en la naturaleza humana presente y venidera, enseñan los cambios que en el hombre han de venir, y los profetas son salvadores, porque nos llevan a la unión con Dios, nos manifiestan a Dios de manera sagrada y misteriosa.

En el trabajo de llegar a la verdad, de llegar hasta Dios, es necesario elevar la energía del cuerpo físico, trascenderlo, purgarlo, purificarlo. Para ello es importante el trabajo con la columna vertebral, y por medio de un tipo de energía que se trabaja en yoga, la “kundalini”. Se trata de una energía que se expresa en espiral, y la espiral es una forma analógica de expresión muy frecuente en las parábolas crísticas y grotowskianas. Muchas galaxias tienen una configuración helicoidal, y otros incontables fenómenos de la naturaleza – plantas, animales, vientos, tormentas – evidencian, de modo similar, las invisibles espirales de energía que subyacen a su forma y a su estructura. Incluso se habla del movimiento espiral de la historia, de la filosofía, del arte. Así es la fuerza serpentina en el microcosmos del cuerpo humano: una corriente enrollada que se encuentra en la base de la espina dorsal, una poderosa dinamo de vida que cuando se dirige hacia fuera, sostiene el cuerpo físico y la conciencia sensorial, y cuando se hace ascender conscientemente, abre las maravillas de los centros cerebrospinales astrales.

Por supuesto, hemos de hablar de la pobreza: el gran paradigma bíblico que asemejó a las figuras de Cristo y de Grotowski. Ambos hicieron de la pobreza un ideal de vida, un proyecto mesiánico de vida tan deseable como necesario, y por tanto, inevi-

table. La palabra “pobres”, tal como se halla expresada en la primera bienaventuranza, significa “desprovistos de todo engalanamiento superficial externo relacionado con la riqueza espiritual”. Aquellos que poseen verdadera espiritualidad jamás hacen alarde de ella; más bien expresan con naturalidad una humilde ausencia de ego y de sus vanagloriosos adornos. Ser pobre de espíritu significa que uno ha despojado su propio ser interno, su espíritu, del deseo y apego por los objetos materiales, las posesiones terrenales, los amigos de mentalidad mundana y el amor egoísta y consumista. No solo hay que ser pobre materialmente, hay que ser pobre de espíritu, pues la riqueza de espíritu lleva aparejado el triunfo, el éxito, los premios, y la ascensión final del ego. Mediante la purificación inherente a esta renuncia interior a todo tipo de riqueza el alma se percató de que siempre ha poseído todas las riquezas del Reino Eterno de la Sabiduría, y de que jamás le faltó nada, porque siempre lo tuvo todo, y nunca necesitó nada más de lo que tenía, de lo que llevaba consigo, y la Bienaventuranza, desde ese momento, reside en ese reino.

La pobreza es un concepto muy difícil de comprender, que ha hecho correr ríos de tinta, y múltiples y muy variadas interpretaciones. Ser pobre no significa indigencia, ni mendicidad. Ser pobre es reducirte a lo esencial, a lo primario, a lo mínimo, para poder valorar la maravilla de estar vivo, es reducir al máximo tus medios y recursos, para concentrar todas tus energías, tu tiempo y tu amor en aquello que tienes, en lo poco que tienes. Es celebrar, bendecir y honrar la austeridad, la frugalidad, la sencillez, y también el fracaso, el rechazo y la soledad a los que muchas veces conduce la pobreza, o que lleva aparejada la pobreza. Jesús elogió de esta manera a las almas que son pobres de espíritu, completamente libres del apego a la fortuna y a las metas mundanas personales por haber preferido la búsqueda de Dios y el servicio a los demás. Así leemos en *El yoga de Jesús*:

Sois benditos a causa de vuestra pobreza. Ésta os abrirá las puertas hacia el reino de Dios, quien todo lo provee y os aliviará tanto de las necesidades materiales como de las espirituales por toda la eternidad. ¡Bienaventurados los que tenéis carencias y buscáis a Aquel que es el único que puede aliviar vuestras deficiencias para siempre! (Yogananda, 2009: 84).

La pobreza tanto si nos viene dada, como si es una elección adoptada, es algo que infunde miedo en el ser humano. Es el miedo arcaico, primitivo, visceral a la carencia. Tanto Cristo como Grotowski nos dicen que hay que perder ese miedo, hay que superar ese miedo. La carencia no existe. El ser humano nada en la abundancia. El artista, también. El artista posee tanta imaginación, creatividad, capacidad de resolución e invención como quiera, como se permita a sí mismo. Nuestro instinto nos hace huir de la pobreza, pero la pobreza al alejarnos del tener nos acerca al ser. Ser pobre implica la renuncia a la voluntad de tener, y con la voluntad de tener a la voluntad de poder. La pobreza nos acerca al ser, y también al dejar de ser, al desapego, condición indispensable para crear y crearnos en la belleza, en la espiritualidad y en el amor. El pobre no tiene, solo es, y deja de ser. Se trata del “tzimtzum”, el retraimiento de Isaac de Lauria y de toda la mística judía posterior, según la cual Dios se retira para dejarnos ser. Su pobreza es el espacio de nuestra posibilidad.

El ebionismo es la doctrina según la cual solo los pobres serán salvados, la doctrina que predica que va a llegar el reino de los pobres. Esta fue la doctrina de Jesús, y en el terreno artístico, podríamos decir que la de Grotowski. La idea de que Dios es el vengador del pobre y del débil contra el rico y el poderoso se reconoce ya en cada página de los escritos del Antiguo Testamento. El *Libro de Henoch* contiene maldiciones aún más violentas que las del Evangelio contra el mundo, los ricos y los poderosos. En él se presenta el lujo como un crimen. El apelativo de pobre (ébion) había llegado a convertirse en sinónimo de santo, de amigo de Dios. Era el nombre que los discípulos galileos de Jesús gustaban darse; y fue durante mucho tiempo el nombre de los cristianos judaizantes que permanecieron fieles a las primitivas enseñanzas de Jesús. Se adivina sin dificultad que aquel exagerado gusto por la pobreza no podía durar mucho. Se trataba de una utopía sectaria, y para la sociedad de la época propia de un grupo de alucinados.

El teatro pobre de Grotowski es un teatro de la carencia, un teatro que desde la

pobreza reflexiona sobre la pobreza del ser humano, sobre el reconocimiento de esta pobreza, que por otro lado, paradójicamente, es su grandeza y su riqueza. La pobreza hace grande y rico al ser humano. El uso de pocos materiales, y estos rudimentarios, sencillos y toscos, ha sido un elemento que han imitado seguidores grotowskianos a lo largo de todo el planeta. Esta filosofía ha cundido y ha sido muy frecuentada por todo tipo de artistas. Pero pobreza no es tacañería, ni represión del instinto de generosidad o de prodigalidad que también se tiene cuando se es pobre. La pobreza no es para no dar, sino para dar todavía mucho más. La pobreza sirve para, al no tener nada que entregar, entregarte tú mismo como don, como sacrificio, como presente hermoso que le ofreces al otro y que le ofreces a Dios. Cuando ya no tienes nada que ofrecer, te ofreces a ti mismo, en un acto supremo de generosidad, de humildad, y de belleza y amor. La pobreza grotowskiana, por tanto, tiene un sentido, no es baladí. La pobreza es una excusa y una herramienta para dar tu tiempo y tu trabajo, que son infinitamente más valiosos que tu dinero, tus posesiones, o tus objetos. De ninguna manera, puede ser una manera de no dar nada, o de ahorrarse el dinero en vestuario, escenografía o medios técnicos, como han hecho muchos de los seguidores de Grotowski. Todo lo contrario, puesto que no arropas de belleza y riqueza formal el espectáculo con el aparataje de una gran superproducción, se ha de compensar con un trabajo interior de más calidad, el trabajo y el tiempo que se dedican al espectáculo han de estar llenos de amor, y dispuestos a ser compartidos desde el amor por el actor y por el espectador. El teatro pobre grotowskiano es un teatro de hambre y de sed, de hambre y de sed espirituales. Es preciso tener sed de conocimientos teóricos y prácticos sobre cómo alcanzar la salvación a través de la comunicación con el otro, con el hermano que se sienta entre el público. Una vez calmada la sed, es posible satisfacer el hambre interior de la Verdad mediante el ágape diario con el divino maná de la percepción espiritual que proviene del trabajo silencioso, riguroso, humilde, diario, de la dura, esforzada y abnegada disciplina actoral y de la meditación.

La pobreza fue una constante en la vida de Grotowski. Grotowski nunca fue rico; tampoco lo fueron ninguno de sus colaboradores. Grotowski jamás le dio importan-

cia a los bienes materiales ya desde su infancia, con una madre maestra de escuela, abandonada por el padre, soldado, que marchó al frente para nunca más saber de él. Su vida transcurrió siempre en un ascetismo austero y privado de casi todo. Su hermano Kazimierz Grotowski, astrofísico en la actualidad, señala en “Retrato de familia”, recogido en *Essere un uomo totale*:

Nuestra madre nunca se entrometía en la vocación profesional de sus hijos, al contrario que nuestros parientes, siempre en guardia ante la miseria que se nos avecinaba. Quizá no tanto miseria, pero sí pobreza, que ciertamente atormentaba a una enseñante sola con dos hijos adolescentes. Usábamos la ropa procedente de varias instituciones de beneficencia. Yo llevaba un abrigo verde, abrigo ganado a un general por mi abuelo Erasmo Grotowski, y que heredé de él. En aquel tiempo nadie se preocupaba por la pobreza. Entonces dominaba la universal miseria de la posguerra. (Kazimierz Grotowski apud Degler y Ziolkowski, 2005: 73).

Amar a Dios con toda el alma exige la absoluta quietud que se alcanza en el recogimiento trascendente. El recogimiento como viaje interior hacia la contemplación primero, e iluminación después, es la experiencia común que profesan y divulgan en el plano sagrado Jesucristo, y en el plano artístico Grotowski. El recogimiento es el más fascinante de los viajes, porque es un viaje hacia el descubrimiento de lo desconocido, del yo real y verdadero, del yo íntimo, y también del otro, del prójimo. Y el prójimo de un hombre es la manifestación de su Ser superior, o sea, Dios. Es finalmente, pues, la búsqueda de Dios. Y aquel que busca a Dios con todo su corazón es el más sabio y feliz de los hombres, puesto que al hallarle, recibirá junto con Él, todo aquello que a Dios le pertenece. Para el recogimiento Jesús enseñó el sistema completo de yoga (el método científico de unión con Dios), algo que dejó evidenciado en el libro del Apocalipsis. Grotowski extrajo abundantes ejercicios de yoga para sus entrenamientos actorales en el Teatro Laboratorio. Es una constante en la trayectoria profesional de Grotowski su inclinación sentimental hacia el yoga y hacia lo apocalíptico.

El recogimiento trascendente tiene como finalidad hacer contacto real con el Es-

píritu Santo. En el siglo XVI grandes santos como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz conocieron el arte de establecer contacto con el Espíritu Santo, la Conciencia Crística y la Conciencia Cósmica – la unidad trina – al interiorizar con intensidad la devoción pura. Los estados interiores de comunión divina que Santa Teresa de Jesús expone en *Camino de perfección* y en *El castillo interior*, en esencia, corresponden de manera exacta con los estados de conciencia progresivamente más elevados expuestos en la antiquísima ciencia universal del alma originaria de la India: el yoga. De manera maravillosamente acertada expone la escritora y teóloga Evelyn Underhill en su libro *La Mística*, que recoge el sabio hindú Yogananda:

Es uno de los muchos testimonios indirectos de la realidad objetiva de la mística que las etapas de este camino, la psicología del ascenso espiritual, tal como nos lo describen las diferentes escuelas de contemplativos, siempre presentan prácticamente la misma secuencia de estados. El psicólogo tiene escasa dificultad, por ejemplo, para reconciliar los “Grados de oración” que describe Santa Teresa – Recogimiento, Quietud, Unión, Éxtasis, Rpto, el “Dolor de Dios” y el matrimonio Espiritual del alma – con las cuatro formas de contemplación que enumera Hugo de San Víctor, o con los Siete Estadios superiores del ascenso del alma a Dios, que comienzan con la adoración y terminan en las nupcias espirituales. Aun cuando cada viajero puede elegir diferentes puntos de referencia, resulta claro de esta comparación que el camino es uno solo. (Underhill apud Yogananda, 2009:122)

Este recogimiento interior es una vía poderosa de conocimiento para llegar al alma de la persona o del personaje. Aunque parezca extraño y paradójico este proceso de autismo y autoexilio interior proporciona la única y auténtica sabiduría. Así lo expone Javier Melloni en *El cristo interior* :

Percibimos la profundidad de lo exterior en función del espacio que habitamos en el interior porque no vemos la realidad tal como es, sino tal como somos. A mayor profundidad no hay mayor aislamiento o ensimismamiento, sino que aumenta la capacidad para percibir la hondura de lo que nos rodea. (Melloni, 2010: 41).

La unión con Dios es una suerte de disolución oceánica, es un diluirse en una totalidad en la que el individuo se pierde. Esta disolución amorosa del individuo en el seno de Dios tiene su correlato artístico en la disolución gozosa – también extática – del actor en su personaje y en el tejido de la obra. El actor ha de abrazarse a su cometido artístico como la persona se abraza a la divinidad, en una suerte de fusión y disolución en la que hay una inmersión plena, absoluta, vivificadora, en la que se pierden los límites y fronteras, y a resultas de esta disolución la nueva materia resurgente tiene íntimamente imbricadas a la criatura y al creador – lo que en química se conoce como disolución coloidal. Los tejidos del cuerpo físico están constituidos por células; el tejido del cuerpo astral se compone de vitatrones – unidades inteligentes de luz o energía vital. A través de la relajación metafísica, la estructura vitatrónica comienza a expandirse: las ataduras de la carne, que mantienen sujeta la identidad, se sueltan, se diluyen de una manera libre, gozosa, expansiva.

La unión con Dios es una disolución diáfana. La diafanidad es otra de las características del encuentro amoroso con el Dios sagrado crístico o con el Dios artístico de la satisfacción por la plena autorrealización creadora. Ya sea en un acto de fe, o ya sea en un acto artístico, esta diafanidad se da cuando la fe o el arte llevan a su culmen una unión de lo divino, lo humano y lo cósmico en un máximo de claridad, de transparencia. Es lo que opinaban los contempladores de las parábolas de Jesucristo; que sus palabras, sus actos y su presencia eran de una inusitada transparencia. Todo resultaba claro, evidente, luminoso, perfectamente inteligible y comprensible. Es lo mismo que opinaban los espectadores del Teatro Laboratorio, acerca de la interpretación de los actores. La energía era inequívocamente presente, real y viva. La sensación de estar asistiendo a un trozo de vida como un testigo privilegiado y excepcional era inusitada, y era lo mejor de todo, lo que más enganchaba, hipnotizaba y seducía. Esta diafanía procede de la transparencia de un modo de ser totalmente descentrado de sí mismo que permite establecer la verdadera comunión con Dios, con las personas y con las cosas. En el artículo “El que fue” Grotowski habla sobre esa diafanidad y desnudez emocional y existencial que su teatro pobre tiene como meta final. Leemos un fragmento del artículo recogido en el

volumen *Teatro i més enllà*:

Al principio era un teatro. Después un laboratorio. Y ahora es un lugar donde puedo ser fiel a mí mismo. Es un lugar en donde confío que cada uno de mis compañeros pueda ser fiel a sí mismo. Es un lugar donde el acto, el testimonio dado por un ser humano, será concreto y carnal. Donde no se hace gimnasia artística, trucos acrobáticos, entrenamiento. Donde nadie sueña con dominar un gesto para expresar lo que sucede. Donde se quiere ser descubierto, desvelado, donde se quiere estar desnudo; verdadero en cuerpo y sangre, con toda la naturaleza humana, y con todo aquello – sea lo que sea – que la acompañe: espíritu, alma, psiquismo, memoria... (Grotowski apud Caixach y Castel-Branco, 2009: 37).

La unión con Dios es una disolución santa. La santidad es el objetivo final de Grotowski. Él buscaba al actor santo, que el actor se transformase en un actor santo, es decir, que llegase a la santidad. La santidad es un estado de imperturbabilidad, de dicha, de apertura hacia el desvelamiento de lo Real. Hacerse santo es dejarse configurar por la forma crística de la que Jesús es pauta y modelo arquetípico. La santidad es armónica conjunción misteriosa de pasado, presente y futuro, y también, de exterior e interior. El santo transforma su existencia y transparenta sus palabras, actos y gestos para conducirnos a todos a la santidad. Tanto para Cristo como para el Teatro Laboratorio el santo hace santos a todos. Si sana uno sanamos todos, si se salva uno nos salvamos todos, son lemas comunes entre los actores del Teatro Laboratorio. La santidad es transmisión inmediata de santidad. Al ser humano no le resulta posible ser resistente ni ser impermeable al amor de un santo. El amor santificado derriba todas las resistencias y barreras, porque su paciencia y perseverancia es infinita y porque sus fuentes de nutrición proceden de esferas y lugares más antiguos, lejanos y profundos que el rechazo humano. Anteriormente a Grotowski ya hubo artistas que soñaron con la creación de actores santos. Así Jacques Copeau en 1916 habla de una “fraternidad de actores”, y un año antes el visionario ruso Sulerzhitski en una carta enviada a Stanislavski en diciembre de 1915 dice:

Mi meta es crear una comuna teatral con las grandes tareas de un templo-teatro. Particu-

lamente me gustó la naturaleza de la tierra que compraste a Crimea para el Estudio, desértica y árida, donde habríamos de trabajar muy duro para construir una comunidad humana. (Sulerzhitski apud Schino, 2009: 104)

Junto al recogimiento otro de los rasgos que acompañan al ser humano en el proceso de búsqueda es el sobrecogimiento. El sobrecogimiento es un estremecimiento interior, un escalofrío punzante, doloroso y placentero a la vez, que a manera de cascada recorre las fascias del cuerpo, los intersticios entre los órganos, y que deja perplejo, ensimismado y abismado al ser humano, abocado al misterio. Jesús comprendió que los humanos somos receptáculo y sustancia por medio de los cuales Dios puede manifestarse. A partir de aquí se quedó sobrecogido de un gozo que lo acompañó para siempre. El actor que comprende, siente y experimenta que Dios puede expresarse a través de él, vive este mismo sobrecogimiento, y lo transmite a sus espectadores. Y esto fue lo que intentó Jerzy Grotowski que vivieran sus actores, un sobrecogimiento que los transformase y nos transformase radicalmente.

Otro de los conceptos que relacionan a Cristo y a Grotowski es el de transfiguración. El actor se transfigura cuando se convierte en otro, cuando deja que la otredad penetre en él, cuando la disminución de nuestra voluntad de afirmación deja paso al Hijo y nos hace Hijos. La filiación nace de la conciencia cada vez más nítida de no pertenecerse a uno mismo, sino de saberse continuamente recibido. La filiación permite la transfiguración, te sientes transfigurado en aquello que realmente recibes, y en aquello por lo que te dejas acoger. El despertarse hiende regiones hacia la otredad, una otredad que nos dispone a recibir la alteridad de los demás y nos rescata del exilio de vivir enclaustrados. Vamos siendo a medida que entregamos nuestro ser, porque el Ser es continuamente cesión de sí mismo. Siendo nuestra existencia el don supremo que podemos recibir, solo puede sostenerse como don, y por lo tanto, solo tiene sentido desde la donación. La necesidad de autoafirmación es un espejismo. El abandono de esa necesidad abre paso a la transfiguración. El rostro de Dios aparece entonces en nosotros, se sobrepone en nosotros. Su rostro impreso en nuestro rostro no nos despersonaliza,

sino que nos transfigura. Grotowski escribió el célebre artículo de significativo título *Tú eres el hijo de alguien*. Ese alguien son nuestros padres, es también Dios, es asimismo nuestra tradición, y son todos los seres que nos precedieron, y que nos legaron su saber y nos dejaron su espacio para nuestra existencia. James Slowiak y Jairo Cuesta seleccionan fragmentos de este texto en su obra *Jerzy Grotowski*:

“Estás – desde hace veinte, trescientos, cuatrocientos o mil años – pero estás. Quien comenzó a cantar la primera palabra fue hijo de alguien, de algún lugar, y de alguna circunstancia, y como todo llega a ti, tú eres también hijo de ese alguien”. Grotowski zanjó así la clásica pregunta que se hace el actor sobre sí mismo, ¿quién soy yo cuando interpreto? “Puesto que eres hijo de quien por primera vez cantó una canción (y de todos los que vinieron detrás), eres también la verdadera huella de todo personaje. Eres de cualquier tiempo, de cualquier lugar. No es que vayas a serlo, es que ya eres cualquier personaje”. (Grotowski apud Slowiak y Cuesta, 2010: 103).

La transfiguración, transustanciación, transreverberación o iluminación, todos estos procesos de alquimia interior necesitan de varios recorridos anteriores, entre los que cabe señalar fundamentalmente dos: el cambio del sistema de creencias y la oración. La oración es fundamental en todo acto sagrado, en todo ritual. Orar es pronunciar el Tú primordial en el cual nace la conciencia de un yo que diciendo Tú regresa a su matriz originante. Orar es conjuntar el centro de las propias decisiones con el Centro del que dimana la realidad. Orar significa tomar distancia respecto de la inmediatez de las cosas para percibir las desde su fondo y discernir su dirección. Es por tanto, una forma religiosa, mística y poética de meditar, es “hacer oro” con las palabras. Las obras del Teatro Laboratorio son una meditación de hora y media, son una larga oración elevada hacia Dios y hacia el corazón de los hombres. Las representaciones del teatro pobre son una oración, una plegaria, una sucesión encadenada y repetitiva de palabras hermosas dichas con fervor y devoción, emitidas desde la humildad, esperando un milagro. Las obras son eso, una repetición constante, infatigable, ya angustiada, ya feliz, a la espera de un milagro, aceptando que el destino de los personajes, de la trama de la obra está en manos de unas fuerzas sobrenaturales y desconocidas a las que los actores elevan su

oración. La oración grotowskiana pretende acercarnos a Dios, y sentir a Dios dentro de nosotros. Coincide Grotowski con lo expresado por Braden en *La matriz divina*:

La traducción (de la oración) occidental habitual comienza así: “Padre nuestro que estás en los Cielos” ratificando esta separación. En esta interpretación, estamos aquí mientras que Dios se encuentra en algún otro lugar, muy lejos de nosotros. Los textos arameos originales, sin embargo, ofrecen una visión muy distinta de nuestra relación con nuestro Padre Celestial. Una traducción de la misma frase comienza: “Ser Radiante: Tú brillas en nuestro interior y en el exterior – incluso la oscuridad brilla – cuando nos acordamos de ello”, afianzando la idea de que el Creador no está separado ni tampoco lejos. Más bien la fuerza creativa de nuestro Padre – sea cual sea el sentido que le demos a esta palabra – no solo está con nosotros, sino que es nosotros e impregna todo aquello que conocemos como nuestro mundo. (Braden, 2012: 170).

El sistema de creencias, por otra parte, es lo que nos define, y lo primero que debemos cambiar para experimentar un crecimiento interior. El universo entero es participativo, es decir, incompleto, y siempre respondiendo a la interacción entre la conciencia – y sus creencias – y la realidad – que no lo es, sino que es otra forma que adquieren las creencias de dicha conciencia. Curiosamente así es como funciona el mundo según las antiguas tradiciones de sabiduría. Desde los Vedas, cinco mil años antes de Cristo, hasta los Manuscritos del Mar Muerto, de hace dos mil años, hay una visión de que el mundo es el espejo de las cosas que están sucediendo en una dimensión superior, o en una realidad más profunda. Grotowski y toda su compañía se hacen eco de este pensamiento, y viven y crean desde él. Somos pequeños fragmentos de un universo que se mira a sí mismo, y que se construye a sí mismo. A través del poder de centrarnos conscientemente en las cosas que creamos en nuestra imaginación, les damos el empujón que las hace pasar de la irrealidad a la realidad. El mayor error del hombre consiste en creer que existen otras causas aparte de su propio estado de conciencia. El hombre ha de tener un estado de conciencia sano y santo para realizar un arte así mismo sano y santo. Para este cambio de conciencia hay que estar preparado. Esta preparación consiste en trabajarse interiormente a través de la meditación y de la oración, pero también permitir y estar abiertos a que el milagro se opere. La meditación y la oración son las

técnicas para abandonar nuestro sistema de creencias viejo, y convertirnos en hombres nuevos.

La autoridad es una forma en que se expresa el genio crístico y el genio grotowskiano. Tanto Cristo como Grotowski se expresan con autoridad. La autoridad muestra una presencia activa y fuerte. Tanto uno como otro cuando toman la palabra sorprenden a los que les escuchan. Su hablar produce una resonancia distinta del hastío que provocan los funcionarios de la predicación. El público de uno y otro percibe que ambos tienen autoridad, porque hacen a los demás autores de sí mismos. Jesús se acercaba a las personas y no temía ser salpicado por sus angustias o sus incoherencias. Tan solo se acercaba y escuchaba. Escuchaba sin cansarse y sin juzgar, solo tratando de entenderlas. Después se retiraba y meditaba lo que había escuchado para comprenderlo todavía mejor y devolverlo interpretado. La autoridad se manifiesta, pues, no tanto por lo que se dice o cómo se dice, sino por la forma en que se escucha, y en que se responde con palabras o silencios a las manifestaciones del otro. Un rasgo importante de la autoridad es el compromiso. A mayor compromiso, obviamente, mayor autoridad. Cuando la palabra humana se compromete con lo que dice, la palabra se convierte en palabra artística, en palabra actoral, en palabra de maestro, y en palabra de Dios. Palabras todas ellas que tienen el don de realizar lo que expresan, de ser performativas o perlocutivas. El verbo creador confluye con la palabra humana dejando pasar todo su dinamismo y transformando la realidad.

Otra forma de expresión es la transgresión. Jesucristo fue un transgresor. La desmesura de su amor le convirtió en un transgresor. También la fidelidad a su intuición, a su percepción interior, a sí mismo. Es una cualidad de todo genio la transgresión. Sin ser transgresor no puedes enseñar, porque el alumno no recibe nada nuevo que le haga avanzar, se estanca en lo ya conocido. Sin la transgresión tampoco remueves los pilares y cimientos de creencias, juicios y prejuicios fosilizados que hieren y que impiden abrirse al amor. Indudablemente, Grotowski fue un transgresor. Fue transgresor en la

visión terriblemente despiadada de la deshumanización judía en *Akropolis*, en la plegaria carnal, sensual y absoluta en *El príncipe constante*, y en las secuencias violentas, descarnadas, sexuales, provocativas en *Apocalipsis cum figuris*. El precio que pagan los transgresores es la incomprensión, la soledad, el rechazo y la persecución. La transgresión tiene sus límites. Ser excesivamente transgresor acaba en la muerte, en el asesinato – que en el caso del transgresor no es sino una forma de suicidio social, de suicidio perpetrado por otro en mi cuerpo – o en el suicidio. La transgresión es, por tanto, una auto-destrucción que sirve como sacrificio para la construcción del otro, para la construcción de un mundo nuevo y mejor. El transgresor es consciente de su martirio autoelegido. Es un clamoroso grito de amor hacia la vida y hacia el futuro. Un sacrificio y una renuncia con la esperanza de que no será en balde, de que dará sus frutos. Renan en *Vida de Jesús* señala que la transgresión en la época clásica era considerada espíritu visionario, profecía, inspiración, mientras que la época moderna – y la posmoderna mucho más, añadimos nosotros – consideran el signo transgresor una alucinación violenta. Renan defiende el espíritu transgresor de Jesús:

Las cosas más bellas del mundo han nacido de accesos de fiebre; toda eminente creación implica una ruptura de equilibrio; el alumbramiento es, por ley natural, un estado violento. (Renan, 1985: 31, 299).

Los pequeños, los niños, los enfermos, los ancianos, los marginados, los idiotas, los que sufren, los que necesitan ayuda son el objeto de las oraciones crísticas y grotowskianas. Los niños en especial, aún no han aprendido las reglas que dicen que los milagros no pueden suceder en nuestras vidas. Para llegar a ser artista hay que reconciliarse con el arquetipo de nuestro niño interior herido, y rescatarlo y amarlo. La manifestación de Dios se da en los débiles, ellos viven cediendo su ser de tal manera que permiten que se manifieste Dios. Su pequeñez, su falta de poder y de dominio sobre los demás es la que les permite no usurpar el misterio sagrado que envuelve a personas y cosas. Dejar ser a Dios, al mundo y a los demás es lo que les permite revelarse en su profunda verdad, en su inocencia, y mostrarse con una mirada limpia, no contaminada. Son los únicos capaces de vaciarse, con el atrevimiento y la humildad de poder experi-

mentar el vacío. Solo si te vacías puedes nacer de nuevo, resucitar. Y solo si naces puedes conocer (del latín *connacer*). El nacimiento es la muerte de lo viejo, el vaciado de lo gastado, de lo cansado y saturado. Para nacer ha de existir un espacio vacío. Solo el que se siente débil, impotente, incapaz deja un espacio vacío a la ayuda de Dios, de la naturaleza, del universo. Para María Zambrano, todo es revelación, todo lo sería de ser recibido en estado naciente. Para Carlos de Foucauld, Jesús ocupó el último lugar y nadie podrá arrebatárselo.

Grotowski sintió predilección por los personajes que ocupaban el último lugar. A diferencia de la mayoría de creadores occidentales no miraba hacia ellos, tratando de ofrecer una visión de reivindicación de la injusticia y de consuelo a los maltratados por la vida, no ofrecía una externa mirada compasiva y más o menos paternalista. Grotowski intentaba pensar e imaginar desde ellos, entrar en el mundo interior de estos seres y sentir desde allí. En Grotowski el personaje no habla para que los espectadores lo comprendan o se identifiquen con él, habla para sí mismo. Asistimos a la hipnótica y alucinante intimidad de su alma. El espectador observa asombrado, casi al borde mismo del terror, que se halla ante un ser tan apasionante como desconocido. “Una metafísica oscura” es como califica Emile Copfermann el teatro de Grotowski. Ejemplo radical de la oscuridad y desclasamiento de estos personajes es *Akropolis*. Acerca de los personajes habla Ludwik Flaszen:

Son dos mundos separados, impermeables mutuamente, misteriosos el uno para el otro en última instancia, cuyo acceso solo es posible a través de la práctica empírica: los muertos, y los vivos. La cercanía física favorece la extrañeza. [...] Los muertos se muestran como vivos que sueñan, extraños e incomprensibles. Y como en una pesadilla, rodean los que sueñan por todos lados. Rodean por diferentes lugares de la sala, para a continuación crear la sugestión de espacio indeterminado y de obsesiva ubicuidad. Como en un mal sueño. (Flaszen apud Degler y Ziolkowski, 2006: 311-312).

El mayor arte es la entrega. El mayor arte es darte. Con este juego de palabras se establece otro de los lemas del Teatro Laboratorio. Somos para darnos. Y también para

aceptar, acoger, tomar. Es necesario tomar la vida, tomar al padre, tomar la madre, tomar el pan. Todo ritual sagrado tiene una ceremonia que consiste en tomar, y aceptar con humildad, bendiciendo y honrando aquello que se toma, agradeciéndolo ante todo. Tomar el pan es una ceremonia crística muy utilizada por Grotowski en sus espectáculos. Y continuada por los sucesores de Grotowski, como es el caso del Teatro Zar. Tomar el pan implica asumirse y aceptar la propia vida. Cada cual debe hacer suya la porción de existencia que le ha sido confiada. Cada cual debe aceptar su pan, y comerlo en silencio, con respeto, en compañía de los otros que también comen su pan. Junto con tomar el pan están las acciones de partirlo y repartirlo, también ceremonias simbólicas presentes en el teatro grotowskiano, acciones que conforman una trinidad, y que son un correlato simbólico del padre – tomar –, del hijo – partir –, y del espíritu santo – repartir.

La capacidad de perdonar es lo que más vincula a los seres humanos con el amor, con la dignidad y el respeto. La capacidad de perdonar nos hace dignos de ser amados. Todos los personajes de Grotowski buscan el perdón, de los otros o de sí mismos. Todos son así mismo dignos de ser perdonados. El perdón está muy relacionado con el motivo de la culpa, una pareja de conceptos que al igual que la de apoteosis-irrisión aparece confrontada a lo largo de toda la producción teatral del Teatro Laboratorio, y una pareja de conceptos que siempre ha estado en el centro de todos los debates teológicos acerca de las enseñanzas y prácticas cristianas. El personaje grotowskiano es un personaje culpabilizado. Se siente culpable de estar vivo, de haber usurpado un espacio, un tiempo, un mundo que otros han dejado libre para que él cupiera, para que él pudiera tomarlo, y pudiera vivir. Se siente culpable además de por sus actos, por los actos que le han legado como herencia sus predecesores, y también por el mero hecho de existir. El personaje lucha por creerse digno del derecho a la existencia. El personaje necesita de un sacrificio, de algún tipo real, metafórico o simbólico de autoinmolación para compensar el don de la existencia, el privilegio concedido por Dios o por la vida de haber encarnado. Estamos ante una culpa genética, y también ante un genético anhelo de ser perdonado. Los personajes grotowskianos son entes que pululan una existencia

dramática implorando perdón. Un perdón ancestral, mítico, arcano, profundo, ignoto, un perdón que forma parte de su estructura interna, de su ser. Ontológicamente los personajes grotowskianos son personajes deseantes de ser perdonados y de expiar sus culpas.

Para la sanación el método más efectivo es el perdón. El perdón es tan poderoso que trasciende el tiempo. El perdón no disimula el mal, sino que comporta su más radical superación. Cuando bendecimos a la gente o a las cosas que nos han hecho daño, estamos suspendiendo temporalmente el ciclo del dolor. Por un momento nos liberamos de nuestro sufrimiento el tiempo suficiente como para dejar que algo distinto penetre en nuestros corazones y en nuestras mentes: el poder de la belleza. Perdonar nos hace bellos, y hace bellas nuestras obras, por tanto, nos hace artistas. Es difícil, acaso imposible, que surja belleza de la ausencia de perdón. Eres capaz de perdonar cuando dejas atrás tu noche oscura del alma, y has superado tus miedos a la pérdida y a la carencia. Se perdona cuando se comprende que nada se pierde. Nada se pierde porque la esencia de tu verdadera naturaleza no puede perderse, te acompañará siempre, porque esa esencia sabe que cualquier pérdida es circunstancial, accidental, meramente anecdótica. Aquellas partes de nosotros mismos que parecen estar ausentes nunca han desaparecido realmente. Nuestra esencia es bella, es lo más bello, y lo auténticamente bello que llevamos cada uno de nosotros. Por lo tanto todos somos artistas, nadie deja de serlo jamás. Tu arte radica en tu capacidad de conexión con tu esencia, con tu capacidad de renunciar, de liberar, de perdonar. La clave del éxito artístico es trascender los obstáculos que han herido al ser humano sin perderse en la experiencia dolorosa. Los ciclos de opresión, miedo, dolor y sufrimiento han de ser cambiados por la persona desde dentro del propio ciclo. La elección humana de ver más allá del odio se origina en el interior del mismo sistema que lo produce, no puede ser impuesta desde fuera. Aquellos que hacen esta elección se convierten en artistas. Esto, y no otra cosa, es el arte.

Jesús nos enseña a morir. Su muerte fue la culminación de su vida. La mayor de las enseñanzas de Jesús es perder el miedo a morir. Cuando se pierde el miedo a morir,

se pierde el miedo a vivir. Solo ganas tu vida si eres capaz de perderla en cualquier instante por cualquier motivo. El desapego a la vida, el mayor de los desapegos y el más difícil de conseguir es la prueba de fuego que te convierte en cristiano. Es curioso que en la historia del Teatro Laboratorio han abundado las muertes trágicas y los suicidios. Grotowski mismo estuvo muchas veces al filo de la muerte por las recaídas de sus múltiples enfermedades. Se ha dado un extraño idilio entre esta compañía teatral y la muerte. Hay pensadores que creen que la vida es cruel con las personas que la aman, para que su amor, si es amor de verdad, se redoble, se acreciente. Volvemos a traer a colación con respecto a este pensamiento a las figuras de Jesús, de Grotowski, y de todos los grandes santos y mártires. Perder nuestro yo nos provoca pánico y una angustia indecible. Sin embargo, esta pérdida es el único pasaje para alcanzar otra forma de vivir que está más allá del yo. Solo rindiéndonos, abandonándonos del todo, podemos acceder a un modo de ser que está más allá de nuestra autorreferencia. Para ello hemos de aceptar nuestra muerte. En el modo de morir se muestra cómo hemos vivido, y lo que hemos sido. En palabras de Rilke, recogidas por Melloni:

Señor, da a cada cual su muerte, su muerte adecuada, una muerte que salga verdaderamente del fondo de nuestra vida... Porque nosotros, los mortales, no somos más que la corteza y la hoja. Y todo tiende, entre los humanos, como el fruto natural, hacia la gran muerte que cada cual lleva en sí. (Rilke apud Melloni, 2010: 107).

El nombre de una persona tiene resonancias que van más allá de la sonoridad o del significado de dicho nombre. El nombre es parte constitutiva del ser. Está ligado a toda nuestra vida aún más de lo que lo está nuestro cuerpo, nuestra imagen, o nuestra memoria, porque cambia menos que el resto de aspectos que nos acompañan en nuestra andadura vital. El nombre tiene algo de sortilegio, de extrañeza mágica y misteriosa. El reconocimiento de nuestra divinidad se halla en el centro de cada uno, allá donde sentimos que es invocado nuestro nombre. Es realmente mágico que respondamos a nuestro nombre, que lo tengamos tan incorporado, que lo hagamos nuestro, y que lo sintamos parte nuestra, que alguien lo diga y volvamos la cabeza para responder. A través del nombre se nos bautiza, se nos individualiza, se nos hace uno, y se nos introduce en una

cultura, en una comunidad, en una fe. Uno de los ejercicios del Teatro Laboratorio es la repetición de nuestro nombre a manera de mantra. El alumno se coloca en el suelo tumbado en una esterilla, relajado y con los ojos cerrados, en posición de descanso con la columna plana y pies y brazos extendidos. A partir de aquí el alumno durante cuarenta o cuarenta y cinco minutos – el ejercicio se puede extender hasta una hora u hora y media, no es conveniente que dure más tiempo – repetirá su nombre, y únicamente su nombre. Para ello lo intercalará de tantos silencios como necesite. El nombre lo dirá de todas las formas posibles que le nazcan, que le surjan y que necesite. Dirá su nombre con voz fuerte, débil, lenta, rápida, en susurro, mascullando, gritando, con tono grave, con tono agudo, con nasalidad, con resonancia faríngea, gritando, llorando, etc. También dirá su nombre con cada una de las entonaciones, intenciones, y tonalidades emocionales que recuerde de cuantas veces ha escuchado su nombre a lo largo de su vida. Dirá su nombre con la emoción con que lo escuchaba de niño, de adolescente, en su primer amor, en su primer trabajo... El ejercicio es fascinante, y muy enriquecedor para el alumno. Es un recorrido vital y un viaje interior a través de nuestro nombre. Es ir de nuestro nombre a nuestra alma, una especie de incursión semasiológica. La repetición del nombre propio o del nombre de Dios es una actividad común en numerosas prácticas espirituales. Kees Waaijman señala en *Espiritualidad. Formas, fundamentos y métodos*:

Entre las prácticas espirituales de los sufíes hay una que es fundamental: “dhikr”. “Dhikr” es la recitación continua de determinados nombres divinos. Al repetir constantemente un nombre divino, el orante penetra en la realidad descrita en el nombre. Esta práctica se apoya en el Corán: “Recuérdame y me acordaré de ti”. [...] Los sufíes mantienen sus ojos cerrados y conceden importancia a la respiración, pues en el momento de la inspiración el orante se eleva y el de la espiración sirve para transportar el nombre. Los orantes se unen unos a otros y llevan a cabo una danza mística. (Waaijman, 2011: 176)

El espíritu es el dinamismo que brota de la relación que hay entre el Padre y el Hijo. El espíritu engendra una nueva realidad, engendra la vida futura, el nuevo mundo, el nuevo ser. El espíritu es el inicio del viaje, es lo que nos marca caminos para alcanzar

horizontes donde ya no hay caminos. La historia es la continua encarnación, gestación y maduración del espíritu en la materia. El espíritu santo es lo que acontece cuando alguien se abre plenamente a la acción de Dios. El espíritu es lo que hizo que Cristo fuese el profeta elegido, y que Grotowski fuese el gran director de teatro del siglo XX, el creador del teatro pobre y el gran visionario de una nueva forma de actuación. El espíritu grotowskiano es esencialmente un espíritu crístico, un espíritu de amor a la humanidad, de reivindicación del arte como espacio para la sanación del alma y la conexión de esta alma con la unidad, con la totalidad, con Dios, por medio del amor universal y del perdón incondicional. El alma como templo para la paz donde el espíritu engendra la belleza.

El pensamiento, la literatura y la cultura eslava ejercieron una poderosísima influencia en Grotowski. La densidad y las capas de espesura de la especulación rusa alimentaron muy pronto la imaginación del joven estudiante de teatro en Cracovia. De estas influencias hablaremos en el capítulo siguiente. Pero cabe destacar ahora el texto de León Tolstoi *El reino de Dios está en vosotros*, auténtica glorificación de la figura de Jesucristo, y de tal figura encarnada en nosotros, tal y como Grotowski trató de llevar al teatro; texto cuyas tesis de no resistencia al mal con la violencia, extraídas del cristianismo primitivo y verdadero, eran compartidas en su totalidad por el director teatral polaco. Del texto entresacamos este fragmento de una carta que Tolstoi dirige a Gandhi:

[...] la renuncia a toda oposición mediante la fuerza, simplemente implica la doctrina de la ley del amor no pervertida por sofismas. El amor o, en otras palabras, el esfuerzo de las almas de los seres humanos hacia la unidad y el comportamiento dócil entre sí que resulta de ello, representa la más elevada y, en realidad, la única ley de la vida, como todo ser humano sabe y siente en lo más profundo de su corazón (como comprobamos claramente en los niños), y que conoce hasta que se ve atrapado en la red de pensamientos mundanales. Esta ley fue enunciada por todas las filosofías, tanto india como china, así como judía, griega y romana. Creo que el que la enunció con mayor claridad fue Cristo, que dijo explícitamente que de ella derivaba toda la Ley y los Profetas. (Tolstoi, 2010: 425. Apéndice).

Concomitancias en el tratamiento espiritual y artístico de la figura de Jesús existen entre Grotowski y el director de cine danés, Carl Theodor Dreyer. Dreyer pensó que la película, nunca rodada, sobre Jesús de Nazaret sería la obra de su vida. Maurice Drouzy dice que todas las películas de Dreyer han estado inspiradas por Jesús de Nazaret; prácticamente lo mismo podría decirse de las obras de teatro de Grotowski. Esta emblemática figura está en el sustrato más profundo del arte de ambos creadores, así como de su necesidad de crear arte. Ambos autores querían sacar a Cristo del suplicio y de la pasión, y ver otros rostros de Cristo también presentes en él, o posibles en él, y en la tradición cultural que de él nos llega. Tanto Grotowski como Dreyer pretenden desmitificar la figura de Cristo, y al igual que Renan, ver en su figura la de un ser humano creativo que hizo dividir la historia en un antes y después de él. Un ser humano que pasa treinta años desconocido, viviendo una cotidianidad en especial relación con Dios, creyendo en su misión y muriendo solo, crucificado, por su fe y su ideal. A los dos autores les interesa purificar la imagen artística de Jesús y limpiarla de los clichés que el arte ha depositado sobre él, devolviéndole espesor real y densidad simbólica al restituirlo a su espacio geográfico, social, cultural, y religioso judío. También en ambos directores – de manera mucho más obvia en Dreyer – hay una declaración de amor y de hermandad profundamente antisemita. Asistimos al final de la crucifixión de Jesús en el guión de Dreyer *Jesús de Nazaret*. Observamos también aquí, como en Grotowski, la estética de oscura metafísica:

La cruz de Jesús mostrada desde un ángulo diferente. El centurión y un soldado se acercan a la cruz. Era obligación del centurión asegurarse de que los crucificados estaban realmente muertos y hace una señal al soldado para que clave su lanza en el costado de Jesús. Así lo hace el soldado, “e inmediatamente brotaron sangre y agua”.

Un plano largo. El centurión está sentado con algunos soldados que tienen orden de permanecer allí hasta que el crucificado haya muerto. Los verdugos se han marchado. Los soldados han abierto sus mochilas y empiezan a comer.

Por medio de un fundido, los soldados y las cruces de los dos revolucionarios desaparecen lentamente. La cruz de Jesús permanece. Vemos la sombra de la cruz alargarse hasta

que se extiende más allá del marco de la imagen. (Dreyer, 2009: 236).

La tradición aramea dice que debemos pedir sin motivos ocultos, es decir, que hemos de tomar nuestra decisión a partir de un deseo que no esté basado en el ego. El gran secreto para traer a la realidad presente el foco de nuestra imaginación, nuestras creencias, la paz y la curación consiste en hacerlo sin aferrarnos al resultado de nuestras elecciones. Se nos pide, pues, que recemos sin tener juicios sobre lo que debería o no debería ocurrir. Este esperar sintiéndonos libres de cualquier resultado, aceptando lo que la vida nos depara, sea lo que quiera que sea, es un consejo y orientación que Grotowski ofrecía a sus actores a la hora de interpretar sus acciones y personajes. Lo importante no es la meta, sino el camino. Este pensamiento del gran poeta Jorge Luis Borges era una de las máximas del Teatro Laboratorio. Debemos siempre estar disponibles a dejarnos sorprender por el resultado, para que la creación esté viva, fresca, para así entrar en un estado emocional de paz imperturbable desde el que poder crear y vivir sin la presión continua del éxito o del fracaso. Una de las mejores descripciones de cómo experimentamos este lugar neutral la podemos encontrar en la obra de Rumi, el gran poeta sufí, quien habla de un campo, de un lugar de espera más allá de las ideas sobre el bien y el mal.

La conciencia de que podemos cambiar las cosas ha de venir acompañada de una aceptación del mundo tal y como es. Esta libertad de poseer el poder de la transformación sin darle demasiada importancia es la que hace que nuestras plegarias sean aún más eficaces. Para que el ser humano se ilumine, se vuelva santo, el desapego ha de ser total, absoluto; también hacia el resultado, o por encima de todo, hacia el resultado. Cuando nos sentimos como si estuviésemos rodeados de paz y de curación, estamos usando el lenguaje que abre la puerta a todas las posibilidades. Tener la puerta abierta a todas las posibilidades es lo que debe hacer un artista para descubrir la posibilidad escondida que existe, no la que él trata de proponer o de imponer consciente o inconscientemente. Con este sentimiento, pasamos de una perspectiva en la que sospechamos estar experimentando todo lo que la vida nos depara a una perspectiva en la que sabemos que formamos

parte de todo lo que existe. Éste es el estado que se convierte en el puro espacio en el que comienzan los sueños, las plegarias y los milagros.

Como señalan las tradiciones espirituales, los muros invisibles de nuestras creencias más arraigadas pueden convertirse en nuestra mayor prisión. Sin embargo, también nos recuerdan que nuestras creencias se pueden convertir en nuestra mayor fuente de libertad. En esta línea abunda Grotowski. Por muy distintas que sean entre sí las tradiciones espirituales del mundo, todas nos llevan a la misma conclusión: tenemos la posibilidad de ser libres o de ser prisioneros, y nosotros somos los únicos que podemos elegir entre estas dos opciones. Es más, Dios nos ha dado esta libertad para que disfrutemos de ella. San Francisco, que en opinión de Renan es la persona que más cerca estuvo de vivir dentro de sí la conciencia crística, dijo que existen fuerzas hermosas y salvajes dentro de nosotros que no conocemos, y que a manera de danza, de torbellino o espiral nos conducen a la libertad. Rena Mirecka, actriz del Teatro Laboratorio, está de acuerdo con el pensamiento franciscano, y trató de llevarlo a la práctica en sus ejercicios de conexión de la conciencia cósmica con la plasticidad corporal. En la realidad más profunda hay un punto en que libertad y determinación se tocan, se unen, y son la misma cosa. En ese estadio de realidad más profunda, aquello que generalmente concebimos como algo que está en otro lugar se encuentra aquí y viceversa. Todo consiste en cómo nos vemos a nosotros mismos en el campo de las infinitas posibilidades. El ser humano es energía en plena transformación. Somos energía que fluye y evoluciona libremente, al igual que el universo, en una danza sagrada con un campo subyacente. Todo está en continua interacción e interrelación energética, todos los lugares se hallan conectados, así como todos los momentos del tiempo, y todos simultáneamente. Para Grotowski y para sus actores una de las experiencias más maravillosas de estar vivo es percibir la energía. Sobre la percepción de la energía se nos habla en *El toque cuántico*:

Hay cinco modos básicos de percibir la energía. Son: calor, frescor, flujo como de agua, sensación como de viento (como una ligera brisa) o electricidad. Algunas personas perciben una sensación más que otra. La energía a menudo se siente como un zumbido o como una ligera vibración; también puede notarse como un flujo cálido. Algunos la des-

criben como una sensación etérea moviéndose por el cuerpo, como si todo se volviera más espacioso. No hay una sensación preferible a otra, se trata simplemente de que los cuerpos de las personas trasladan la energía de diferente manera. (Herriot, 2011: 75).

Cuando estamos a gusto, nuestra sensación se debe a que hemos entrado en sintonía con la energía sutil que nos aporta armonía – llamamos a esto resonancia de equilibrio. El arte comercial, el arte habitual que se exhibe y se expone en los centros e instituciones públicas y privadas busca esa resonancia de equilibrio en que el espectador se sienta a gusto con sus propias expectativas y el grado de cumplimiento de éstas. Para Jesucristo y para Grotowski la resonancia de equilibrio la buscan en que el oyente se sienta a gusto en su alma, en su propia piel, aunque esto derribe todas sus expectativas previas. Para llegar a esa resonancia de equilibrio, hemos de enseñorearnos de nuestro tiempo y nuestro espacio, en palabras de María Zambrano. Los hopi, una tribu indígena norteamericana, no tienen la misma concepción del tiempo, el espacio, la distancia y la realidad que nosotros. Según ellos, vivimos en un universo en que todo está vivo, interconectado y sucediendo ahora. Y la lengua hopi refleja esta perspectiva. Para la física cuántica está es la auténtica realidad, la que viven los indios hopi, no la nuestra. Y para Jesucristo y para Grotowski también.

Las investigaciones científicas han mostrado que a medida que cambiamos la manera en que nos sentimos respecto a lo que nos ha sucedido en el pasado, modificamos la química de nuestro cuerpo en el presente. Por ello para el Teatro Laboratorio como para el Teatro Terapéutico o para cualquier tipo de arte que base la belleza en la sanación del alma es muy importante que el creador cree desde la reconciliación con su pasado. La interpretación actoral se va a ver lastrada de los puntos del pasado sin resolver que el actor arrastre por mucho talento que tenga el actor o por muy bien que domine la técnica. El asunto no radica en que necesitemos superar estos problemas para interpretar tal o cual papel, sino que nos hará un inmenso bien para ser más orgánicos, y sentirnos más libres, vivos, y luminosos, capaces de transmitir e irradiar una energía nueva, y esto afectará a cualquier personaje que se interprete. Esta reconciliación con el

pasado no es necesario hacerla por la vía terapéutica, psicológica, psicoanalítica, etc... Esta reconciliación se puede llevar a cabo por cualquier vía, y de cualquier modo, también desde el propio teatro o arte en sí, o bien desde cualquier camino o recorrido vital. Las tradiciones coptas, gnósticas y esenias creían que a medida que nuestros sentimientos de dolor son aliviados, aprendemos a dominar las pautas que permiten que ese dolor exista. Aliviar el dolor no es, pues, negarlo, ni taparlo, ni anularlo, ni vivirlo como un drama. Aliviar el dolor es permitir que exista, es aceptarlo y comprenderlo, atravesarlo, y superarlo finalmente, superarlo integrándolo. El actor que se embarca en el proceso de llegar a ser un actor iluminado, un actor santo, tratando de aliviar el dolor va a tener que vivir ese mismo dolor con gran intensidad en muchas ocasiones. Es lo que se conoce como la noche oscura del alma.

El descreimiento acerca de la realidad es otra de las premisas que acompañan al Teatro Laboratorio y que van asociadas a él. Nada es real. Todo es proyección, y todo es fantasía. Llegar a la iluminación es vivir en la unidad, sentirse en la unidad, y quien ve las cosas desde la unidad sabe que en ningún caso hay existencia, sino solamente idea de existencia. Solo desde la extinción de la existencia se puede alcanzar el conocimiento, se puede llegar a contemplar la nada, y se puede llegar a morar en Dios. El hombre no es normalmente igual a sí mismo, sino a lo que cree ser y cada hombre cree ser lo que su mente, siempre terriblemente condicionada, le permite creer. La idea de sí mismo que cada hombre conforma en su mente, o la idea de sí mismo que cada hombre conforma en su mente en cada instante, es una idea equivocada. Todas las ideas son equivocadas, pues no son la realidad, sino un falseamiento de la realidad. Lo explica Adyashanti en su ensayo *La danza del vacío*:

El pensamiento podrá contar un millón de historias dentro de la conciencia, pero esta no cambiará ni un ápice. Lo único que cambia es la sensación del cuerpo. Si cuentas una historia triste, el cuerpo reacciona. Y si te cuentas una historia de exaltación, el cuerpo se siente engreído, confiado. Pero cuando te des cuenta de que son solo historias, cuando salgas de la mente, del estado de sueño, experimentarás un gran despertar. Tú no te despiertas, lo que está despierto desde siempre, se hace consciente de sí mismo. Tú eres

lo que está eternamente despierto. (Adyashanti, 2008:34).

El pensamiento grotowskiano coincide en muchos puntos con el pensamiento sufí. La vía negativa grotowskiana, proceso artístico de desbloqueo de obstáculos y tensiones que impiden al actor crear desde sí mismo, es un correlato del primer grado tanto de la vía mística cristiana – la vía purgativa – como de la vía mística sufí. Por otro lado, en el sufismo han existido siempre las llamadas iniciaciones, con un sentido muy similar al que tuvieron en las antiguas religiones místicas de las culturas griega y romana. Se consideraba iniciado en aquellas religiones a todo aquel a quien le habían sido revelados los Misterios o secretos de la vida religiosa. También Grotowski opina que el actor santo es un actor privilegiado que asiste al revelado de unos misterios y secretos que le están vedados al actor no santo, al actor cortesano. La revelación sufí, se operaba por grados, por lo que había varias etapas de iniciación. Cada una de ellas significa la transmisión al discípulo del conocimiento necesario para provocar en él una expansión o apertura de conciencia. El objetivo de esta vía religiosa era el paso de la vida mortal a la muerte de los atributos, para alcanzar así tras la muerte figurada, la Vida eterna. Según las más antiguas tradiciones, constaba la iniciación sufí de cuatro grados o períodos de iniciación. El primero de ellos tenía un carácter probatorio – grado muy importante en la adscripción al grupo de trabajo tanto de Grotowski como de Eugenio Barba y, en general, en los equipos de trabajo de todo tipo de teatros experimentales, donde al futuro aspirante se le cata y se le pone a prueba, para saber hasta qué punto está dispuesto a pertenecer al clan, a la tribu en la que desea entrar – el segundo era la etapa de purificación, el tercer grado era la intuición de la naturaleza íntima de las cosas. Por último durante el cuarto grado el discípulo conseguía llegar al arrobamiento y éxtasis. Estos cuatro grados coinciden exactamente con la doctrina filosófica y artística de Grotowski. Son los pasos que cree que un actor debe recorrer para alcanzar la cima artística, la belleza de la obra de arte, de su interpretación.

Ibn Arabi en *El tratado de la unidad* describe el proceso del conocimiento sufí que coincide plenamente con el proceso de cumplimiento del actor de su misión artísti-

ca, según Grotowski. Las palabras dichas por el maestro sufi podrían haber sido suscritas por Grotowski. Grotowski habla en *Hacia un teatro pobre* de ese relámpago de la conciencia al que él denomina fulgor metafísico. También Claudio Guillén en su maravilloso manual de introducción a la literatura comparada, *Entre lo uno y lo diverso* (2005) hace referencia en reiteradas ocasiones acerca del chispazo fulgurante que ilumina de creatividad y de amor el alma del artista. Recogemos aquí las palabras de Ibn Arabi:

“Comprender total y plenamente” es algo que se obtiene por grados, lentamente, mediante duros y prolongados procesos de realización. La primera comprensión suele ser como una revelación, un motivo de alegría íntima acompañado del sentimiento de haber penetrado en un lugar no hollado hasta entonces. Es posible después olvidar aquel relámpago de la conciencia, que probablemente no se volverá a repetir, pero si no se olvida, si el viajero toma la pequeña y nueva luz y la coloca en su lámpara para caminar con ella, será entonces como la semilla caída en la nueva tierra: ella sola profundizará a través de las capas sucesivas de la conciencia. El fruto ulterior, que en definitiva, es uno mismo, es la comprensión plena y total. (Ibn Arabi, 2002: 64).

La experiencia del fulgor metafísico es la chispa divina presente en el hombre en la vía iluminativa, el paso inmediatamente anterior a la vía unitiva, a la unión definitiva con Dios en una sola unidad. Y es muy hermosa la manera en que el sufismo expresa la unión del alma con Dios. El último peldaño de la vía mística señala que el que ha llegado a este punto se convierte en una esfera sin centro o, en una esfera con un número infinito de centros. Recordamos aquí nuevamente como referencia a Borges y su ensayo “La esfera de Pascal”. El que alcanza unirse con Dios se convierte en un océano cuyas aguas bañan sin discriminación y por igual todas las playas y costas. Esta persona despersonalizada se sume en una nada que resulta ser un motivo de amor, un río fluyente y renovado de felicidad, cuya creadora contemplación, convertida en una lluvia de sabiduría, proporciona los medios de culminar la disolución. El ser que se funde en Dios comprende que el Dios interior y el Dios exterior son uno mismo. La realización de tal identidad es la tarea que toda persona tiene asignada como fundamento de su existencia.

Los vedas, los libros teológicos más antiguos, de procedencia hindú, y que fueron legados por los rishis (hombres santos hindúes), a quienes el mundo entero debe el primario y original concepto de Dios, en un idioma (el sánscrito) que aún conserva la primacía sobre las demás lenguas clásicas, fueron unas obras que influyeron mucho en la mitología personal grotowskiana. Grotowski fue durante toda su vida un apasionado del pensamiento y de la cultura hindú. De ahí toma el director polaco gran parte de su visión mística y de los principios sagrados que trataría de llevar al teatro. El animismo sagrado, el panteísmo cósmico y el sentimiento de plegaria que inundan los textos védicos entusiasmaron al director del teatro pobre. Recogemos dos textos que pertenecen al *Yajur Veda*, una de las cuatro colecciones de obras que componen la escritura védica:

El hombre sabio percibe a ese misterioso ser en quien perpetuamente existe el universo que descansa en este único soporte. En Él se absorbe este mundo y de Él sale. En las creaturas está entrelazado y tejido con varias formas de existencia. Dejad que el sabio, conversando con quien le trae la revelación, celebre al ser inmortal, al de existencia misteriosa y de diversas moradas. Él conoce sus tres estados (creación, conservación y destrucción) envueltos en el misterio y es padre del padre. Aquel Brahma por quien los dioses alcanzan inmortalidad cuando moran en la región tercera o celeste, es nuestro venerado progenitor y la providencia que rige todos los mundos.

Al conocer los elementos, descubrir los mundos, y reconocer todas las regiones y comarcas como propias de Él, y adorando la palabra reveladora del que es el primer nacido, el adorador penetra los espíritus animadores del solemne sacrificio por medio de su propia alma. Reconociendo que de Él son los cielos, la tierra y el firmamento, reconociendo que también de Él son los mundos, el espacio y el orbe solar, percibe a ese ser, se convierte en ese ser y se identifica con Él al contemplar la amplia tela del solemne sacrificio. (Rishis, 2010: 50).

Los vedas enseñan que la creación no tiene ni principio ni fin, y la ciencia demuestra que la suma total de la energía cósmica permanece constante. También nos dice la ciencia que el universo es una red, una gran tela interconectada tal y como ocho mil

años antes de Jesucristo ya nos anunciaban los vedas. Los actores de Grotowski se encomiendan a Dios, al dios supremo, al que se entregan simbólicamente como ofrenda, al igual que miles de años atrás los rishis ofrecían adoración y homenaje cuando recurrían al favor de la correspondiente energía del poder divino. La ofrenda, además, tiene la formulación de un rito sacrificial con significado místico, significado que se extiende a la víctima ofrendada y a los utensilios y adminículos del ritual. De todo ello se ven muestras en los tres principales espectáculos de Grotowski, *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*.

Aparte de la ofrenda, el rito y el sacrificio, un aspecto en el que entroncan la tradición védica y la espiritualidad de la compañía polaca es la oración. Los vedas por estar más habituados que nosotros a la falta de comprensión científica del mundo, tenían mayor fe que nosotros en la eficacia de la oración y sus oraciones eran mucho más frecuentes y emotivas. Esa mayor fe hacía a su vez que la oración fuese más efectiva, y al recibir el don impetrado correspondían con acciones de gracias en forma de sacrificio. Esto es lo que la compañía del Teatro Laboratorio quiere rescatar para su filosofía de trabajo y para sus espectáculos, el poder sagrado y salvífico de la oración, de la plegaria, y el sentimiento de agradecimiento y gozo, pero también de deuda y de obligada compensación que nace en el ser humano ante las oraciones escuchadas. La oración, que no ha de ser necesariamente religiosa ni espiritual, puede ser humana, e incluso carnal, y que no ha de ser necesariamente proferida, puede ser interior y en silencio o expresada a través de un ritual o de una secuencia de acciones en las que el personaje desnude su dolor más íntimo. Se trata de rescatar la fe de que la oración va a tener un destinatario que de alguna manera se va a comunicar con el suplicante emisor, y va a consolar, o al menos va a dar sentido, a su sufrimiento.

Grotowski sintió una inmensa curiosidad y un gran deseo de acceder al conocimiento místico védico, un conocimiento que permaneció intacto como sistema único durante mucho tiempo antes de que se organizara de forma escrita. Originalmente, y

durante muchos siglos, los himnos y las oraciones védicos, compuestos en sánscrito, se memorizaban y transmitían oralmente de generación en generación. A Grotowski le fascinaba esta transmisión oral memorística por lo que tiene de teatral, de actualización transformadora cada vez, y por lo que hay de afectividad y cercanía humanas. Y en efecto, los vedas eran mucho más orgánicos antes de ser clasificados y escritos. El poder de la palabra hablada se consideraba sagrado como en muchas culturas antiguas. Las palabras no eran meros sonidos simbólicos sino verdaderas herramientas para manipular a la naturaleza y para atraer o rechazar seres de otros mundos, según fueran amigos o enemigos. Esta concitación de espíritus en el presente se puede observar en *Los antepasados* del primitivo Teatro de Las Trece Filas. Eran tan poderosos algunos cantos, que los maestros védicos los mantenían ocultos hasta que los discípulos estaban física y psíquicamente aptos para manejarlos. Igualmente en los vedas se encuentra una gran cantidad de conocimientos de yoga – aspecto éste que interesaba especialmente a Grotowski – pero solo se enuncian, es como si este conocimiento fuera tan sagrado que se debiera enseñar en forma secreta. A los textos se agregaron algunos himnos de invocación o de alabanza, que son la causa del sorprendente rango que abarcan al mezclar los cantos terrenales con la poesía cósmica. Los vedas parecen muy difíciles de interpretar, pero los autores han dejado suficientes huellas, marcas, trazos y signos para que su lectura pueda ser inteligible y apasionante para el lector interesado. Igual sucede con las representaciones del Teatro Laboratorio. Los vedas pueden parecer complicados, ya que sus brillantes palabras iluminan mucho territorio cósmico, pero como una larga ecuación matemática, el conocimiento védico muestra varias percepciones primarias.

En los textos védicos los universos (físico, astral y causal) están habitados por innumerables poblaciones de seres con alma, todos en diferentes niveles evolutivos. Los más avanzados son dioses, antiguas almas cuyos cuerpos están compuestos por los más elevados rangos vibratorios de luz y sonido puros y cuyas mentes, semejantes a la de Brahman, guían y gobiernan vastos sistemas de planetas, galaxias enteras. En las ceremonias védicas el fuego y el canto de mantras creaban un canal de comunicación hacia la luz enrarecida del mundo de los dioses. Los mantras polarizan a estos seres para que

lleguen a la tierra y proyecten sobre la mente de los celebrantes ayuda en sus objetivos personales, sociales y espirituales. Según el punto de vista védico la humanidad era un hilo de la gran telaraña de la naturaleza. Si el hombre hace algo sobre la tierra, esto tiene repercusión inmediata sobre todas las formas de vida. Esta irreductible ética y moral presidió el comportamiento humano y profesional de todos los integrantes del Teatro Laboratorio. El respeto hacia el medio social, hacia el otro, hacia uno mismo había de ser el máximo posible en un ser humano, para contagiar de este respeto a todo lo que se llevara a cabo en el plano artístico. Para los vedas el objetivo final de la vida era experimentar lo Absoluto, por medio del proceso denominado “sadhana”, una disciplina espiritual dirigida a desarrollar la mente supraconsciente del alma. Grotowski introdujo la sadhana en sus entrenamientos actorales. Hoy en día se trabaja como herramienta de meditación, y de despertar y activación de la energía. La sadhana es un encuentro para trabajar, y al mismo tiempo una celebración, una fiesta. En este encuentro se realizan ejercicios muy potentes de respiración, de posturas y movimientos de yoga, y canto de mantras, todo alternado de autoobservación y meditación. Al final se acaba con una relajación tranquilizadora y reparadora. En algunos lugares después se toma el “prazhat”, un dulce muy sabroso que deposita el guía de la sadhana en las manos del discípulo, quien en actitud de recibir un alimento sagrado, cierra los ojos y dispone sus manos a manera de cuenco para recibir el manjar.

Otro término que aparece en los textos védicos es el de tantra, que significa metodología. El tantra contiene grandes detalles acerca de los cuerpos físico y espiritual del hombre y de cómo se relacionan con los universos interiores e invisibles y con los seres. Esencialmente el tantra establece que el ser humano es un recipiente microcósmico de los universos macrocósmicos. Los cuerpos internos del hombre con sus chakras (centros de fuerza de la conciencia), nadis (canales nerviosos psíquicos), y la fuerza básica Kundalini tienen contrapartes directas en el cuerpo humano: las funciones cerebrales superiores, el sistema nervioso, y las glándulas con sus secreciones hormonales. Los chakras, los nadis y la kundalini son las puertas, los caminos y la energía/conciencia hacia la totalidad de los universos de Dios respectivamente. Todos estos términos, y esta

concepción de la energía fue estudiada y tomada en cuenta por Grotowski, pero lo que más le interesó fue el hecho de que los sacerdotes védicos son capaces de viajar hacia el universo de las deidades o de atraer las deidades hacia nuestro universo. En ambas direcciones se trata del mismo objetivo, el de lograr una comunicación telepática entre el hombre y Dios, o los dioses.

La comunicación del ser humano con Dios se consigue a través de la escucha, de la escucha de la naturaleza, de la escucha del otro, de la escucha de uno mismo, y de la escucha del ritmo, pulso y frecuencia temporal tanto de lo que acaece como de lo que nos acaece. La comunicación se obtiene a través de una meditación muy profunda, resultado de escuchar con gran atención, y de aflojar, ralentizar el ritmo interno corporal y el ritmo rápido de la sucesión de imágenes mentales. Cuando se consigue esto se alcanzan revelaciones supraconscientes; entonces se oye, vía las facultades psíquicas, con acompañamiento de imágenes visuales que resplandecen a través de la pantalla mental. Los rishis – al igual que nuestros poetas y escritores místicos – afirmaron que las visiones cósmicas que experimentaban estaban disponibles para que cualquier persona participara de ellas en cualquier momento y en cualquier lugar, y que la experiencia de Brahman, como la de Jesucristo, era la gran búsqueda de toda la humanidad. El Sama Veda – una de las colecciones de los textos védicos – considera como vehículo de esta meditación trascendental el canto de himnos musicales como parte de los ritos sagrados. Esta idea debió gustar muchísimo a Grotowski. Sus seguidores en Polonia en la actualidad, el Teatro del Zar, investigan y profundizan en esta dirección. En el artículo “El teatro o el ojo de Dios” se expone una reflexión de Grotowski acerca de la escucha y contemplación de la naturaleza como lo más sencillo, natural y normal, como lo más accesible:

Para mí el mundo está conectado con el ser humano – y con cada ser humano. Existen ciertos fenómenos, algunos cruciales, por ejemplo, como los sagrados fenómenos del amanecer y del anochecer. Ahí están el sol de mañana y el sol de noche ocultándose detrás de la corteza terrestre. La realidad y el sueño. Fenómenos astronómicos que también son mis experiencias, y que se expresan de manera sagrada. No solo la llegada del

día y de la noche, la luna, la Vía Láctea. Mientras vagabundeas para ir a casa, hay un árbol, el tacto de la tierra en tu piel, el césped. Rompes con el miedo y con el interés inmediato... te encuentras con el aire, el árbol, la tierra, el agua, el fuego, el césped... un animal. (Grotowski apud Flaszen, 2009: 205).

Grotowski comparte con los vedas la idea de que el hombre no es un producto del cieno o del fango: hombre es aquel que se las arregla para vivir con discernimiento y así volverse capaz de alcanzar la divinidad latente en él. Hombre es aquel que es carente de ignorancia, que es sabio, que se conoce a sí mismo, que sabe que es hijo de alguien, que sabe que es inmortal. Los vedas establecen prácticas que deberán ser observadas escrupulosamente por el renunciante que desea llevar una vida ascética. Las prácticas tienen la intención de controlar la mente. No están diseñadas para permitirte a uno tener la experiencia directa de Dios. Simplemente constituyen señales y direcciones para el viaje espiritual.

1.5. LA FILIACIÓN ESLAVA.

1.5.1. Stanislavski.

Constantin Stanislavski, el gran director de teatro ruso, director del Teatro del Arte de Moscú, investigador y pedagogo del teatro, creador del célebre método que lleva su nombre, el “Sistema Stanislavski” o “Método de las acciones físicas” es el gran maestro de Grotowski. De él aprendió el director polaco los principios, bases y fundamentos de su futuro teatro, él le sirvió como trampolín para elaborar las ideas y teorías que tanto revolucionarían el panorama teatral de la segunda mitad del siglo XX. Grotowski recibió mucho de Stanislavski, pero no de él como totalidad de su obra, sino del Stanislavski del período de las acciones físicas en la época en la que Grotowski no era más que un joven director en el teatro de Cracovia. Stanislavski fue su verdadero maestro en su juventud. Sin duda la más célebre conferencia de Grotowski sobre su conocimiento acerca de Stanislavski fue “Respuesta a Stanislavski”, que se publicó en la revis-

ta Dialog en mayo de 1980. La conferencia quedó muy pronto traducida a muchos idiomas. El propio Grotowski la adjuntó en un libro que publicó en Polonia, *Textos de los años 1965 a 1969*. También fue conocida la discusión en la revista Tiatr el 18 de noviembre de 1976, que recoge Zbigniew Osinski en el libro *Źródła, inspiracje, konteksty* (*Fuente, inspiración, contexto*). Años 1999-2009:

Stanislawski fue el más importante descubrimiento en mi vida. En una de las conferencias en que participé en Polonia, dije: “Mi relación con él es la relación con el padre. Al principio me rebelé, y después quise ocupar su lugar. Hice esto para ser yo mismo. Pero yo no era Stanislawski, yo era otro”. (Grotowski apud Osinski, 2009: 19).

Indudablemente Grotowski se siente heredero y deudor de la concepción teatral stanislawskiana, y cree que esta concepción ha sido un estímulo para el teatro occidental, en particular para la formación del actor, para dotar de herramientas y recursos a un actor moderno, que no podía seguir anclado en la declamación decimonónica. Pero Grotowski no participa de los presupuestos estéticos, estilísticos y poéticos de Stanislawski. El pensamiento grotowskiano apunta hacia otras regiones ontológicas. Grotowski siente hacia Stanislawski respeto y admiración hacia su obra y hacia su vida, ante todo hacia su inquietud investigadora, hacia su curiosidad artística y vital. Stanislawski le proporcionó su técnica como punto de partida, así como las preguntas fundamentales en el campo de la profesión. Son estas preguntas las que alimentarían y nutrirían a Grotowski durante toda su vida, y por las que se sintió siempre enormemente agradecido. Es en el terreno de las respuestas donde se hallarían las diferencias. Las respuestas a las que llega el director ruso gustan y convencen a Grotowski, pero son el acicate para nuevas preguntas que al director ruso no le dio tiempo a hacerse, o no quiso hacerse.

Grotowski piensa que el buen alumno no es aquel que imita al maestro y repite sus esquemas y patrones obedeciéndole sumisamente. Él piensa que el buen alumno está obligado a superar al maestro, a elevarse sobre él para hacer avanzar la sociedad y la ciencia, a traicionarlo si es necesario, porque todo maestro verdadero alienta y fomenta la transgresión y la ruptura para que el alumno encuentre su propio camino. Grotowski

considera que dos buenos alumnos de Stanislavski han sido Meyerhold y Vajtangov. Fueron buenos alumnos porque sobre el pensamiento y el arte de Stanislavski edificaron los suyos propios. Grotowski señalaba que para un maestro es muy importante estar preparado ante el hecho de que el discípulo puede dar una respuesta diferente a la suya. Y además comprender que es muy bueno que así sea. Si el discípulo ofrece ante un problema la misma respuesta que el profesor es seguro que esa respuesta es falsa, tan solo por el hecho de que profesor y alumno son personas distintas, y cada persona da una solución distinta. Sea como fuere, Grotowski era bastante reacio a considerar a otros como maestros suyos – con Stanislavski hizo una extraordinaria y honrosa excepción – y todavía mucho más a considerarse él maestro de alguien. Creía que todos los problemas venían de ahí, de considerarse maestro o discípulo, porque estás poniéndote a distinta altura del otro, no a su misma altura, te colocas por encima o por debajo de él, con lo que la relación se hace desigual y no es una relación de fraternidad, y además consideras que tienes algo que enseñarle al otro, o que tienes algo que aprender del otro, y pones expectativas en que el otro te enseñe o aprenda. Para Grotowski la misma necesidad de ser un maestro constituye ya de por sí una debilidad, porque es la búsqueda de la existencia a través de la posesión de alumnos. Para Grotowski todo sistema educativo es un sistema fallido. La educación no puede encerrarse o limitarse a sistema alguno. Todo sistema educativo coloca las etiquetas de “maestro” y “alumno”. Y estas etiquetas corrompen el acto hermoso, profundo y auténtico de enseñar. La educación se basa, además, en repetir lo que creemos que sabemos, sin plantearnos si eso que damos por cierto realmente lo es. Lo explica muy bien Gurdjieff, inspirador de la filosofía grotowskiana:

Las palabras de las que está hecho nuestro idioma contemporáneo no pueden, debido al sentido arbitrario que la gente les da, aportar más que nociones indefinidas y relativas; de modo que el hombre ordinario las toma de una manera muy “elástica”.

Además, según nuestro parecer, si esta anomalía se introdujo en la vida de los hombres, es una vez más por culpa del sistema anormal de educación aplicado a las generaciones jóvenes.

Y este sistema es en gran parte responsable de ello, porque, como ya dijimos, a fuerza de obligar a los jóvenes a repetir como loros la mayor cantidad de palabras sin enseñar-

les a diferenciarlas más que por su sonoridad, como si el sentido que ellas contienen no tuviera ninguna importancia, este sistema de educación ha llegado, poco a poco, a hacer perder a la gente toda facultad de reflexionar sobre el significado o el alcance de las palabras que dicen, o que se les dicen. (Gurdjieff, 2011: 352).

Grotowski necesitó convertirse en director para alejarse de Stanislavski, porque como actor se sentía poseído por el gran maestro ruso; se consideraba un fanático de él. Releía y estudiaba cada frase del director ruso con enfermiza y absoluta pasión. No solo leía todo lo que Stanislavski escribió, sino todo lo que cualquier persona escribiera sobre él. Pensaba que él era la llave que le abriría todas las fuerzas de la creatividad. Era tan grande su admiración e idealización que llegó a una saturación tal que necesitó pasar al rechazo. En efecto, tuvo que conocerse a sí mismo, descubrirse a sí mismo, e inventarse como persona y como artista, para que no fuese eternamente una víctima del vampirismo psicológico que Stanislavski había ejercido sobre él. Pasó, pues, de la imitación a la rebelión, para más tarde colocarlo en el debido lugar de maestro respetado. Cuando Grotowski llegó a la conclusión de que el problema de la construcción de su propio sistema era ilusorio, era una fantasía intelectual y narcisista de un artista empeñado en ser tan genial o más que su maestro, y de que no existía ningún sistema ideal, porque todos mostraban y contenían problemas y errores, entonces la palabra Sistema para el director del Teatro Laboratorio cambió de significado. Se dio cuenta de que no existen métodos ni sistemas. Cada método y cada sistema sirven a una determinada persona en unas condiciones también determinadas. No hay métodos ni sistemas de validez universal. Lo único que existe es el desafío o el llamado vocacional al cual cada uno debe dar una respuesta propia. Y no se pueden prever las respuestas. Cada persona debe ser fiel a su propia vida, y nada más. Los sistemas y los métodos deben estar al servicio de las personas, y deben ser herramientas que se puedan variar, cambiar, abandonar, sustituir, en ningún caso utilizarlos como dogmas de fe. Thomas Richards ilustra lo anteriormente expuesto en diversas ocasiones en su excelente estudio *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*:

El trabajo de Grotowski no niega en absoluto el pasado, sino que, más bien, busca en él

las herramientas útiles que le puedan ayudar en su propio trabajo. “Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Invéntate algo que a ti te funcione”. Esas son las palabras de Stanislavski y eso es exactamente lo que hizo Grotowski. (Richards, 2005: 19).

Grotowski siente por Stanislavski un grande y multiforme respeto. Este respeto está fundado en dos principios. El primero fue su autorreforma permanente, su continuo someter a discusión en el trabajo las bases de su arte, cómo cada etapa va subsumiéndose e integrándose en la etapa siguiente y la va germinando, generando, transformando, dando lugar a una continuidad lógica, hermosa y necesaria. El segundo motivo por el cual respetaba mucho a Stanislavski era por su esfuerzo en pensar sobre los fundamentos de lo que es práctico y concreto. Stanislavski no elaboró una mística, ni una metafísica, sino un sistema y una técnica. ¿Cómo tocar lo que no es tangible? , ¿es susceptible de ser enseñado y de ser investigado lo intangible? Grotowski trató de llevar a cabo un puente entre un mundo y otro, entre la abstracción espiritual y la concreción material. Stanislavski, por su parte, quiso encontrar las vías concretas hacia lo que es secreto, misterioso. No los medios, contra los cuales luchaba y a los que llamaba “patrones” – hoy los llamamos clichés – sino los caminos.

Stanislavski nunca hizo una clara separación entre los elementos de la vivencia y los elementos de la encarnación. Por el contrario, cuanto más profundamente se desarrollaba el “sistema”, más se difuminaba esa frontera. Stanislavski afirmaba que sin un correcto estado físico del actor es imposible lograr un correcto estado interno, es imposible una plena vivencia, y, por lo tanto, es imposible la creación artística. Esto explica que, por ejemplo, el capítulo “Liberación muscular” fuese destinado por Stanislavski al primer libro, al dedicado a la vivencia. Grotowski secundó a Stanislavski por completo, y fue más allá, también pensaba que sin una plena vivencia – del tipo que sea – tampoco es posible un correcto estado físico, porque ese estado físico estará desprovisto de sentido y de finalidad, y por tanto de arte. Encarnación y vivencia son dos polos que se interpenetran, se complementan y son interdependientes en los dos directores. No hay

límite entre una y otra, la vivencia se desliza en el interior de la encarnación imperceptiblemente, y la encarnación se sobrepone subrepticamente a la vivencia. La encarnación externa es importante por cuanto transmite la vida interior del espíritu humano. Los procedimientos con los que se debe personificar la vivencia son infinitos, son un inventario abierto, y tampoco pueden ser calculados ni predecibles. También ellos deben actuar, con frecuencia, de modo inconsciente e intuitivo. Es preciso, eso sí, desarrollar y preparar nuestros aparatos corporal y vocal de encarnación de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza. En “Exploración metódica” dentro de *Hacia un teatro pobre*, Grotowski indica:

Sin embargo el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede – como afirmaba Stanislavski – estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión de talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etc. ¿Por qué? Porque a diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación del actor es imperativa, es decir, se sitúa dentro de un lapso determinado y hasta dentro de un momento preciso. Un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración.

¿Cómo se puede lograr que esos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método. (Grotowski, 2009: 72-73).

Stanislavski dedica atención especial al talento del actor. Para Stanislavski el soberano de la escena es el actor de talento, no el dramaturgo, no el dramaturgista, no el escenógrafo, ni el iluminador, ni siquiera el director. Para Stanislavski el talento radica en que el actor interprete con verosimilitud, credibilidad, belleza y estilo el papel que se le encomienda. Para Grotowski el talento estriba en que director, actores y espectadores participen de una conjunción armónica que haga que la comunicación entre todos ellos se establezca de manera plena y profunda. Para Stanislavski el talento se basa en darle vida a un personaje, para Grotowski en darle vida a un momento presente en nuestras vidas, a un momento de fraternidad humana, que el encuentro de una congregación humana tenga sentido y sea motivo de disfrute y de acercamiento íntimo – de una manera

un tanto similar, salvando las distancias y en el plano artístico, a lo que sería una celebración familiar, un rito religioso, un encuentro amistoso o amoroso, un acto académico, etc... Stanislavski piensa que cuanto mayor es el talento y más sutil el espíritu creador, mayor es la elaboración y la técnica que se necesita. Grotowski opina lo mismo, el talento no resta ni un ápice la exigencia de esfuerzo, trabajo y compromiso. Para ambos creadores el talento es humilde y abnegado, y no se enzarza en una carrera de autosuperación constante. El afán de excelencia va en contra del propio talento. El talento reconoce sus límites, trata de superarlos, pero los reconoce. Para Stanislavski, por ejemplo, el afán de parecer bello vuelve tensos los músculos, y toda tensión es perjudicial. Se apaga la voz y los movimientos pierden soltura. El profesor y actor César Oliva Bernal pone en contacto la idea de talento en Stanislavski y en Grotowski en su tesis doctoral *La verdad del personaje teatral*:

Grotowski trató de desposeer al teatro de lo accesorio para reducirlo a lo esencial: el elemento humano. Nótese en este punto la relación con Stanislavski: el actor no puede basar su arte en la inspiración o el talento, sino que debe ser capaz de ponerse a punto en un determinado momento frente al público. Incluso Lee Strasberg, considerado maestro de la interpretación psicológica, también habla de esta necesidad. La presencia del actor por sí misma implica que hay relación humana, pero también conlleva introspección, es decir, relación con uno mismo. La imitación externa es mera banalidad. El actor debe conocerse y expresarse a sí mismo, revelarse. Este afán de conocimiento y la consideración del teatro como laboratorio la expresa Grotowski del siguiente modo:

“Yo no monto una obra para enseñar a otros lo que ya sé. Solo cuando la producción se completa, y no antes, soy más sabio”. (Oliva Bernal, 2004: 120-121)

La caracterización es muy importante en los dos creadores que estamos estudiando. Lo más habitual en los grandes actores es que la encarnación externa y la caracterización del personaje creado nazcan de una adecuada disposición espiritual interior. Para Stanislavski para llegar a una encarnación no típica, sino arquetípica, o creativa sin más, es necesario la curiosidad, la observación y la absorción de las irradiaciones de la voluntad del personaje. Este último aspecto es la base fundamental de la caracterización,

porque el personaje, al igual que la persona, es ante todo y sobre todo aquello que irradia, y aún más en un espacio público como es un escenario. No hay que reproducir, ni imitar, sino transmitir el germen, la esencia del personaje. Para Grotowski además no solo hay que transmitir la esencia, hay que inventarla. Junto a la irradiación aparece el concepto parejo de atracción. Nos sentimos atraídos por aquello que irradia. Stanislavski hablaba del capricho de la atracción de los cuerpos hacia la tierra, y de las personas entre sí. La atracción y la irradiación, en efecto, son fenómenos caprichosos para Stanislavski, y todavía más para Grotowski, y para este último es ese aspecto de capricho aleatorio y escurridizo lo que las vuelve misteriosas y fascinantes. Por qué un actor irradia belleza, sensualidad, espiritualidad, energía, y por qué un espectador se siente atraído por un actor es un misterio para los dos creadores, y ambos creen que es la base del arte escénico. Para Grotowski además, ese misterio hay que estudiarlo, meditarlo, trabajar sobre él, reflexionar sobre él, aunque no se llegue a ninguna conclusión, aunque lo único que se consiga muy probablemente sea abrir nuevas puertas al misterio o a otros misterios aún más profundos. En la dialéctica entre teatro y vida, Stanislavski opta por el teatro, como espacio para vivir otra vida, mientras que Grotowski por la vida, o por el teatro como un acto de vida, como un acto vivo. En el año 1969 Grotowski expuso una diferencia esencial entre su maestro y él:

Si el teatro existe como fenómeno, como oficio que busca su propio sentido y significado, y que todavía encuentra algunas veces, esto se debe a la fértil búsqueda de Stanislavski. Creo que el teatro de Stanislavski – como arte de la interpretación – es uno de los pilares.

Stanislavski fue quizá el más importante – clara e indisputablemente – profesional en toda la historia del teatro. El teatro para él era un objetivo. No siento que para mí el teatro sea un objetivo. Para mí existe solo el Acto. (Grotowski apud Osinski, 1993: 177).

Stanislavski habló también de la “hipérbole” y la llamó la lupa de la palabra. Así como la lupa aumenta los objetos, la hipérbole aumenta la verdad de las cosas. El procedimiento de la hipérbole encantaba a Grotowski. Para Grotowski el teatro y el arte es hipérbole de la vida, que ya de por sí es hiperbólica. Hiperbolizando una emoción, o

acción, o pensamiento, se llega a otro estadio, a otra emoción o acción o pensamiento, no imaginados, que nos sorprenden, y que puesto que no esperábamos, conectan con una parte de nosotros desconocida, conectan con nosotros de una manera peculiar y especial. La hipérbole cuando se estira, se alarga, se prolonga crea un efecto de caricaturización, de deformación y de grotesco de tal calibre que penetramos en una región que nos parece fantástica, pero que sin embargo es más real que la propia realidad aparente. La hipérbole es un procedimiento para atravesar la chata, gris y mediocre realidad cotidiana y realizar un viaje interior hacia las fuentes del dolor, del miedo, del rechazo, del odio y del desamor. No en vano, es uno de los recursos más queridos y utilizados por los artistas escénicos vanguardistas del siglo XX. En especial la han utilizado Artaud, Brecht y Grotowski. Grotowski utilizó de manera especial la hipérbole en *Akropolis* y en *Apocalipsis cum figuris*.

La caracterización da pereza a muchos estudiantes de teatro, y ofrecen muchas resistencias a ella. Bajo esas resistencias se esconde miedo. Miedo no solo a tener que representar un papel, sino a que ese papel me descubra algo de mí mismo que desconozco, y miedo a que ese papel o personaje me enseñe que está dentro de mí, y que no necesito interpretarlo, que simplemente basta con manifestarlo y sacarlo a la luz porque está en mi interior. Aparte del miedo está la vergüenza interior de reconocermé a mí mismo que el personaje no está fuera de mí, que el personaje también soy yo. La caracterización conecta muy potentemente con nuestros fantasmas personales. Todo personaje conecta con algún fantasma personal nuestro. Y además conecta con nuestro atávico miedo al ridículo, a sentirnos ridículos, absurdos, y a no encontrarle sentido a lo que estamos haciendo. La caracterización nos deforma, nos convierte en bufones, en payasos, en máscaras, en una deformación del personaje, puesto que la caracterización nunca es perfecta ni completa, y por tanto, el personaje siempre aparecerá de una manera u otra un tanto deformado, pero también en una deformación de nosotros mismos. Tanto Stanislavski como Grotowski sabían todo esto. Y por todo ello el disfraz, la mascarada y la caracterización – no rica y preciosista, sino austera y pobre – se encontraban entre los ejercicios predilectos con los que torturaban a los alumnos. El alumno tenía que disfra-

zarse, encontrar primero el disfraz adecuado al personaje, ir haciéndolo suyo, y luego integrarlo e incorporarlo, llevarlo incorporado. A veces el personaje era el que menos gustaba al alumno, y el tiempo de llevarlo incorporado era demasiado grande. Además en ocasiones el alumno debía salir a la calle y vivir de manera normal jugando el personaje, viviendo las pequeñas acciones del día a día desde el nuevo rol adquirido. La caracterización no es sublimadora, no es convertirnos en lo mejor que podamos llegar a ser, es convertirnos en otro, en otro con sus miserias, sus defectos y su fealdad. Además representar caracterizado es cansado, porque cuando te apetece cambiar, volver a ser tú, o ser otro personaje, no se puede, has de seguir manteniendo la caracterización. Sentir la esclavitud de no poder salir del personaje es doloroso y frustrante, es agotador, pero hace aprender mucho al alumno. Porque no otra cosa es lo que nos sucede en la vida diariamente, nos encontramos presos de los personajes que interpretamos, del personaje que nos atribuyen o nos atribuimos, y no sabemos o no podemos salir de ahí muchas veces. El ejercicio nos hace tomar conciencia de que somos víctimas en demasiadas ocasiones del personaje que interpretamos en nuestra vida habitual, y que debemos despojarnos de él para ser libres. Este despojo o transformación de la máscara externa que nos oprime, y que nos transforma en un personaje para los demás, en un personaje a pesar nuestro, muchas veces fosilizado, es una de las grandes tareas y objetivos del Teatro Laboratorio.

No siempre la mascarada es vista como motivo de sufrimiento. Hay estudiantes que aprovechan el conocimiento que de ella extraen para sacar jugosas conclusiones. Las sesiones de trabajo sobre caracterización que el propio Stanislavski recibió de su profesor, Tortsov, le ayudaron mucho a comprender el modo en que hay que vivir una vida ajena, y qué significan la caracterización en otro personaje y la caracterización. En *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación* encontramos estas reflexiones:

Hoy me estaba bañando cuando recordé que mientras vivía el personaje del crítico no había perdido el sentido de ser yo mismo, es decir Nazvanov.

He llegado a esta conclusión porque durante mi actuación me producía una extraordina-

ría alegría observar mi propia encarnación.

En verdad yo era mi propio espectador, mientras otra parte de mi naturaleza vivía la vida ajena del críticón.

Por otra parte, ¿puedo decir que esa vida era ajena a mí? Resulta que el críticón ha sido tomado de mí mismo.

¡Es extraordinario! Ese estado de dualidad no solo no obstaculizaba, sino que incluso ayudaba a la creación, le proporcionaba estímulos y ardor. (Stanislavski, 2009: 45).

La caracterización, al igual que la vivencia, exige una fe completa y sincera en la autenticidad de lo que uno hace. La fe es al final la piedra de toque de todo el sistema de creencias stanislavskiano y grotowskiano. La fe es el primer eslabón, el primer peldaño sin el cual no hay ascensión al conocimiento y al arte. Gracias a esa fe surge la confianza en uno mismo, en lo adecuado de la imagen creada y en la sinceridad de sus acciones. Ésta no es la autosuficiencia del actor engreído, enamorado de sí mismo, sino algo de un orden totalmente distinto, cercano a la convicción de la propia verdad. Esta convicción de la propia verdad es a lo que remite continuamente Grotowski, es el lugar al que conduce al actor y al espectador. La verdad propia debe aparecer y revelarse bajo la máscara con la que interpreta el artista, no debe estar oculta bajo esa máscara. La máscara debe reflejar la verdad del rostro tanto como el propio rostro. Puesto que cada artista debe crear en la escena una imagen, y no mostrarse simplemente a sí mismo al público, la caracterización y la encarnación se nos hacen imprescindibles a todos nosotros. El actor-artista ha de ser él mismo y el personaje a la vez. Todos los actores como creadores de imágenes que son deben reencarnarse en sus personajes y saber caracterizarse. No existen los papeles que no exigen una caracterización. Cualquier actor debe ser capaz de representar cualquier personaje, independientemente de que su perfil lo oriente más a un tipo de personaje que a otros. Stanislavski lo expone así en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, en donde se nos muestra la noción tan querida por Grotowski de “don interior”:

Stanislavski luchó toda su vida contra la clasificación de los actores por papeles (galán, primera dama, gracioso, característico, etc.) por considerarla propia de un teatro rutina-

rio. Defendía que todos los actores deben ser característicos. Sin embargo, defendía también que todos los actores tienen diferentes “dones interiores” y el papel interpretado debe corresponder a ellos. “Los actores no se deben diferenciar por sus papeles, sino por sus dones interiores”, dijo y escribió en varias ocasiones. (Stanislavski apud Jorge Saura, 2014: 210).

Dentro de la caracterización cabe destacar como aspecto sobresaliente de la misma el adiestramiento en el movimiento de los músculos de la cara. Esta cualidad era de vital importancia para Stanislavski, y aún más para Grotowski, como demostró en su espectáculo, *Akropolis*. El actor ha de saber manejar los músculos, rasgos y pequeñas fibras y fascias de su rostro como si de arcilla se tratase. La mímica facial no se puede enseñar, porque resultaría antinatural, artificiosa y ortopédica, pero sí se puede entrenar, y sí se puede jugar con ella. También el artista con la ayuda del director puede experimentar la creación de esquemas y patrones faciales a partir del afloramiento exterior de las vivencias, de las emociones, del mundo interior. Lo realmente interesante es que a través de las arrugas y pliegues del rostro se escape la vida anímica, las pulsiones escondidas del alma. Para Grotowski se trata no tanto de crear un personaje facialmente, como de dejar que las muecas y praxias faciales creen un personaje, y desaten el personaje interior; que el tipo humano no sea controlado y programado desde el cerebro, sino que inesperadamente aparezca desde las extrañas ondulaciones y enigmáticos relieves geográficos de la piel. Acerca de la máscara facial señala Grotowski en *Hacia un teatro pobre*:

(...) el tipo de entrenamiento para la musculatura facial utilizada por el actor del teatro hindú clásico, es apropiada y útil. Este entrenamiento tiene como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Incluye la conciencia y la utilización de cada uno de los músculos faciales del actor. Es muy importante ser capaz de poner en movimiento, simultáneamente pero siguiendo diferentes ritmos, los distintos músculos de la cara. Por ejemplo, hacer que las cejas se muevan muy rápido mientras que los músculos de la mejilla tiemblan despacio y el lado derecho de la cara reacciona con vivacidad mientras que el izquierdo está enojado. (Grotowski, 2009: 89-90).

En el capítulo de la plástica hay que hacer mención a la marcha, a la manera de caminar. Según Stanislavski hay que volver a reaprender a caminar, y a utilizar pies y piernas. Hay que desaprender nuestros patrones erróneos, heredados genética y culturalmente, y comenzar por caminar bien. La comprensión de la sensación interna del caminar de un personaje puede ayudar a conocerlo y a sentirlo. Para ello hay que desarrollar una enorme atención a los más pequeños movimientos y posiciones de nuestro cuerpo a la hora de andar y de posar los pies en el suelo. Se camina bien cuando se relajan los músculos, y se está en un estado de predisposición activa, en un estado de alerta relajada, de disponibilidad para la acción, pero con la sensación de ligereza aérea y de facilidad, de ingravidez, como caminar con la elegancia de un gato, sin hacer ruido, con un posar delicado del pie, como si se fuera por el cielo pisando nubes. A estos movimientos Stanislavski los llamaba movimientos flotantes, Michael Chéjov los utilizó mucho con sus estudiantes. Grotowski, por el contrario, los alternaba con maneras de caminar mucho más energéticas. Pero todos ellos incidían en que el caminar bello y efectivo exigía las cualidades de continuidad, fluidez y ligereza. Una vez más regresamos a las cualidades del arte oriental.

Stanislavski y Grotowski conceden mucha importancia a la acrobacia. El actor la necesita para los momentos más intensos del impulso espiritual, para la inspiración creadora. La acrobacia subvierte el plano corporal, el eje corporal, la fuerza gravitatoria. Es una trasgresión física que inevitablemente conduce a una trasgresión mental, emocional, e incluso moral. La acrobacia fortalece el tercer chakra, la capacidad de iniciativa, de decisión, de riesgo, de aventura, de someterse al vértigo y a la tragedia de una posible caída; la acrobacia es un recurso de empoderamiento, que robustece a nuestro arquetipo del guerrero interior, y que ayuda en la superación de miedos. El movimiento acrobático es un grito del cuerpo, que lucha por vencer lo que le oprime, y por salvar su integridad. La acrobacia, al igual que la danza, no solo sirve para corregir la posición del cuerpo, sino que abre los movimientos y los hace más amplios, les da un significado y un acabado, lo cual es muy importante, puesto que los gestos cortos, cohibidos, no son teatrales. Grotowski tuvo como discípulo a un estudiante que tenía una deformación en

el cráneo, tenía el centro del lóbulo parietal abombado, como un enorme “chichón” en mitad justo de lo alto de la cabeza; pues bien, a través de ensayos y de una inmensa paciencia le hizo realizar el pino a este alumno sin ayuda de las manos, como una flecha vertical invertida, el cuerpo entero como una columna bocabajo sin apoyo de ningún tipo, y sosteniéndose no sobre la cabeza, sino únicamente sobre ese abultamiento en mitad de la cabeza. El alumno lo consiguió. Los discípulos de Grotowski descubrían que no hay pirueta corporal, vocal, mental o emocional que el ser humano no sea capaz de llevar a cabo.

Ya hemos señalado con antelación la importancia que tanto Gurdjieff como el teatro oriental concedían a la columna vertebral. Igual sucede con Stanislavski y Grotowski. El papel preponderante de la columna vertebral en la creación artística de cualquier tipo escénico pasa por ser un universal artístico, uno de los pocos pero importantísimos universales artísticos. Así lo señala Konstantin Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*:

Nuestra columna vertebral que se inclina en todas direcciones, es como un resorte en espiral que debe afirmarse sólidamente en su base. Diríamos que tiene que estar bien atornillada en el sitio de la vértebra más baja. Si una persona siente que este tornillo imaginario es fuerte, la parte superior de su torso obtiene un sostén, un centro de gravedad, estabilidad, una posición erecta. Pero, si por el contrario, esta rosca imaginaria no tiene firmeza, su columna vertebral, y por consiguiente todo el tono, pierde estabilidad, la actitud erguida, la forma armoniosa, y al mismo tiempo, la belleza y plástica de los movimientos.

Este tornillo imaginario, este punto central que sostiene la columna vertebral, desempeña un papel importante en el arte del ballet. (Stanislavski, 2009: 70).

En cuanto a la voz tanto Grotowski como Stanislavski señalan dos aspectos fundamentales: la musicalidad y la resonancia. Ambas cualidades dan belleza, y le comunican espíritu a la palabra. Coinciden a la vez ambos con la tradicional técnica actoral inglesa – nos referimos a la tradición shakespeariana, pero también a la tradición inves-

tigadora en voz de Roy Hurt y de Cicely Berry – en conceder importancia suma no solo a cada palabra, sino a cada sílaba, sonido, letra, a cada aspecto sonoro y rasgo pertinente de cada alófono acústico, y en perfilarlos, definirlos con minucia, dibujar con esmero su contorno. Stanislavski tomó prestadas muchas de sus ideas acerca de voz y palabra del libro de S.M.Volkonski, *La palabra expresiva*, estudio que también retomaría y tendría en cuenta Grotowski. De Stanislavski son estas palabras:

Las letras, las sílabas, las palabras no han sido inventadas por el hombre, le fueron sugeridas por sus instintos, sus impulsos, por la naturaleza misma, por el tiempo, por el lugar, por la vida misma. [...] Volví conscientemente al alfabeto desde el principio y empecé a estudiar cada letra por separado. Me resultó más fácil empezar por las vocales, porque en mí se encontraban desarrolladas, cuidadas y suavizadas por el canto. [...] El murmullo de las consonantes debe acumularse y resonar allí donde nacen también las vocales. Allí es donde se mezclan, se funden con las consonantes, y, después de que los sonidos estallen en los labios, salen volando de la boca, resonando en los mismos resonadores que las vocales. (Stanislavski, 2009: 112-113, 119).

Ambos directores consideran que es muy importante para el artista que coloque el sonido en la máscara, la región donde están colocados los resonadores oral y nasal. La colocación – un término muy denostado hoy día por logopedas, foniatras y fonodólogos, por su carácter intuitivo-imaginativo y su escasa precisión – era un término de uso común entre los profesores y estudiantes de voz durante todo el siglo XX. Otros conceptos que mal que bien hoy siguen perviviendo y que tuvieron mucho predicamento tanto en Stanislavski y en Grotowski como en el resto de creadores fueron los de apoyo de la voz y proyección de la voz. Los dos directores eslavos investigaban con afán de verdaderos buscadores de oro aquellas colocaciones, apoyos y proyecciones que le ofrecieran al actor timbre y potencia. Tanto uno como otro director llegaron a la conclusión de que la vibración de los huesos del cráneo era un factor determinante. La impedancia también es un aspecto muy a tener en cuenta, es decir, una fuerte potencia respiratoria, y de impulso costoabdominal, y una débil, dulce y prolongada exteriorización de esa potencia a través de la abertura de los órganos articuladores. Concuerdan así mismo que el encuentro del sonido expresivo, adecuado al contenido que se desea mani-

festar, se consigue con la experimentación y repetición. Tararear y vocalizar durante mucho tiempo en voz baja probando sonidos diferentes, y el mismo sonido en diferentes tesituras, texturas y direcciones ayuda mucho. Incidían en mucho tiempo a voz baja, para no fatigar la voz, y sin embargo estar continuamente ejercitándola.

Stanislavski descubrió en sí mismo que cualquier lugar del cuerpo humano es un buen espacio para la exploración y para el encuentro de un sonido interesante. Grotowski ya partió de esta idea, y la utilizó como fundamento esencial de su filosofía y pedagogía teatral. No hay que desconfiar, según ellos, de ninguna zona corporal, desde cualquiera de ellas se puede emitir un sonido o, más bien la sensación de producirse u originarse un sonido. Ambos exploraron el juego sonoro con el paladar duro, las arcadas dentarias y con el bostezo y el mugido. Muchos de sus ejercicios siguen siendo usados hoy día por profesores de canto, no tanto por profesores y educadores de la voz hablada, que se han ido acercando cada vez más a nuevas teorías que enlazan la voz con bases anatómicas sólidas y menos impresionistas. Stanislavski pensaba que la forma correcta de hablar de un actor debe ser algo constante, transformarse en una costumbre, incrustarse dentro de su propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza. Rena Mirecka, actriz grotowskiana pronuncia el polaco con una claridad y precisión absolutas. Su pronunciación es ejemplo de dicción perfecta en una lengua: estudiando mínimamente su lengua ya puedes comprender con absoluta inteligibilidad todo lo que esta actriz profiere. Hoy numerosos profesores de Interpretación opinan que esto no es necesario, el actor debe distinguir los momentos en que utiliza la técnica y los momentos en que no, y saber discernirlos; el actor, para ellos, puede perfectamente sacudirse sus pequeñas taras o deficiencias de dicción de forma inmediata al convertirse en un personaje. Es decir, convertirse en un personaje lleva aparejado el transformar nuestra dicción en la del personaje, por lo tanto, no hay por qué mantener en nuestra vida diaria una perfecta pronunciación todo el tiempo. Algo con lo que no están de acuerdo ni Grotowski, ni por supuesto, Stanislavski. Stanislavski expresa claramente en *La construcción del personaje*:

(...) teniendo en cuenta la insuficiencia de unas pocas horas de hablar bien, en compa-

ración con las muchas horas en que hablaba incorrectamente. La forma correcta de hablar tenía que ser algo constante, transformarse en una costumbre, incrustarse dentro de mi propia vida y llegar a ser una segunda naturaleza. [...]

Debemos estar constantemente en guardia para cuidarnos de hablar correctamente y de una forma armoniosa en cualquier momento dentro o fuera del teatro. Esta es la única manera de que llegemos a convertirlo en una segunda naturaleza, de manera que la dicción no distraiga nuestra atención cuando estemos a punto de salir a escena. (Stanislavski, 2010: 138).

Stanislavski ha pasado a la historia del teatro entre otras muchas cuestiones por diferenciar el texto del subtexto. Para Grotowski la diferencia es irrelevante, pues hace del subtexto el auténtico texto sacándolo al primer plano de la escena. Para él no es que el subtexto fluya por debajo del texto, sino que está fundido con él formando la propia esencia del texto mismo. La diferencia entre texto y subtexto es un correlato de la diferencia entre estructura superficial y estructura profunda que los gramáticos generativistas y transformacionales del siglo pasado establecían. Sea como fuere en el subtexto la vida del espíritu humano halla justificación y existencia. En el subtexto se entrelazan múltiples y diversas líneas interiores del papel y de la obra, hechas de síes mágicos, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, fantasías, proyecciones interiores, todo tipo de ficciones... Lo que el subtexto representa para el texto, lo representa para la acción de la obra la acción transversal. Grotowski, más acorde con la visión lingüística de Cosseriu, considera que las múltiples acciones transversales no subyacen bajo la acción, sino que son la acción, la acción representada. Tanto Grotowski como Stanislavski, no obstante, coinciden finalmente en que la encarnación actoral de la palabra exige en verdad más que cualquier otra cosa una actitud de amor a la palabra, y de penetración en su esencia.

Los dos directores eslavos indican a sus actores que digan las palabras no al oído del espectador, sino a sus ojos. Que el espectador pueda ver con sus ojos el contenido de las palabras, las imágenes a las que las palabras remiten. Son los mismos consejos que

Shakespeare da a los cómicos, y que Lope de Vega reseña en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Para todos ellos escuchar es ver aquello de lo que se está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales. Cuando las palabras fluyen con el tempo-ritmo de la imagen que las alimenta adquieren una entonación y unas pausas naturales por sí mismas que no es necesario que el actor provoque. Para ambos directores la labor esencial del artista es, por tanto, escuchar y estar conectado con lo que expresa. Si el actor hace esto, la técnica aparece. El actor adquiere tranquilidad y control, se siente dueño de sí mismo, y conquista el derecho a no apresurarse y a obligar con calma a que los otros atiendan, escuchen y esperen. La visualización de lo que se dice es, además, el mecanismo más potente para evitar la rutina y la mecanización de las palabras y de las acciones. Mientras que la repetición del texto sin visualización interior vuelve el texto monótono, si la visualización existe en cada repetición el discurso va adquiriendo nuevos matices y sutilezas, el discurso se va haciendo cada vez más vivo.

El éxito del discurso de un actor en numerosas ocasiones depende de su saber hacer en el uso de las comas. La coma marca una suspensión expectante, marca una semianticadencia o una semicadencia, la coma es un compás de espera, en el que el actor aguarda a que el espectador de alguna forma le complemente algún tipo de información, y le señale subconscientemente cómo continuar; es un momento de interacción espontánea e instantánea, súbita entre actor y espectador. El actor ante una coma debe mostrar paciencia, confianza y dominio de la situación. Si el artista cree que después de la curva de sonido de la coma sus oyentes van a esperar pacientemente a que continúe y termine la frase empezada, no hay razón para apresurarse, para el miedo, la tensión o la ansiedad. El actor no solo se sentirá relajado y tranquilo, sino que amará la escucha y la espera que supone la coma y el contenido significativo y emocional que rodea a esa coma. Los grandes directores son los que dirigen cada signo de puntuación de cada personaje, los que marcan una partitura de pausas y silencios, de escuchas y esperas, cada una de ellas distintas y específicas, exclusivas, diferentes del resto.

Los artistas polacos y rusos tienen la peculiaridad de expresarse en tonalidad menor. La tonalidad menor es triste, melancólica, lírica, intimista. Los artistas latinos, sin embargo, hablan en tono mayor, con una tonalidad más vibrante, energética y alegre. La tonalidad menor se presta al drama simbolista y a la tragedia. La tonalidad mayor es más propia de la comedia, del vodevil, y de las grandes epopeyas. En escena la propensión a la tonalidad menor por parte de los eslavos se agudiza todavía más. Cuando los actores rusos o polacos interpretan una obra de Molière o de Goldoni, su entonación nacional confiere una pátina de tristeza en tono menor, donde debería reinar un sonoro tono mayor. En estos casos si no ayuda la personalidad o el estudio, la entonación del artista no es lo suficientemente chispeante o cómica. Esta es una de las causas de que sean muy pocas, y muy *sui generis*, las comedias dirigidas por Grotowski y por Stanislavski. Aun así es diferente la entonación y la curva melódico-afectiva del polaco y del ruso, así como la idiosincrasia y la personalidad cultural de ambas naciones. Lo describe muy bien Raymond Temkine en su obra *Grotowski*, al señalar la tragedia lírica como proclividad en las obras grotowskianas, frente a la tragedia épica o dramática en las obras stanislavskianas:

Las diferencias se mantienen en el origen. Stanislavski es bien ruso, y nosotros no dejamos de recordar que Grotowski es polaco. No solo toman de su patria, tanto uno como otro, sus repertorios predilectos, sino que también ser polaco significa ser lírico, tener el sentido de la tragedia cuando esta es nacional, de lo sagrado cuando se exaspera por la blasfemia, del humor cuando surge de donde se lo espera. En cuanto a Stanislavski, Nina Gourfinkel muestra claramente en qué medida es ruso en su naturaleza y cómo permanece ruso en su arte “irremediablemente racionalista”. (Temkine, 1974: 173-174).

La entonación es un aspecto al que Stanislavski y Grotowski dedican atención en diversas ocasiones. La sienten muy ligada al sentido oracional, pero también a la proyección de la voz. Ambos autores piensan que la proyección de la voz y su perceptibilidad por parte del público depende no del volumen, sino de la definición articulatoria, de la entonación y de la fuerza imaginativa con que se emita y dispare la voz. Stanislavski recoge que Tomaso Salvini – gran actor y cantante de ópera italiano de estilo verista –

no gritaba, dejaba que el público gritase por él. El actor ponía intensidad en su interpretación hasta llegar al punto culminante; después dejaba que el público continuase la explosión catártica del personaje por sí mismo. La proyección también se obtiene con recursos sonoros como el subrayado o la acentuación. La acentuación es algo de lo que abusa el actor joven. Stanislavski es un maestro en suavizar la acentuación; Grotowski, por el contrario, gusta de crear contrapuntos acentuales, de esquemas acentuales originales y de acentos antirrítmicos. Stanislavski diferencia los acentos masculinos, directos, taxativos, tajantes, rotundos, de los acentos femeninos, suaves, indirectos, esquivos, prolongados. Grotowski busca la expresión de energías masculinas con acentos femeninos y la expresión de energías femeninas con acentos masculinos. Grotowski siempre buscaba formalmente la contradicción, el caos, y la complejidad, no por la contradicción y la complejidad en sí, sino porque en esta búsqueda se aleja lo más posible de lo esperable y de lo previsible, y se acerca a dominios del sentir poético desconocidos.

La contención es otra de las claves para entender el pensamiento stanislavskiano y su deriva en el grotowskiano posterior. El consejo o máxima que los actores debían aplicar era el de no darlo todo, sino guardar algo de intensidad, de emoción; no mostrar rápidamente toda la extensión de su mundo interior, sino ser conscientes de que deben dar menos de lo que podrían. La contención es un ejercicio de autocontrol, pero también de prudencia, de templanza, de humildad, y al mismo tiempo de sabiduría, de creación de fascinación y misterio. La contención fortalece la presencia del personaje, que al no derramarse, no termina vacío y desecado, esto es muerto. La contención da vida al personaje, puesto que lo que calla, oculta o solo sugiere es un germen de lo que podrá dar en el futuro, de su vida futura. Para contener al personaje hay que tener una perspectiva del mismo y de la obra. A mayor perspectiva, mayor conocimiento, y mayor contención. Porque a mayor perspectiva el artista sabe mejor cómo dosificar su energía, su intensidad y su emoción. Cuanto más sepa el actor de todas las circunstancias del personaje, de su pasado y su futuro, así como de la obra, del estilo y de los componentes culturales y existenciales tanto del texto como de la representación con mayor intensidad se podrá entregar al momento presente de su actuación, y podrá dirigir con más claridad y preci-

sión su mirada hacia el futuro del personaje y de la obra, podrá encaminarse con paso seguro y firme hacia el superobjetivo.

Pero si hay algo en lo que los maestros eslavos demostraron una pericia sin igual fue en el manejo del tempo-ritmo. Les mostraron al teatro y a los artistas escénicos que el tempo-ritmo es, ante todo, el tempo y el ritmo de la vivencia. Cada vivencia tiene una velocidad y una frecuencia, y no solo cada vivencia, sino cada situación y personaje. La interrelación es constante: la vivencia exige una velocidad y una recurrencia determinada, y el tempo y el ritmo, por su parte, nos conducen a una vivencia específica. El tempo-ritmo estimula no solo la memoria emocional, sino que ayuda a revivir nuestra memoria visual y sus imágenes. Es el mejor colaborador del sentimiento, porque estimula la memoria emotiva, y por consiguiente, la propia vivencia. El tempo-ritmo es necesario en relación con las circunstancias dadas, y en relación con la propia esencia interior del personaje, del texto, o del espectáculo. Cuanto más ritmo tengan una poesía o un habla en prosa, con mayor precisión deben vivirse sus ideas, sentimientos, y todo el subtexto y la acción transversal. Lo ideal es que la vivencia justifique el tempo-ritmo y no al revés. Porque en este último caso la representación se vuelve excesivamente abstracta y desencarnada, un metateatro para exclusivos amantes de los ejercicios teatrales. La justificación de un espectáculo sobre la base de la experimentación temporal o rítmica es demasiado endeble. Stanislavski justifica que el juego temporal o rítmico se convierta en protagonista en un instante específico de la función, pero siempre para dar paso nuevamente a la vivencia. Tanto Grotowski como Eugenio Barba coinciden plenamente con él. Los tres directores soñaban con un conjunto de actores con sentido absoluto del tempo-ritmo. Tanto Barba como numerosos críticos teatrales coinciden en señalar que esta utopía escénica fue conseguida por Grotowski en *Akropolis* y en *El príncipe constante*.

Stanislavski buscaba la famosa “memoria emotiva”, también llamada memoria afectiva. Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había

un error según Grotowski: en creer que los sentimientos dependen de la voluntad. Para Grotowski el actor ha de tener voluntad de generarlos tanto en él como en el espectador, pero no creer que se generan con la voluntad, sino disponer su cuerpo y su técnica para que los sentimientos aparezcan o no, o aparezcan unos u otros; y sea lo que fuere aquello que apareciere, aprovecharlo y entregarse a ello. Los sentimientos son muy importantes en el arte, y precisamente por ello no se pueden forzar, ni inculcar, ni conducir. Sí se pueden sugerir e insinuar a través de la invitación o de la sugestión. El actor ha de encontrar a través de un trabajo personal las acciones y el tempo-ritmo que da lugar a un sentimiento, y una vez encontrado ese sentimiento, fijar esas acciones y ese tempo-ritmo y olvidarse del sentimiento. El sentimiento o la emoción aparecerán; se ha de tener confianza en que aparecerán. Con este abordaje indirecto y tangencial del sentimiento se obtiene una productividad y eficacia mayor que introduciéndonos en las pantanosas brumas de la resbaladiza emoción. De hecho, Stanislavski en el último período de su actividad prefirió poner el acento en lo que estaba sujeto a nuestra voluntad. Puso el acento sobre aquello que era posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad. Una ilustración clara que muestra cómo el trabajo artístico sobre las emociones se deriva del trabajo corporal aparece en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*:

Recuerdo que Cieslak dijo un día que un actor debe ser capaz de llorar como un niño, y preguntó si alguno de nosotros podía hacerlo. Una chica se tendió en el suelo y lo intentó. Cieslak le dijo: “No, así no”, y ocupando el lugar de la chica en el suelo se transformó ante nuestros ojos en un niño que llora. Solo ahora, después de muchos años, entiendo la clave del éxito de Cieslak en esa transformación. Encontró la corporalidad exacta del niño, el proceso físico vivo en el que se apoyaba su lloriqueo infantil. No fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las acciones físicas del niño. Stanislavski es citado de este modo: “No me habléis de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos; tan solo podemos fijar las acciones físicas”. (Richards, 2005: 32-33)

En la conquista o alcance de la emoción juega un gran papel el subconsciente. Para Stanislavski lo más elevado e importante que existe en el ámbito del arte es el ám-

bito del subconsciente. Y es Grotowski quien dará una formulación teatral a la intuición de su maestro. Una de las grandes tareas que persigue el sistema stanislavskiano consiste en la estimulación natural de la creación de la naturaleza orgánica hecha desde su subconsciente. Grotowski perseguía lo mismo, y hoy en día siguen tratando de alcanzarlo el teatro terapéutico y la biodanza. Es un objetivo que todavía hoy sigue siendo moderno y utópico para los artistas. Al experimentar con el subconsciente se tratan de establecer puentes de ida y vuelta entre el subconsciente y la obra artística. La técnica stanislavskiana – y también la grotowskiana – consisten en obligar a trabajar al subconsciente, y por otro, a aprender a no molestar al inconsciente mientras trabaja. El actor ha de controlar, dominar, y hacer las paces con el arquetipo de su saboteador para que fantasmas de su pasado o del pasado del personaje, o residuos de antiguos y fosilizados patrones de víctima, mártir o masoquista, boicoteen el proceso creativo y la libertad imaginativa. Stanislavski señala que hay que olvidar el subconsciente e ir por un camino lógico y consciente. Grotowski considera que si bien hay que olvidar, también hay que respetar el subconsciente, cuidarlo, mimarlo, amarlo, saber que está presente, y que en cualquier momento furtivo, alevoso, traidoramente puede dar la cara. Para Grotowski si bien hay que olvidarlo, conviene no olvidar que es muy positivo que sea nuestro amigo y esté de nuestra parte.

En la concepción de Stanislavski las acciones físicas son elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de hacer reaccionar a los demás. Hay que diferenciar acción de actividad. La acción física es la expresión física y plástica de una pregunta o estímulo lanzados esperando una respuesta. La acción física tiene, por tanto, el carácter de un desafío sincero, no se puede fingir, no se puede interpretar ni manipular, solo se puede hacer. Porque en la acción física el actor – incluso aunque solo sea a través del juego – necesariamente ha de exponerse y entregarse, ya que está en juego la respuesta del otro, y esperas que la respuesta del otro te haga avanzar a ti. La acción es un movimiento exterior o interior con una finalidad: dirigido a transformar algo en el otro o en mí. Todas las fuerzas elementales están orientadas hacia alguien, hacia algo, o hacia sí mismo: mirar con vigilante cautela, tratar de

dominar, controlar al otro, esperar su reacción, sugerirle una dirección... Con la ayuda de gestos no se transmite ni la vida interna ni la acción transversal; es necesaria una acción abocada hacia el otro. Para ello se precisan los movimientos creados por la acción física. Ellos sí transmiten en escena la vida interna del papel. En verdad Grotowski fue un digno sucesor de Stanislavski en el terreno de las acciones físicas, porque entendió como nadie lo que éstas significaban, y el alcance de su práctica en la técnica actoral. No todos los sucesores entendieron tan bien como él en qué consistían las acciones físicas y su valor.

Coincidían los dos directores eslavos en la diferencia que establecían entre placer y felicidad. Para ambos la mayor desventura del hombre contemporáneo es el hecho de que se ha alejado de la búsqueda de la felicidad para andar en cambio en la búsqueda del placer. La felicidad implica algún tipo o grado de trascendencia –que no ha de ser espiritual o religiosa necesariamente– mientras que el placer es inmanente. La felicidad apunta hacia una meta, mientras que el placer parte de la meta; la felicidad es un viaje, una trayectoria, al tiempo que el placer es inmediato, no hay recorrido. La felicidad exige esfuerzo y compromiso, frente al placer que es puro diletantismo y abandono. La felicidad es la satisfacción por la superación en el conocimiento de uno mismo y en el amor a uno mismo, y el placer, por su parte, prescinde de la superación y es energía estancada en lo ya conocido. Para ambos pensadores la tragedia del hombre contemporáneo es la sustitución de una por el otro. El paso de la modernidad a la posmodernidad es la sustitución gradual y creciente de la felicidad por el placer. No en vano el teatro posmoderno comienza, según June Schuelter, en 1970, justo en el momento en que Grotowski deja de hacer teatro.

Stanislavski formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores. Sin duda esta idea ejerció poderosa influencia en Grotowski. También la obligación del entrenamiento para el actor rindió grandes servicios tanto a Grotowski como a los creadores escénicos posteriores. No era, en cam-

bio, exactamente idéntica la idea que ambos creadores tenían acerca de los ejercicios que los actores debían realizar en tales entrenamientos. Los ejercicios grotowskianos eran dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios obstáculo. Todos estos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir qué cosa no se debía hacer. La maestría, la destreza, o el virtuosismo no eran la finalidad, aunque en muchas ocasiones se obtenían; la finalidad era llegar a las causas que impiden al actor ser creativo y sentirse libre, y sanar esas causas. Si los actores no llegaban a conocer esas causas y a tomar conciencia de ellas, de nada servía el virtuosismo y la perfección técnica. Ni Grotowski ni Stanislavski estuvieron jamás interesados en un grado de destreza técnica excelente. Esto se lograría por añadidura si el actor se entregaba amorosamente a su arte y a su trabajo. Los ejercicios actorales tanto de Grotowski como de Stanislavski han sufrido una continua evolución, no solo por parte de sus alumnos, sino por parte de los alumnos de sus alumnos, y por parte de todos aquellos que se consideran seguidores y herederos de los dos grandes maestros. Tal es así que, obviamente, al final los ejercicios resultantes no tienen nada que ver en absoluto con aquellos que fueron ideados por los dos creadores eslavos. Muchos seguidores han hecho más complejos unos ejercicios, y han simplificado otros, con el fin siempre de hacerlos más asimilables, inteligibles y comercializables para el gran público, y lo que han conseguido las más de las veces es despojarlos de todo sentido.

La repetición es una de las claves de ambos métodos de trabajo. La repetición hace que la iteración y la frecuentación de acciones vaya calando lenta y procesualmente en la conciencia, haciendo que la memoria celular, orgánica, corporal del actor la asimile. Ambos creadores pensaban, al igual que Barba, y al igual que el teatro oriental, que a mayor repetición mayor libertad. Esta idea, que parece paradójica a simple vista, se basa sobre el concepto, de que la repetición idéntica no existe, por lo tanto, toda repetición es una variación realmente. Si varias, vas conociendo un mismo tema o aspecto en múltiples variaciones, con lo cual al final tienes una visión multidimensional, poliédrica, proteica de la cuestión. El personaje y la obra se tornan increíblemente ricos. El

actor debe superar la pereza y el aburrimiento de la repetición, encontrar los espacios vacíos, indefinidos, ausentes, que deja toda repetición a la libertad exterior y a la improvisación interior. La repetición a manera de mantra abre todo un mundo interno y desconocido por explorar bajo la externa apariencia de que todo siempre es igual. Acerca de estas infinitas repeticiones que queman la paciencia y la resistencia del actor occidental más templado, decía Grotowski que no era importante el espectáculo, sino los ensayos. Frecuentemente representaban quinientas veces el mismo espectáculo y seguían trabajando en él; para el teatro pobre de Grotowski los ensayos después de cien réplicas eran los más apasionantes.

Zbigniew Cynkutis, actor de la compañía grotowskiana, comentaba acerca de la repetición, que Grotowski era de una precisión aritmética, y los actores se contagiaban de esa precisión de matemáticos de la escena. Comenta que en una ocasión él mismo logró llorar, y una lágrima rodó resbalando por su mejilla y atravesando el aire cayó en el zapato, en uno de sus pies. Grotowski se enamoró de la imagen, le pareció muy plástica, y muy poética. Le hizo repetirla hasta que surgiera bien, y le hizo repetirla en cada representación. Además no debían ser ni dos ni tres lágrimas, debía ser solo una y en mitad del zapato. Cynkutis estaba ansioso, desesperado y destrozado. Creía que tal precisión obsesiva, maniática y neurótica era innecesaria, y además nunca llegaría a realizarla bien. Grotowski le enseñó que sí era necesaria, porque los espectadores estaban extraordinariamente cerca de él, a escasos dos metros, y podían vislumbrar perfectamente su llanto y todas y cada una de sus lágrimas y el recorrido de éstas. Grotowski le mostró además que sí podía llegar a tal grado de repetición increíblemente minuciosa propia de un artista de la filigrana técnica y emocional. Cynkutis quedó inmensamente sorprendido cuando descubrió que ciertamente se puede llegar a ese extremo de precisión. Grotowski le mostró además que esa precisión no es baladí; la exactitud absoluta en el arte como en las matemáticas es bella. Y es bella por la cantidad ingente de energía que hay que poner, concentrar y sintetizar para llegar a ella, y por la fe que hay que depositar en que es posible.

La cualidad que más admiraban en un actor tanto Grotowski como Stanislavski era la sinceridad, y aún más que la sinceridad mental o emocional, la sinceridad corporal. Es decir, que el actor no se refugiase en subterfugios y trampas para no mostrarse a sí mismo, que el actor, ante todo, no se mienta a sí mismo, y sea capaz de expresarse valientemente y honestamente tal cual es. Entre los actores y estos directores se cumplía una especie de complicidad de amigos íntimos, cuasi amantes, una especie de íntimo drama. Se miraban siempre a los ojos directamente con miradas penetrantes y en silencio, con miradas prolongadas en ocasiones, con una leve sonrisa dulce, compasiva y cómplice, no exenta de ironía muchas veces, pero respetuosa y fiel. Hacían todo lo posible por usar la palabra lo menos posible. Tanto directores como actores huían de las personas parlanchinas como de la peste. Cuando algún profesor o estudiante de la Europa Occidental en simposios o conferencias se ha extendido en una pregunta o en un comentario, por muy educados, elogiosos o respetuosos que fueran dichos comentarios, los actores del Teatro Laboratorio han cortado de manera firme y radical, rogando que por favor, fuesen breves y sintéticos. La síntesis y la brevedad no solo es una cuestión de tiempo; no solo ahorran tiempo, sino que hacen que al poder expresar pocas ideas en un período reducido, te veas obligado a comprometerte con ellas, y a expresar ideas verdaderas, porque no hay tiempo para perderse en circunloquios, en retórica, en medias verdades, en sensaciones aproximadas, y finalmente en estrategias de manipulación para seducir con la mentira. El actor se ve obligado a confesar con el cuerpo lo que no puede decir con las palabras. Es en este sentido en el que hablamos de sinceridad corporal. No se puede esconder detrás de estereotipos comunes o de detalles cotidianos. En *Hacia un teatro pobre* Grotowski se refiere al silencio en numerosas ocasiones:

El actor debe tener tiempo para despojarse de todos los problemas y distracciones de la vida diaria. En nuestro teatro imponemos un período de silencio que dura 30 minutos durante los cuales el actor prepara sus trajes, y revisa quizá algunas escenas. [...]

Cuando hablo de la necesidad de guardar silencio durante el trabajo, hablo de algo muy difícil de realizar desde el punto de vista práctico, pero absolutamente indispensable. Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente. Cuando intenten revelar su tesoro, sus fuentes, deberían trabajar en silencio. Eviten referirse a los elementos de su vida privada, a los contactos privados, los murmullos, las

conversaciones, etc. Pueden gozar mientras trabajan pero dentro de los límites del trabajo y no de manera privada. No se podrán conseguir resultados de otro modo. (Grotowski, 2009: 157, 170).

Sin embargo el trabajo de Grotowski fue considerado por gran parte de críticos y de compatriotas del director polaco como un embeleso mentiroso y retórico, como palabrería y griterío vacuo. Las autoridades no entendían su formación teatral y cultural teosófica y oriental, y por otro lado, fue presa de envidias, mezquindades e intrigas locales que lo situaron como centro del rechazo continuo de todos. Grotowski fue acusado de aquello mismo de lo que huía, de insinceridad y de parloteo. Fue a través de su propia experiencia vital como Grotowski tomó conciencia de que el destino te envía aquello de lo que tratas de huir y que no quieres ver. La vida se empeña en ponerte delante una y otra vez lo que no quieres ver para que al final lo aceptes. Grotowski aprendió a reconocer la parte de impostura y de charlatanería que había en él, y a sentir compasión por la que había en los artistas a los que él también perseguía con su inmisericorde juicio. Grotowski dice en el artículo “Jak żyć by można” (“Se vive como se puede”):

Durante varios años este particular fenómeno (el de la maledicencia en torno a mi persona) nos perseguía en todo lo que hacíamos, y he de decir, que también en mis actividades personales. Más o menos abiertamente expresado, y siempre en los mismos términos: impostor, charlatán. (Grotowski, 1972 A: 34)

Concepto importante es el de partitura. La partitura es un concepto que ha gozado de éxito entre los artistas vanguardistas del siglo XX, entre los creadores con una fuerte y marcada poética personal. Grotowski, Stanislavski, Barba, Brecht preferían este término al de coreografía. La partitura es una sucesión ordenada de acciones basada en el fluir de los impulsos creadores, unos impulsos, por un lado libres, pero por otro lado estudiados, controlados y trabajados; una especie de tenso equilibrio entre improvisación y previsión. La coreografía es una sucesión ordenada de acciones basada en el principio de la organización. Mientras que la morfología y la sintaxis de la partitura dejan ciertos espacios para ser moldeada y para la flexibilidad, la coreografía está fijada

y predeterminada. En la coreografía el actor tiene que pensar qué toca hacer en cada momento, qué viene ahora; en cambio, en la partitura el actor tiene claro a dónde tiene que llegar, y él busca y descubre cómo rellena el espacio y el tiempo de los pasos, de los hitos o jalones que le conducen hacia su meta u objetivo.

Al igual que Grotowski habla de la sinceridad corporal, también habla de la memoria corporal. Frente a Stanislavski que privilegia la memoria emotiva, Grotowski recurre a la memoria del cuerpo. Cuando el director polaco trabaja con el actor no reflexiona sobre el “sí mágico” ni sobre las “circunstancias dadas”. Existen otros pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, al cuerpo-memoria, al cuerpo-vida. Se dirige a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún espera, pero que aún no han llegado; y también hacia aquellas que nunca llegaron, y a las que nunca llegarán, pero que han sido deseadas, y entonces vividas de alguna manera, por lo menos en tanto que deseos. En definitiva, el actor no tiene por qué recurrir a sus recuerdos reales, sino a aquellos que se han grabado en su cuerpo por cualquier extraña razón, sean reales, fingidos, imaginarios, o meras fantasías. Grotowski abre considerablemente el campo de la memoria, porque finalmente memoria es no solo lo que el actor recuerda, sino todo aquello que tiene de una manera u otra importancia para él en este momento presente, lo recuerde o no, sea recuerdo o no.

Cada acción física para Grotowski está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el compañero de escena. No en el sentido de compañero en la representación – que es el sentido que le da Stanislavski – sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente: de otra existencia. Para Grotowski el impulso exige de la presencia de alguien o algo, aunque ese alguien sea el mismo actor que se desdobra como espectador de sí mismo. El compañero de escena es una pantalla sobre la que el artista proyecta sus impulsos. Por ejemplo en una escena de amor romántico, la actriz con la que un galán tra-

baja es la destinataria de una serie de impulsos y proyecciones simbólicas – las mujeres que ese galán amó y le amaron, las que amó y no le amaron, y las que amaré en el futuro –, la actriz es la depositaria de una visión arquetípica que el actor vierte sobre ella. No se trata de algo privado entre el actor y la actriz. Es una corriente de energía entre uno y otro, en la que ambos utilizan al otro como receptáculo de sus proyecciones fantásticas. Fantásticas pero sin embargo tan reales como la propia realidad, porque les sirve a ambos para conectar con su propia experiencia, o potencial experiencia, en el aquí y ahora del momento artístico. Prácticamente coinciden básicamente en casi todo, Grotowski y Stanislavski. La visión grotowskiana es una expansión y ampliación espiritual, física y metafísica, de la visión stanislavskiana. En *El último Stanislavski* se recoge una charla de Stanislavski con sus alumnos en la que decía:

Mi tarea es la de una persona que habla a otra, convence a otra, de manera que aquel a quien me dirijo mire a lo que yo quiero con mis propios ojos. Esto es importante en cada ensayo, en cada representación; hacer que mi interlocutor vea las cosas como yo las veo. Si ese objetivo se asienta en ustedes, actuarán con las palabras [...]

En el escenario, el actor se comunica con su interlocutor; esta comunicación no es otra cosa más que la habilidad de cautivar al interlocutor con la visualización. (Stanislavski apud Knébel, 2013: 114-116).

Junto a la sinceridad una cualidad común que buscaban en discípulos, alumnos y adeptos era la humildad. Sin esa cualidad no se podía ser alumno de cualquiera de estos dos maestros o de sus acólitos. Tampoco según ellos se podía llegar a ser actor. Porque el talento artístico no es fruto del trabajo o de la voluntad, por mucho que se cultiven, es concedido como un don por la vida. Y porque las reglas del arte no las crea el hombre, están en el mundo natural. Todo sistema y toda filosofía artística tienen su base en la naturaleza. Es la naturaleza la que nos dicta los principios, hechos y leyes que rigen el mundo artístico. Creer que es uno el que los inventa es un acto de soberbia y arrogancia condenado al fracaso. Por otro lado, el sentimiento artístico o la emoción es algo que no se puede forzar ni imponer. Por lo tanto cuando aparece hay que agradecerlo y bendecirlo con humildad y no considerarlo un mérito propio o un éxito personal. La mayor sabi-

duría consiste en reconocer que se carece de ella. Grotowski y Stanislavski llegaron a un punto en que reconocieron que en el campo de la intuición y del subconsciente no sabían nada, salvo que esos secretos son conocidos por la naturaleza, y por leyes que no acertamos a comprender los desvela caprichosamente a quien ella quiere.

Stanislavski propugna atravesar el término para llegar al concepto. Grotowski aún va más allá, y pretende llegar al percepto. Para Grotowski no es necesario escuchar los nombres dados a las cosas – es necesario sumergirse en la escucha de las cosas mismas. Si se escuchan los nombres, entonces lo que es esencial se desvanecerá y quedará solo la terminología. El nombre es al fin una etiqueta. Nos comunicamos a base de nombres, a base de nombrar. No sabemos funcionar si no es nombrando, y ese es el gran error de nuestra comunicación, el gran error de la humanidad, de la historia de la humanidad. Uno de los principios, de los axiomas taxativos del Teatro Laboratorio es no etiquetar nada ni a nadie, y no autoetiquetarse. Al etiquetar estás delimitando, estás limitando, acotando y poniendo límites absurdos e irreales a la inmensa potencialidad creativa y expresiva de cualquier ente. Se trata de no nombrar, de no definir, de no calificar, por ello es tan difícil recurrir a las palabras. Se trata de buscar la manera de comunicarse desde la escucha de la percepción exterior e interior, desde la sensación y la intuición. No se trata de asociación, ya que con la asociación enlazamos pensamientos y palabras, es más bien esperar con paciencia y con fe, esperar escuchando a que una imagen se nos revele. Esta filosofía ha cundido aún más que en el teatro en el terreno de la danza moderna, en especial en la danza creativa y en el movimiento auténtico, así como en terapias que exploran el movimiento biológico interno, como la terapia sacrocraneal. Los principios que rigen la terapia sacrocraneal son comunes a los que trata de establecer Grotowski en relación a la dirección de sus actores. En el *Libro completo de Terapia Sacrocraneal*, Michael Kern nos relata:

Nuestros traumas físicos y psicológicos, así como nuestros pensamientos, sentimientos y carácter, se reflejan en nuestras pautas estructurales. Las huellas de cualquier experiencia agobiante se graban en el cuerpo en forma de inercia, que se queda fijada por nuestra incapacidad de acceder a los recursos necesarios para resolverla afectando así a

nuestra salud intrínseca. Como comenta Marilyn Ferguson: “Con los años, nuestros cuerpos se convierten en autobiografías andantes que cuentan a propios y a extraños las tensiones mayores y menores de nuestras vidas”. Nuestro lenguaje corporal es el verdadero esperanto universal. (Kern, 2003: 196).

Las palabras de Grotowski acerca de Stanislavski no dejan lugar a dudas de la absoluta admiración y veneración que le profesa, pero también de las diferencias esenciales que separan a uno y otro creador. Son filosofías que nacen de un tronco común, que se alimentan una de otra – la de Grotowski de la de Stanislavski – pero que han tenido un crecimiento antagónico. Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama. Para Stanislavski el teatro era un fin; mientras que para Grotowski en absoluto lo era. Mientras que para Stanislavski las palabras sublimaban las acciones físicas, para Grotowski ni las palabras ni la acción quedaban sublimadas en el teatro, solo la existencia viva en su revelarse. En efecto, el pensamiento grotowskiano en ocasiones no puede ser más dispar con respecto al stanislavskiano en que se basa. Lo expone perfectamente Raymonde Temkine en su obra *Grotowski*:

“El hombre al que más le debo” dice Grotowski. Pero no resulta evidente. Y, si uno se atiene a un juicio estético, son más bien las oposiciones las que aparecen. [...]

Las diferencias se mantienen en el tiempo. Cuando Stanislavski inaugura – a fines del siglo XIX – el realismo naturalista, libera al teatro de una tradición romántico-simbolista heredada de Richard Wagner, y vuelve a poner en el local de los accesorios los grandes zuecos de las convenciones entronizadas. Cuando Grotowski mezcla actores y espectadores, radicaliza tentaciones antisegregacionistas manifestadas tímidamente un poco por todas partes, y el baño emocional donde sumerge a su público, se opone aquí a los excesos intelectualistas. (Temkine, 1974: 172-173).

Pero, sin embargo, una teleología común anida en el alma de los dos visionarios eslavos, y un mismo espíritu les anima a creer en un mundo mejor, y en la misión redentora, expiatoria y salvífica del arte. Los grandes actores del teatro ruso y polaco decían que el verdadero oficiante siente durante cada minuto de su permanencia en el templo la

presencia del altar. De la misma forma un auténtico actor debe sentir constantemente en el teatro la cercanía del escenario. Aquel que no es capaz de sentir esto, no será nunca un auténtico actor para los maestros eslavos.

1.5.2. Dostoievski.

Muchos puntos en común se concitan entre las figuras de Grotowski y del escritor ruso Mijail Fiedorovitch Dostoievski como para trazar un estudio que procure una semblanza afin. Los tres puntos fundamentales son el peso sobre sus conciencias del legado cultural e histórico romántico y medieval, la inspiración bíblica – la adoración, e incluso idolatría de Jesucristo y de ciertas figuras como el santo Job – y la eterna dialéctica moral entre el Bien y el Mal. La lectura de vidas de santos es un fenómeno común en la biografía personal de estos dos autores, así como el gusto por la imaginería de ángeles, demonios y diablos, expresados a través de todo tipo de metáforas, metonimias y símbolos. Otro punto común es la pertenencia en ambos casos a familias de apariencia patriarcal, pero regidas interna y realmente por mujeres. El amor a la tierra, al mundo natural, y a los campesinos es una constante en ambas biografías. La tierra como representación cósmica y mítica del arquetipo de la madre inspirará la poética personal de los dos creadores. Otros motivos analógicos son la oscilación continua entre la predicación espiritual y la orgía sensual, y el gusto casi obsesivo por el tema – tan shakespeareano – de la usurpación del poder, motivo que sobrevuela con frecuencia el imaginario conceptual de estas dos figuras canónicas.

En el espíritu de Dostoievski, como en el de Grotowski se instaura poco a poco la noción de lo fantástico como inseparable de lo real, en una suerte de locura lúcida. Dostoievski dijo de sí mismo que tenía el proyecto de volverse loco. Una máxima que podrían haber compartido tanto Grotowski, como Nietzsche o Artaud. Tanto Dostoievski como Grotowski parecen pertenecer a la estirpe de los locos de Dios. Descubrir e iluminar la dimensión fantástica de la realidad era una misión común en ambos creado-

res. La realidad se torna fantasía y viceversa, como la verdad en ficción, o la felicidad en sufrimiento. El sufrimiento es condición esencial de la felicidad, porque solo el sufrimiento nos conduce a la consciencia y a la conciencia, en opinión de ambos autores. El sufrimiento es el camino de llegar a esa locura lúcida en que radica la verdad. El sufrimiento es la base de todo aprendizaje, puesto que aprendemos para solucionar y resolver problemas de nuestra vida y salir de dicho sufrimiento. El sufrimiento y la lucha son así mismo la base fundacional de toda narración mítica o literaria. Lo expone Ryszard Kapuscinski en *La jungla polaca*:

Cuando en una fiesta se produce una pelea, esta no tiene ningún objetivo inmediato sino uno a largo plazo, en cierto modo metafísico: es necesaria para los recuerdos. Sin una buena trifulca, la fiesta se hundirá en el olvido como la piedra en el lago y las aguas del tiempo se abatirán sobre ella. La fiesta misma es bastante desaborida y gazmoña, porque hay demasiadas trabas como para dejarse llevar. La pelea, en cambio, no entiende de trabas, y por eso la gente puede desahogarse a gusto. La pelea contiene todo lo que la memoria humana conserva durante mucho tiempo: sangre, dolor, miradas fulgurantes de odio, el impaciente escalofrío de la muerte. La aldea entera evocará los detalles de la pelea y los nombres de sus participantes serán repetidos una y otra vez. (Kapuscinski, 2008: 63).

Dostoievski y Grotowski son dos soñadores refugiados en sí mismos. El escapismo es la divisa en sendos casos. La huida a lo profundo de sí mismos y la confrontación con el otro: el rechazo a todo lo que no es el motivo de sus sueños, y el abandono del mundo para viajar al fondo de su ser. Como en el caso de Gurdjieff pareciera que uno y otro hubiesen realizado el juramento de culpa de los Malamatis, los dos de un ostracismo y exilio interior autista y hosco, pendenciero y buscador de enemistades, rebelde, indómito, irreductible moralmente, enrocado en unos principios imbatibles; los dos desdeñosos y despechados amantes – a su pesar – de una sociedad inmoral por la que no se sienten amados, y que los excluye con su indiferencia, considerándolos locos, excéntricos y marginados, pero envidiando secretamente su inmensa libertad interior. Dostoievski escribe en *Memorias del subsuelo*:

Yo odiaba, por supuesto, a todos mis compañeros de oficina, desde el primero al último, y los despreciaba a todos; y también, hay que decirlo, los temía. E incluso sucedía que me sentía superior a ellos. Todo esto surgía en mí de manera repentina: tan pronto los despreciaba, como de repente los encontraba superiores a mí, o yo a ellos.

Me atormentaba también, en este tiempo, otra circunstancia: el hecho de que nadie se me asemejase, y de que yo no me asemejase a nadie. Yo estoy solo, y ellos, ellos son todos. (Dostoievski, 1974: 60-61).

En *El jugador*, también Dostoievski, vuelve, como por lo demás hace en todas sus novelas, a mostrar la separación trágica y tan insuperable como inasumible del protagonista con respecto a la colectividad. Un protagonista, que suele ser un trasunto del propio Dostoievski y una colectividad de la que se siente desclasado y descartado. El mismo fenómeno se da en Grotowski, quien posee una hiperconciencia de su soledad y de su individualidad. Este hecho caracteriológico de ambos creadores inevitablemente les conduce a la marginación, al sufrimiento, a la rebeldía y oposición social, y a la transgresión. Escribe Dostoievski en *El jugador*:

En la mesa el francesito se ha comportado con extraordinaria petulancia. Ha estado con todos desdeñoso e importante. Recuerdo que en Moscú le gustaba pavonearse. Ha hablado hasta la saciedad de finanzas y de la política rusa. El general, de cuando en cuando, lo contradecía, pero poco, lo imprescindible para no perder la respetabilidad.

Mi estado de ánimo era extraño. Por supuesto, ya al principio de la comida me había hecho a mí mismo la habitual y permanente pregunta: ¿Qué hago yo con este general y por qué no les he dejado hace tiempo? De vez en cuando miraba a Polina Alexandrovna; ella parecía no verme. Acabé por enfadarme y decidí mostrarme insolente. (Dostoievski, 1999: 12).

Dostoievski instaura la identidad del lenguaje y del hombre, esta identidad es la escisión, la disociación, la imposible unidad del ser que conduce ineluctablemente a la enfermedad. El hombre es un ser enfermo, y el lenguaje es la prueba de esa enfermedad. De una enfermedad, por otra parte, extremadamente contagiosa. Si bien la curación a tal

enfermedad es muy distinta en ambos casos; si en Dostoievski la sanación pasa por matar al padre, como proceso natural que todos los hijos quieren hacer para adquirir una entidad desligada de la figura paterna, de la autoridad castradora, en cambio, en Grotowski la sanación pasa por honrar al padre, y ese honrar no significa siempre un respeto reverencial. La honra puede venir de una blasfemia contra él y contra todo lo que él significa, porque honrar al padre es más bien, honrar al padre en nosotros, honrar al padre simbólico, no real, honrar al espíritu del padre, no tanto a su aportación concreta en nuestra vida. Sea como fuere, en ambos casos, en la figura del padre se concitan el amor, el temor y el dolor, verdadero triángulo de fuerzas de la escritura dostoievskiana y del teatro grotowskiano. La sanación de la relación con el padre es nuestra salvación, la salvación a nuestra enfermedad finalmente. Para Ernst Jünger, el dolor más profundo procede del hecho de que nos apartamos de la salvación.

Las lecturas tanto de Dostoievski como de Grotowski tienen como referente final el cristianismo y la figura de Jesús. Dostoievski ha leído *El nuevo cristianismo* de Saint-Simon, *El verdadero cristianismo según Jesucristo* de Cabet, y *De la celebración del domingo* de Proudhon. Y especialmente importante dentro de sus lecturas fue *El único y su propiedad* de Max Stirner. De Cristo les llama poderosamente la atención su carácter revolucionario y transgresor, su sensibilidad y humanidad, y su compasión y empatía hacia el ser humano. Las enseñanzas de Jesucristo son además fuente continua de dilemas morales y de discusiones eternas. ¿Acepta Jesús la insurrección contra la tiranía, o bien solicita la aceptación de la opresión por parte de los oprimidos en nombre de un derramamiento de sangre? La figura de Cristo es la piedra de toque de todo cuestionamiento y el referente ideal, el arquetipo mítico primero del que desgajan todo su pensamiento, discurso y vuelo poético. Ambos se adscriben a la tradición de la utopía del socialismo evangélico, del sueño de la fraternidad humana. Cristo para Dostoievski no ha muerto, porque Dios no ha muerto. Llegará a decir el novelista ruso que prefiere estar con Cristo que con la verdad, y que sus sentimientos de culpabilidad le hacen ser portador de una cruz merecida. En su maravilloso ensayo *El destino*, Adolphe Gesché, manifiesta:

Yo me atrevería a decir: Dios no ha muerto, porque ahí está el Dios de Dostoievski. Se escapa del puritanismo ese Dios ante el cual los asesinos pueden convertirse en santos, los borrachos en místicos, los locos y los idiotas recuperarse y hacerse concededores-de-Dios, los miserables tener derecho a Dios, las prostitutas (Sonia, nuestra querida Antígona cristiana) salvarse y hacerse capaces de salvar a Raskolnikov. (Gesché, 2007:22).

Dostoievski se sintió profundamente impresionado por *El Cristo muerto* de Holbein, pintor renacentista alemán. Le comentó a su esposa que un cuadro tal podía hacer perder la fe, por el tremendismo agónico de la figura. El Cristo ha quedado reducido a un esqueleto, a un pingajo, a una marioneta rota, sin vida, sin el menor asomo de vida. Dostoievski se quedó impresionado de ver como un ser antes vivo, podía estar tan lejos de la vida, tan ausente de vida, tan arrasado y destruido por las ferocidades de la muerte. El Cristo de Holbein ha penetrado en el reino de la muerte como pocos seres y pocas creaciones culturales lo han hecho. Con gran probabilidad hubiese apasionado este hecho a Grotowski, la penetración en un espacio ontológico extraño y anormal. Ante la visión de este cuadro el rostro de Dostoievski se deformó de tal forma que parecía aterrizado por el pánico, como en los inicios de una crisis epiléptica. Esta pintura quedó grabada en la memoria del escritor ruso para siempre. No la olvidaría jamás. Sin duda este cuadro de Cristo, apenas descendido de su cruz, y que muestra desnudo el cadáver de un hombre que acaba de vivir infinitos sufrimientos, espantosos suplicios, habría gustado a Grotowski. No en vano la figura de este cristo no se halla lejos de las figuras demacradas y famélicas de los presos de los campos de concentración que tan bien retratará Grotowski en *Akropolis*.

Idea común sobre la que giran los universos grotowskiano y dostoievskiano es la idea de purificación. Dostoievski proclama en *Diario de un escritor*, que las ideas que han hecho de nosotros mártires nos purifican, y que nuestras convicciones han sostenido nuestras almas en la conciencia del deber cumplido. La firmeza en las creencias nos da soporte y sostén intelectual y emocional, es la columna vertebral de nuestras vidas. Para Grotowski esta firmeza es una firmeza orgánica, que crece y se desarrolla hacia lugares

distintos de donde parte, hacia lugares desconocidos, desconocidos incluso para el propio individuo. Esta fidelidad a uno mismo, que lleva consigo como objetivo la purificación es asumida por Dostoievski como un camino de redención, y por Grotowski como una vía libre y flexible que tiene como final la iluminación. Para ambos pensadores la intensidad ardiente del deseo da la fuerza al individuo para esperar, para aguardar la resurrección, la renovación, la transformación vital. Uno de los elementos que conducen a la purificación es la soledad. Para Dostoievski la soledad es tan insoportable como necesaria, deseada y bendecida. La soledad corroe los cimientos ontológicos de la persona, es particularmente dolorosa porque te confronta con tus demonios, tus miedos más íntimos, tu vulnerabilidad, te hace llegar inexorablemente a la verdad, pues partimos de que una de las pocas verdades es que estamos solos. Pero Dostoievski señala que gracias a ella él supo juzgarse, y juzgarse severamente sin piedad. Dostoievski dirá de sí mismo en *El adolescente* que toda su vida ha tenido sed de poder y de soledad. El juicio severo de Grotowski acerca de sus actores, de sus espectáculos, y de su propio trabajo como director también era proverbial. Era utilizado por ambos artistas como una forma de luchar contra la autoindulgencia y complacencia, y una forma de domesticar el ego. Sería interesante estudiar detenidamente los puntos de enlace entre la soledad y el afán y rigor perfeccionista en los artistas en general, y eslavos en particular. Durante un encuentro en Zurich de Grotowski con un reputado profesor, llamado Allan, quien va a mostrar su fascinación por Dostoievski y sus personajes, se lleva a cabo una conversación de la que vamos a mostrar un significativo fragmento:

[Allan:] Vosotros no sois humanistas. ¿Vosotros postulábais una nueva ética... de Oriente?

[Grotowski:] ¿Para ti qué es el humanismo?

[Allan:] El respeto a la soledad ajena.

[Grotowski:] El humanismo ciertamente comienza con el respeto a la soledad ajena. Pero su realización se lleva a cabo a través del rompimiento de una soledad humana, que es presagio de muerte.

[Allan: (se ríe)] Hablas como el príncipe Myszkin.

En este punto de la conversación los dos se sienten contagiados del espíritu de Dos-

toievski. Grotowski le responde que tiene razón, que cada uno de nosotros, de las personas que buscamos una nueva ética, es influido por Dostoievski, puesto que al final nos encontramos todos ante las instancias últimas de los problemas del destino humano: la soledad y la muerte. (Osinski, 2009: 10-11).

Nunca se preocuparon ni Grotowski ni Dostoievski de que su pensamiento no se contradijese. La contradicción era una suma armónica del pensamiento, no una quiebra o fisura de él como para otros muchos pensadores de la modernidad. Dostoievski y Grotowski integran la contradicción, son artífices del concepto de la contradicción integradora. La dialéctica interior del pensamiento y del alma, los senderos sinuosos y tortuosos, paradójicos y parabólicos por los que discurre la creación y la evolución espiritual es lo que interesa a nuestros dos artistas. Pero todo ello siempre teniendo como divisas el idealismo histórico, una visión filosófica cercana al platonismo, y la concreción, una tangibilidad que no convierta el discurso artístico en un misticismo críptico e indefinido. En la forja del pensamiento individual es importante para Dostoievski la combinación química entre el espíritu humano y su tierra natal, sus raíces, el suelo que pisa. Hay un determinismo sociocultural que procede del lugar de origen de la persona y del personaje. La geografía condiciona la psique de manera evidente, pero también de una forma misteriosa y amorosa; hay una relación de amantes entre el personaje y su espacio.

En el terreno de la contradicción integradora también hallamos la mezcla tan humana y real de placer y dolor, así como la transformación lábil y resbaladiza de uno en otro. Este encontrar placer en el dolor, y dolor en el placer es una constante en la experiencia estética de Grotowski, de Gurdjieff y de Dostoievski. La saturación placentera conduce a un hastío vital, a una lánguida y delicuescente melancolía agonizante, y a una dolorosa desolación extraordinariamente grande, y difícil de comprender para quien no lo ha vivido. Por su parte el atravesar el dolor esforzadamente, y superarlo, conduce a un placer inusitado, muy intenso, revelador y luminoso. Hay un placer en todo dolor, en la experiencia de sufrimiento, puesto que ambos sentimientos tienden a un acrecentamiento gradual que culmina en catarsis, en una expulsión liberadora y purificadora,

para acabar transformándose las más de las veces en el sentimiento contrario. Dostoievski hace decir a uno de sus personajes, a Stavroguine, que cada vez que se encuentra en una situación particularmente vergonzosa, excesivamente humillante, fea, y sobre todo, ridícula, experimenta, al mismo tiempo que una cólera sin límites, una increíble voluptuosidad. Pero lo mismo se podría decir de prácticamente la totalidad de los personajes de Dostoievski y de Grotowski, e incluso de los propios autores. Sus personajes – en uno y otro caso – se podrían definir como la voluptuosidad del placer sufriente. Para ambos trágicos el hombre no viene al mundo para ser feliz, el hombre conquista su felicidad, y siempre por medio del sufrimiento. Y no hay ninguna injusticia en ello, porque la conciencia se adquiere así, sufriendo, y asumiendo este sufrir: esta es la ley de nuestro planeta. Enlazamos aquí con el karma hindú, y el fatalismo de las religiones y filosofías orientales. Sobre las emociones de los personajes grotowskianos y dostoievskianos es interesante destacar lo que enuncia el estudioso Richard Wollheim en *Sobre las emociones*:

Las emociones morales se conforman por algo que la persona experimenta como una alteración o una amenaza hacia el sentido de sí misma. Se produce una caída en su sentido de seguridad y esto provoca ansiedad. No obstante, aunque la vergüenza y la culpa se originan en una caída de la percepción que tiene la persona de su propia seguridad, no se originan en cualquier caída. La culpa y la vergüenza son respuestas a esas caídas solo cuando han sido producidas por caídas en la imagen de alguien sobre la persona. Una mirada especialmente importante y con una autoridad especial sobre ella. Además, las dos caídas no están relacionadas solo externamente. Una caída provoca la otra y además el sentimiento de inseguridad se experimenta como una respuesta directa a una pérdida de consideración. El hecho de ser peor percibidos se siente como algo peligroso y el peligro se experimenta como algo provocado solo por esta pérdida de imagen. [...]

La vergüenza es una emoción de autoprotección. Porque esa es otra forma de decir que la vergüenza es una reacción a un ataque contra el yo. (Wollheim, 2006: 248-249).

Acerca de la contradicción señala Grotowski en el artículo “Teatr a ritual” (“Teatro y ritual”) que la lógica humana se caracteriza por la contradicción, porque la vida es experiencia práctica, y la experiencia no puede sino ser contradictoria. Cuando una per-

sona actúa tanto en la vida ordinaria como en el escenario no puede plantearse la coherencia lógica de su acción, porque entonces no actuaría. El mundo recibe su inmensa variedad y riqueza de las múltiples y conflictivas contradicciones:

Siguiendo la forma de la estructura, uno necesita alcanzar el acto real en el que la contradicción es parte inherente. Es de gran importancia comprender que estas contradicciones son lógicas. Uno no debería esforzarse en la eliminación de sus contradicciones; al contrario, la esencia de las cosas incluye las contradicciones. (Grotowski, 1969 A: 71)

El mundo cristiano y el mundo eslavo, estos dos universos de resignación, de amor y de perdón, son siempre dibujados en el caso de Grotowski y de Dostoievski por algún tipo de debilidad, enfermedad, o falta de firmeza: el quiebre del cuerpo, del ánimo o del espíritu. La resignación es otra de las emociones básicas de estos universos. En la resignación se mezclan el dolor y el placer antes apuntados; es el sentimiento del placer del sacrificio, del dolor del autoabandono. Este resignarse, bien sea a través de su forma evangélica, o a través de su forma autóctona, propia del servilismo del campesino eslavo, se muestra como una amputación o privación que tiene un valor intrínseco: la aceptación de un destino que se bendice. Una exigencia aparece en esta forma de abnegación: lo no firme, lo quebrado por el peso del dolor es noble, es puro, es portador de una sabiduría especial, de una virtud esencial. Sin esta sabiduría y esta virtud el orden humano pierde su premio y su precio. Los universos grotowskiano y dostoievskiano son universos de una energía fundamentalmente femenina – pues culturalmente el tipo de energía de la resignación, propio del mártir y no del guerrero, tiene connotaciones femeninas o asociadas a la mujer – en el sentido con que Kierkegaard concebía la esencia femenina, como un abandono a manera de resistencia.

La *Vida de Jesús* de Renan fue un libro que apasionó tanto a Dostoievski como a Grotowski. Este hombre-cristo suscitó un eco profundo en el alma de ambos autores. Don Quijote se inscribe en la tradición larga, viva y compleja de este hombre-cristo, en la que también se inscribe, en opinión de Turgueniev, el príncipe Hamlet. Personajes todos ellos – Cristo, Don Quijote y Hamlet – que sirvieron de inspiración a Dostoievski

para crear *El idiota*, y que subconscientemente también están en la base de *El príncipe constante* de Grotowski, como emblemas del idealismo apasionado, de la desmesurada embriaguez a la que conduce una idea o un ideal. Dostoievski traza paralelismos entre Cristo y Don Quijote, solo que establece finalmente que Don Quijote no es tan bueno, porque al mismo tiempo es ridículo. En la figura del príncipe Myszkin, el caballero de la Mancha está incluido, hasta tal punto que incluso un lector poco avezado puede ver como evidentes los puntos de unión. En ambas figuras existen unos componentes morales que confieren a ambas figuras majestad y dignidad, a pesar del ridículo y la humillación en que continuamente caen. Gesché considera que en el artículo “La literatura y el mal” la escritora Elsa Morante hace importantes diferenciaciones:

La gran escritora italiana Elsa Morante señala que hay tres tipos de héroes. Aquiles, el hombre feliz, que acepta la realidad de esta vida con naturalidad y no busca nada más. Don Quijote, el hombre que rechaza esta realidad y se fabrica otra distinta, con sus sueños, sus sortilegios y sus ficciones. Finalmente Hamlet, el hombre sombrío, que a la vez rechaza esta vida y no quiere forjarse ningún sueño. [...] ¿No habrá una cuarta figura, un cuarto tipo de hombre: el creyente? El creyente que se convierte en heraldo de una vinculación de esta vida, a la vez difícil (Hamlet) y hermosa (Aquiles), con otra vida (Don Quijote). (Gesché, 2006: 147).

Para llegar a la iluminación de la conciencia, objetivo del pensamiento dostoievskiano y grotowskiano, es necesario plantearse la inmortalidad y la eternidad. Ambos autores admiten que quieren aceptar como realidad la vida eterna, y que quizá siempre la aceptaron. Pero, puesto que no podemos comprender en absoluto nada acerca de la vida – ni eterna ni terrenal –, y comprendernos a nosotros mismos es absolutamente imposible, la pregunta que se formulan es si deberíamos rebelarnos ante el hecho de no haber recibido el poder de concebir lo inconcebible. En esto confluyen Dostoievski y Grotowski, como primer y último eslabón respectivamente del pensamiento existencialista, y como bisagras entre la modernidad y la posmodernidad. Esa rebeldía les hace hermanarse con la corriente moderna de pensamiento contestatario contra la teosis, la deificación: Dios se ha hecho hombre para que el hombre pudiera hacerse Dios. Postura

con la que juegan ambos autores, pero que especialmente Grotowski, no cree y no toma en serio, y trazará una parábola entre esta postura y justo la contraria, en la que realmente nunca dejó de creer – el sí a la deificación; una dialéctica en la que basará la esencia de su obra.

El Apocalipsis es el gran punto de unión en el que entroncan los universos de Grotowski y de Dostoievski. Lo apocalíptico como expresión última del gran amor a la vida, y donde se juntan condensadamente en su quintaesencia la expiación de los sentimientos de culpa, de remordimiento y de castigo. Lo apocalíptico como un bello sueño, la fantasía de un día en el que ya no habrá tiempo, en el que el hombre penetrará en la dimensión de la eternidad. Así llegan a decir los personajes dostoievskianos que la vida existe, y la muerte en absoluto, y que el hombre es desgraciado porque no sabe que es feliz, solamente porque no lo sabe. Pensamientos recurrentes enlazados con el anterior son: que los hombres no son buenos porque no saben que lo son; que el hombre debe aprender que la más ignominiosa cruz se vuelve siempre la fuerza más grande; que el ser humano quiere perdonarse a sí mismo, y cuando lo consiga la visión del horror del apocalipsis desaparecerá; y que el hombre busca un sufrimiento infinito, y lo busca en sí mismo. Ideas que se vuelven a repetir en los coros de personajes grotowskianos. El sueño del apocalipsis en el personaje de Kirillov en *Los hermanos Karamazov* está vinculado al temperamento epiléptico. Sobre este temperamento expresa Henry Ey en sus *Estudios psiquiátricos* una descripción del carácter epiléptico recogido en la obra *Dostoievski par lui-même (Dostoievski por él mismo)*:

La epilepsia está caracterizada por sus paroxismos, sus crisis, sus estados crepusculares, sus estados de automatismo más o menos degradados, constituye [...] un modelo de destrucción de la conciencia.

La experiencia epiléptica delirante [...] es un sueño que lleva en sí, en potencia si no en acto, una terrible agresividad; y las imágenes, las escenas, las peripecias alucinatorias [...] tienen siempre algo de explosivo, de cataclismo, de trágico.

No es por azar que el médico, el legislador, y el psicoanalista estén de acuerdo en considerar el epiléptico como un criminal en potencia: uno de los aspectos del automatismo

epiléptico está caracterizado por actos de agresión sexual o piromaniaca. (Henryk Ey apud Arban, 1962: 167).

El personaje epiléptico tiene su contrapartida en el personaje alucinado de Grotowski, como es el caso de ciertos personajes de *Apocalipsis cum figuris*, o el protagonista de *Kordian*. La crisis epiléptica y en ciertos tipos de alucinación tiene una explosión en dos tiempos, uno hacia lo alto, y otro hacia lo bajo. El aura que precede a la crisis, como la calma que precede a la tormenta, es vivida como una suerte de espera tensa, como una suerte también de embriaguez eufórica, que da al sujeto la impresión de un mundo súbitamente maravilloso, una tonalidad de extraordinaria luminosidad que puede llegar a la ilusión de maravillosa iluminación, como en la famosa aura de felicidad descrita en *El idiota* de Dostoievski. Es un estado de euforia y de felicidad inefable, es una repentina irrupción de otro mundo en el mundo familiar. El epiléptico o el alucinado tienen tendencias a sentir fijaciones por grupos familiares o sociales y por ideas de alcance místico o sentimental. En realidad, ellos aman – con melancolía dolorosa – lo que dura y lo que es estable. El problema más importante bajo el punto de vista de la interrelación entre el aura y la personalidad de estos individuos es el de la proyección en las percepciones actuales en el momento presente de los recuerdos antiguos, porque a menudo conlleva la reproducción de la situación afectiva de la primera crisis, es un revivir el trauma.

Sobre *El Gran Inquisidor*, culmen de la narrativa y del pensamiento dostoiévskiano, el propio Dostoievski confiesa que el tema es la representación de la mayor blasfemia, y el germen mismo del pensamiento destructivo en los círculos de la juventud rusa que se desliga de lo real. Para Dostoievski lo que niegan estos jóvenes con todas sus fuerzas es la creación de Dios y del universo creado por él, así como que este universo tenga un sentido. Cuando todo porvenir, toda perspectiva ha desaparecido, la desesperación hace presa en el hombre; cuando toda esperanza de rehabilitación se desvanece, ha llegado el momento de hablar de Tragedia. Y por ello, a partir de Dostoievski, la historia posterior de la humanidad – la historia del siglo XX – es tan trágica. Dos-

toievski accede a la visión demoníaca del Gran Inquisidor proclamando que los hombres rechazan la libertad de elegir ofrecida por Cristo y prefieren las cadenas. Y que el Gran Inquisidor, maestro de las conciencias, les ha dado estas cadenas con pena. Jesús ha rechazado las tentaciones que le ofrecía la voz de la sabiduría milenaria, pero el Gran Inquisidor ha comprendido: los hombres no quieren la libertad, quieren la autoridad, el milagro y el misterio. Esta idea de que la humanidad no quiere la libertad, sino la autoridad, el milagro y el misterio recorre de punta a punta toda la producción teatral grotowskiana. Tristemente la humanidad teniendo la libertad de elegir entre la salvación y la condena, elige la condena, porque no cree que merezca la salvación, no cree que la felicidad y la belleza sean posibles, y mucho menos se sienten dignos de merecerla. Las razones de este autoengaño del no merecimiento son las causas de la tragedia del hombre, así como de todo su arte y toda su historia. Así se puede ver en *Los antepasados*, *Doctor Fausto*, *Estudio sobre Hamlet*, etc. Grotowski dice en *Hacia un teatro pobre*:

Dostoievski habla para aquel cuyo desasosiego no es general, sino que va dirigido a una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital. (Grotowski, 2009: 23).

La admiración intelectual que siente Grotowski por Stanislavski es parangonable a la estima espiritual que siente por Dostoievski. En *Teatro y más allá*, se expresa su pasión por el escritor ruso:

Durante siglos nuestra familia había mantenido una tradición de lucha activa contra los intentos zaristas de colonizar Polonia. Mi padre, incluso odiaba a Dostoievski, cosa que me parecía extraña: Dostoievski con sus novelas se va a volver muy importante para mí. En la sabiduría del padre Zósime de “Los hermanos Karamazov” y en la inocencia del príncipe Myszkín en “El idiota” voy a reconocer extraordinarias imágenes de iurodivi.

Voy a dedicar una parte de mi vida a contactar con estos personajes, un contacto directo y sin ocultar que se trata de la conquista del conocimiento. (Grotowski apud Caixach y Castel-Branco, 2009: 148).

Del esfuerzo de Dostoievski y de Grotowski por acercarse a la verdad han naci-

do sus respectivas poéticas y místicas. Estrechando la tierra, abrazándola en todas sus significaciones, la abrazan a la vez como espíritu y como duración. La tierra eslava es revelación y es crónica. De las nupcias secretas entre el cielo – al que tienden – y de la tierra – de la que no cesan de nacer – es de donde surge el mesianismo de nuestros autores. Su cristo eslavo es historia al mismo tiempo que verdad.

1.5.3. Tarkovski.

El teatro de Jerzy Grotowski encuentra un correlato cinematográfico en los presupuestos éticos y estéticos del cineasta ruso Andrei Tarkovski. Ambos artistas – profundamente religiosos y espirituales, pero sin abrazar ningún credo específico, y profundamente comprometidos ideológicamente sin afiliarse a ninguna política – hablaron de esperanza en un siglo que acabaría sin ilusiones ni fe. Ambos hicieron patentes la presencia y la ausencia de Dios en este mundo con la fuerza de la sinceridad, de la honestidad, de la autenticidad, autenticidad ante todo consigo mismos. Grotowski y Tarkovski nacieron en la década de los treinta, en 1933 Grotowski y en 1932 Tarkovski, y ambos murieron antes de ver el siglo XXI, en 1999 Grotowski, y en 1986 Tarkovski. Ambos desarrollaron el núcleo de sus carreras artísticas respectivas en las décadas de los sesenta y de los setenta del siglo pasado, y ambos vivieron la totalidad del periplo existencial del cruel y devastador régimen comunista, que marcaría de forma ineluctable sus vidas y sus destinos. Los dos son poetas de la escena, poetas visuales, cuyas poéticas simbólicas – consideradas todavía hoy crípticas – apelan a la sensibilidad del espectador y no a la complicidad de los críticos.

Tarkovski también ha heredado de sus ancestros algo de ese ideario romántico que nació en el mundo eslavo del siglo XIX: una peculiar síntesis de tradicionalismo, colectivismo y rebeldía ante la injusticia social. El populismo, inspirado en el romanticismo alemán, sostenía que era posible llegar al “socialismo” partiendo del comunismo tradicional del pueblo, y exaltaba al campesino como el guardián de las mejores

tradiciones de la nacionalidad. Los estudiantes e intelectuales populistas fueron los primeros en marchar hacia el campo, celebrar las virtudes de la vida campesina y congregarse en torno al fogón de los aldeanos, buscando una supuesta sabiduría popular que creían inmune a la modernización. Es proverbial la simpatía y admiración que Grotowski sentía hacia la figura del campesino, una figura salida de la tierra y hecha de tierra, que se alzaba como una piedra imponente y grandiosa, como un menhir orgánico, escupiéndonos a la cara las hipócritas perversiones de la cultura de la urbe. En esta idealización de los valores espirituales del mundo rural coinciden ambos autores con Pier Paolo Passolini, artista al que ambos admiraban, y con el que tenían no pocos vínculos en común. En el libro *Grotowski powtórzony (Grotowski repetido)*, en el que Stanisław Rosiek recoge extractos enunciados por Grotowski, se muestran fotografías de Grotowski en un entorno rural, hablando con campesinos, e incluso, tirando de un arado con dos vacas. En este libro Grotowski también recoge cancioncillas folclóricas del mundo rural polaco y aforismos y paradojas muy sugerentes y propios de su espíritu meditabundo y reflexivo, como ejemplo exponemos uno de ellos:

Cuando era campesino solía sentarme en una cabaña. Me sentaba allí y quería comprender. Pero no podía. Más tarde cuando no quería comprender – llegaban las ideas. Cuando de nuevo quería invocarlas – de nuevo no podía. Así es exactamente. Cuando no pregunto todo es claro. Como si desde las profundidades surgiera la luz, que yo soy, pero que no me pertenece.

¿Pero antes fue necesario preguntar?

Sí, fue necesario preguntar. (Grotowski apud Rosiek, 2009: 85).

Conviene rescatar aquí unas palabras de Benjamín González Buelta en su libro *Caminar sobre las aguas* acerca de la cultura campesina, reflexiones que inciden y abundan en el sentido que a este mundo telúrico y tradicional da Grotowski. El sentir campesino está en la genética grotowskiana, como también lo estuvo en la passoliniana y en la tarkovskiana. Existe una fuerte tradición en el siglo XX de creadores nacidos de campesinos, y ligados poéticamente a la tierra. La naturaleza rural, las vivencias infantiles en el pueblo, el amor al terruño, el sentido de arraigo a la familia, es algo que Gro-

towski no abandonaría jamás:

El trabajo de los campesinos para producir los alimentos, implica para muchos una unión profunda con el misterio de la tierra que le da un sabor especial a su tarea. En la lucha por una distribución justa de la tierra, por conseguir espacios habitables para los marginados de una ciudad o para defender el campo de la especulación depredadora, también se puede experimentar una comunión profunda con el Dios que mantiene viva la creación para todos. (González Buelta, 2010: 124).

Característica común a Grotowski y a Tarkovski fue el hambre; un hambre físico y metafísico que presidió y recorrió sus vidas de principio a fin. Un hambre a tres niveles: hambre material – vivían en una precariedad y austeridad absolutas, sin muchas veces tener para comer – hambre de libertad, como era propia de regímenes totalitarios, y hambre de conocimientos. Tanto uno como otro autor referían que lo peor de los años de su infancia fue el hambre, un hambre que coloreó de tristeza para siempre el recuerdo de sus infancias, tan importante en cualquier artista, y aún más en el caso de estos dos creadores en concreto, que tanto recurrieron a ella a lo largo de sus producciones escénicas. Son reveladoras las palabras del niño Afasiev (curioso el nombre, paronomasia de afasia) incluidas en la película de Andrei Tarkovski, *El espejo* y recogidas en el libro *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*:

Casi siempre teníamos hambre, hambre en serio, es decir, vivíamos sin la esperanza de recibir un pedazo de pan al día siguiente. Es una sensación muy difícil, que humilla a la persona. Pero, al mismo tiempo, enseña a ser compasivo con los otros. La persona que ha padecido hambre nunca podrá ser voraz. (Tarkovski apud Capanna, 2003: 30).

Para Grotowski y para Tarkovski como para muchas personas la época más feliz de sus vidas fue su juventud. Ambos se sentían llamados por una extraña suerte de vocación mesiánica, se sentían protagonistas privilegiados de la época histórica que les tocó vivir, y se sentían predestinados, una misteriosa y subyacente intuitiva convicción de estar predestinados. Tarkovski piensa que cada uno ha de forjarse una hipótesis sobre su propio destino y atenerse a ella. Los dos artistas que nos ocupan fueron extremada-

mente agradecidos con sus maestros, con aquellos de los que aprendieron, de los que aprendieron ante todo a ser ellos mismos. Los dos creadores afirmaron sin pudor pertenecer a una generación de estudiantes que tuvieron como profesores a enseñantes que sabían escuchar a sus alumnos, y después de escucharlos sabían alentarlos. Ambos fueron amantes de la geología y de la arqueología, así como de los viajes y de las culturas antiguas y exóticas, milenarias y ocultistas. Los dos autores vivieron obsesionados por la obra y la figura de Hamlet. Shakespeare fue junto con La Biblia su mayor modelo de referencia. Tarkovski soñó con llevar al cine *Hamlet*. En 1977 lo puso en escena teatralmente en el teatro Leninski Komsomol, con Anatoli Solonitsin – el actor protagonista de *Solaris* – en el papel protagonista. Grotowski ya había realizado su particular *Estudio sobre Hamlet* en 1962.

Tarkovski fue un idealista irredento, y de una extremada exigencia moral, tanto para los demás como para consigo mismo. Al igual que Grotowski su vocación era alcanzar lo absoluto tratando de elevar cada vez más el nivel de su oficio. Tarkovski descendía de revolucionarios, era hijo de un héroe de guerra y había sido educado por el Estado, pero su obra ignoraba no solo el realismo socialista sino cualquiera de los temas marxistas. Su estética era de vanguardia; pero su discurso era metafísico y tradicionalista. Era como si el hombre nuevo al hacerse adulto se hubiese puesto a pintar iconos y a discurrir como un Dostoievski. Con Grotowski comparte una misma admiración por Dostoievski, de quien dice amar los caracteres exteriormente estáticos de los personajes de sus novelas, llenos de tensión interior por las pasiones que los dominan. La pureza de corazón, y la fidelidad a uno mismo fueron las premisas en que basaron sus vidas y su arte: huyeron siempre de la pureza y fidelidad a una estética o ideología determinada. De Tarkovski entresacamos las siguientes palabras de *Esculpir en el tiempo*:

Se puede hablar de un paralelismo entre la impresión que recibe una persona espiritualmente sensible y una experiencia exclusivamente religiosa. El arte incide sobre todo en el alma de la persona y conforma su estructura espiritual.

El poeta es una persona con la fuerza imaginativa y la psicología de un niño. Su impresión del mundo es inmediata, por mucho que se mueva por las grandes ideas del univer-

so. Es decir, no describe el mundo, el mundo es suyo.

Condición indispensable para la recepción de una obra de arte es el estar dispuesto, y ser capaz de tener confianza, fe, en un artista. Pero en ocasiones resulta difícil superar el grado de incompreensión que nos separa de una imagen poética perceptible exclusivamente por el sentimiento. Lo mismo que en el caso de la fe verdadera en Dios, también esta fe presupone una actitud interior especial, un potencial específico, puro, espiritual [...]

Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad. (Tarkovski, 2012: 64-65).

Tanto Tarkovski como Grotowski sentían profunda veneración por la Edad Media. Cabe recordar que el humanista y ético Nikolai Berdiaev señalaba en *Una nueva Edad Media* (1927) que la Europa del Este, y en especial, Rusia, habían quedado fuera de las corrientes humanistas del Renacimiento. De tal modo que estos países experimentaron los defectos de la modernidad sin llegar a conocer ninguna de sus virtudes. Podríamos decir que el mundo eslavo vive en una eternidad medieval finalmente castigada por el comunismo, y sacudida y expelida al menos en apariencia por la posmodernidad. Sea como fuere la espiritualidad medieval subyugaba al director polaco y al director ruso, pero aún más su espíritu comunitario, la disolución del individuo en el calor salvífico de la comunidad fraterna. El artista no se pertenece a sí mismo. Su talento no es de él, es de Dios y debe ser puesto al servicio de la colectividad. Por lo tanto el artista, como buen artesano medieval, debe entregarse y anularse en su totalidad, en todo su ser. El creador de arte debe rendirse y postrarse ante el creador del mundo y de la humanidad, y renunciar a sí mismo, para que todo sea expresión gloriosa de la majestad, omnipotencia y omnisciencia del gran creador. Lo importante, lo trascendente, lo eterno no es el sello del hombre particular y concreto en la obra de arte, no es la huella del ego o de la personalidad en la creación artística, lo que realmente tiene valor es la creación en sí misma y al servicio de la humanidad, y para ello es necesario que el artista muera, se disuelva en su obra, se entregue por entero.

El mundo es para Tarkovski y para Grotowski un lugar hostil, un lugar desde el que es necesario realizar un exilio forzoso. El mundo es una cárcel para ambos. El único paraíso, la única Ítaca a la que volver es el refugio interior, el interior de uno mismo. Todas las sociedades son corruptas, y su pestilente miseria lo contamina todo. Así lo vemos en *Akropolis* y también en *Stalker*, film dirigido por Tarkovski en 1979. La puesta en escena de las dos producciones abunda en un paisaje desolado de chatarra, hierros, desechos, y trozos de objetos rotos, desmembrados, arrojados y diseminados en mitad de la nada en caótica acumulación carente de sentido aparente. El artista jamás es libre para Tarkovski, quien intuía que el Mercado podía ser tan implacable como la ideología. El discurso tanto de Grotowski como de Tarkovski resultaba tan incómodo e irreverente, tan apocalíptico para los comunistas como para los consumistas de Occidente. Crecidos ambos a la sombra del totalitarismo, habían desarrollado un sentido estoico de la libertad interior. Para ellos la libertad era algo que el hombre debía merecer y podía ganar aun en las condiciones más abyectas. La libertad no depende del progreso social, de las leyes o de los derechos humanos. Para los dos creadores no venimos al mundo a ser libres o felices; vivimos para luchar y vencer una batalla con nosotros mismos. Tanto las obras teatrales de Grotowski como las películas de Tarkovski tratan todas ellas de la existencia de Dios en el hombre y de la muerte o pervivencia de la espiritualidad por obra de la fuerza o intensidad de la fe, del conocimiento y del amor. Una fe, un conocimiento y un amor que provocan un salto metafísico, llevando a cabo el milagro, haciendo que el ser humano conozca la amarga verdad y la pueda convertir en dulzura, haciendo que se libere de sus cadenas contextuales, ilusorias, y recobre un espacio de libertad interior desconocido para él. De la cárcel del mundo solo se puede escapar en un viaje infinito a las honduras insondables del ser. En “Portrait d’un artiste. Entretiens avec Andrei Tarkovski” dentro del libro *Andrei Tarkovski* se dice:

No soy un profeta. Soy un hombre al que Dios ha dado la posibilidad de ser poeta. El arte es una forma de oración. El hombre no vive más que por su oración; una oración de otra manera que la utilizada por los fieles en una catedral (Tarkovski apud De Baecque, 1989: 108).

En alta estima tiene Tarkovski a la locura. Como veremos en el caso de Artaud, y ya hemos visto en los personajes de Dostoievski, el loco es el ser más lúcido, porque la cordura es la razón mediocre y gris, y el talento original e indómito no encuentra otro salto evasivo a las castradoras normas sociales que la locura. El loco ha atravesado la cordura y la ha trascendido. Tarkovski se pregunta qué es la fe y qué la locura. Llega a la conclusión de que ya nadie sabe qué es la locura, como nadie sabe qué es el amor, en opinión del genial director. Tanto para Tarkovski como para Grotowski la cobardía y la ignorancia del ser humano es tan grande, que se considera como cuerdo y razonable lo común, frecuente y mayoritario, lo asumido socialmente, y se considera locura lo extraño, distinto y raro. Para ambos los locos están solos, pero se encuentran más cerca de la verdad. La Tonta, personaje femenino de la película *Andrei Rubliev* de Tarkovski, pertenece al igual que El Oscuro, personaje de *Apocalipsis cum figuris* de Grotowski, a la estirpe de esos “locos de Cristo” – iurodiviye – que eran tan respetados en el medioevo ruso. Grotowski reniega del teatro tras dedicarse a él, para internarse en la experimentación humana de las fuentes de la expresividad y de la preexpresividad de las emociones, para conocer la verdad del campo emocional, del mundo emocional humano. Tarkovski también hace renegar del teatro a su último protagonista, al protagonista de su última película, *Sacrificio*, al viejo profesor y actor, Alexander, que reniega del teatro porque había llegado a poner en peligro su cordura haciéndole sentir la vergüenza de fingir emociones ajenas. Como vemos hay un curioso paralelismo entre Grotowski y el personaje tarkovskiano. A ninguno de los dos les interesa la ficción artística, la fabulación, los dos ven este peligroso camino como un internamiento en la locura. Justamente lo contrario de la prédica social que ve en el distanciamiento de la ficción para hallar la esquiva verdad escondida un acercamiento a la locura. El juglar, personaje medieval, actor callejero y errante, ridículo y marginado, es en muchas ocasiones una personificación literaria del loco, o del tonto, de ese loco lúcido tan del gusto de Grotowski, Dostoievski y Tarkovski. Leemos en el guión del filme de Tarkovski, *Andrei Rubliev*:

El juglar ignorado por todos, se sienta sobre la paja junto a su saco. Se queda un rato callado mirando al suelo, luego saca del saco un gusli (instrumento musical de cuerda) se instala más cómodamente en el suelo y se pone a cantar rascando las cuerdas que sueñan quejasas. [...]

El juglar, vuelto hacia Andrei, con semblante triste y mirada ausente canta una bonita canción antigua. Los versos ingenuos e inocentes hacen de ella una melodía aún más melancólica y pura. El juglar canta para sí y puede que también para cuantos llevan en el alma una desgracia como la suya, no más llevadera. Los ojos del juglar se clavan con severidad, como si estuviera leyendo los pensamientos... (Tarkovski, 2006: 26).

El tiempo es, sin duda, un material de primer orden en la creación artística de Grotowski y de Tarkovski. No en vano las obras de uno y otro creador parecen moverse entre la melancolía y la esperanza, entre una melancolía dulce del recuerdo ido y una esperanza incierta ante un futuro inquietante; una mezcla de ligereza y gravedad, transmutables la una en la otra, se concitan también en esta transmutación del presente en pasado o del presente en futuro, de esta alquimia del tiempo en hermosas imágenes atemporales. El tiempo es la dimensión espiritual de la existencia. Tarkovski define al tiempo como la llama en que vive la salamandra del alma humana. El tiempo es el precioso tesoro, el bello material de que se componen seres y acciones. El tiempo impreso en sus formas y manifestaciones da entidad al teatro y al cine como artes. El tiempo fugitivo, volátil, fugaz en el teatro. Y el tiempo detenido, eterno, inmortalizado, sellado en el cine. Tarkovski estaba obsesionado por la idea del tiempo; la inmensa mayoría de sus pensamientos estaban destinados a esta categoría filosófica. Pensamientos platónicos y borgesianos, y también por supuesto, grotowskianos. Pensamientos como que el tiempo es la instancia más desconocida por el ser humano de todas aquellas que conforman su vida, que el arte es un edificio de recuerdos, que pensar en el pasado vuelve a los seres humanos mejores, y que la memoria es un hecho espiritual. Los pensamientos de Vlademir Jankelevitch acerca del tiempo, vertidos en su obra *La muerte* también son compartidos por Grotowski y Tarkovski; podría decirse que forman parte de una atmósfera de estilo y de grupo y época, de una atmósfera postexistencialista, común a todos ellos:

Tiempo de todos los tiempos, encajonado entre el nacimiento, y la muerte, aparece como un episodio en la eternidad de la nada: las dos nada que le oprimen, la nada anterior al comienzo y la nada posterior al fin, convierten el tiempo global en una duración vertebrada, labrada, estructurada. [...]

El tiempo nos es dado para aprovechar la eternidad. [...]

¿Qué es la vida entera, perdida en el océano de la eternidad, sino un gran instante? [...]

Como el espacio, el tiempo es aquello que a la vez disloca y reúne, aleja y acerca. [...]

Pero por otra parte, el tiempo es por excelencia la causa de nuestra libertad, representa para el ser imperfecto la esperanza de devenir otro. (Jankelevitch, 2002: 97 y ss).

La plegaria central de la misa ortodoxa se llama “anamnesis”. Apunta a vencer la fugacidad del tiempo, reunir lo que ha sido desgarrado por el pecado y reinsertar lo temporal en lo eterno. Esta filosofía – Teandria – que postula el rescate de la chispa divina inmortal y eterna que yace en el hombre, es la que anida en el pensamiento creador de los dos directores eslavos. En la fiesta de la Ortodoxia (primer domingo de cuaresma) se canta el *Vechnaia Pamiat* (eterno recuerdo). La liturgia de ese día le canta al Verbo que, como un icono, se pintó a sí mismo al hacerse carne, restituyendo la imagen mancillada de Dios en el hombre a su forma primitiva, y adornándola con la divina belleza. En el teatro de Grotowski y en el cine de Tarkovski, “nostalgia” es la palabra que más cerca está del concepto de anamnesis. La nostalgia de Dios, la nostalgia de un momento pasado y futuro en el que no estuvimos separados del padre, en que éramos uno con la madre, y en que vivía en nosotros el espíritu santo nos conduce al anhelo de ese momento en que formábamos parte indisoluble del todo, y a ese vagar errabundo en busca de aquel primer paraíso en que consiste toda nuestra vida. Es la nostalgia de nuestro hogar, de nuestra infancia, de la pureza, de la inocencia, de la felicidad beatífica del niño que no sabe, que no necesita saber porque en verdad lo sabe todo. El regreso al hogar es el fin último al que se dirige el teatro grotowskiano y el cine tarkovskiano. Un regreso al hogar que para Tarkovski es imposible, puesto que es imposible recuperar el pasado y la infancia vivida, y que para Grotowski sí lo es, porque el hogar es el seno de Dios, el hogar somos nosotros, nuestro corazón. El teatro es el arte capaz de aprehender el instante temporal, el instante más fugaz, para liberarlo, para soltarlo después, y experimentar el desapego hacia lo que ya nunca volverá a ser igual, para vivir esa nostalgia, para soñar con ese regreso al hogar. El cine, por el contrario, es el arte capaz de aprehender el tiempo, aprisionándolo y sellándolo, restaura el tiempo pasado y lo eterni-

za; revive la nostalgia y el sueño del regreso.

Tanto para Tarkovski como para Grotowski el arte, aun cuando exprese ruina y destrucción, es por definición una encarnación de la esperanza, es inspirado por la fe. La creación artística es, por definición, una negación de la muerte. En consecuencia, es optimista, aun cuando en último sentido el artista es trágico. Es optimista porque la obra de arte es un himno, un canto a la vida, un legado a la humanidad que pretende hacer perdurar la vida a través de la memoria, a través de la única manera de luchar contra la muerte. Para los dos directores escénicos el hombre ha comprendido que, ante lo infinito, se convierte en un ser que está en pie. Ambos autores piensan como el filósofo Jan-kelevitch en su obra *La muerte* (1977), que la muerte es una llegada sin que llegue nada; y como esta llegada no inaugura un nuevo modo de existencia, esta llegada es más bien una partida. La muerte estiliza, dignifica, magnifica la existencia pasada. La ausencia ennoblece los detalles, los reveses y las mezquindades de una molesta presencia. Esto que llevamos a cabo a través del recuerdo y la memoria, es a nivel de la belleza lo que pretende el arte. La muerte transforma la vida en biografía, proyecta sobre ella un rayo de luz, un orden y a veces incluso un sentido moral. Lo mismo sucede con el acabado de la obra artística. La belleza y la verdad de la obra, su sentido, solo aparecen al final. El conjunto solo aparece claro al final, el antecedente solo se revela en su consecuente. Y Grotowski y Tarkovski coinciden con Shakespeare en que la muerte no es del mismo signo ni tiene el mismo sentido que la plenitud positiva de las experiencias vividas, sino que es de signo y de sentido inversos. Tampoco sirve para hacernos entender esa plenitud, sino más bien para hacerla incomprensible. La historia de la trayectoria artística de Grotowski y de Tarkovski es el trazado parabólico que va del deseo y necesidad de encontrarle sentido a la vida, a la constatación de que la misión del arte es disfrutar de la vida y estar preparado para la muerte, cualesquiera que sean los sentidos de una y otra. Las ideas de infinito y eternidad son las ideas sobre las que gravita toda la obra y todo el pensamiento tarkovskiano y grotowskiano. Tarkovski dice en *Journal 1970-1986*:

El hombre ha comprendido que ante lo infinito, se convertía en un ser que está en pie.
[...] ¿Acaso la suerte de la gente no va a ser más que eso: un círculo que nunca termina

y cuyo sentido son incapaces de comprender? Ese sería un pensamiento terrible. Porque el hombre, a pesar de todo, del cinismo, del materialismo, cree en el infinito y en la inmortalidad. Habían convencido al hombre de que era mortal, pero si se le amenazara con quitarle su derecho a la inmortalidad, se levantaría y se rebelaría en contra de ello, de la misma manera que si alguien se empeñara en matarlo en ese mismo instante. (Tarkovski, 1993: 24,27).

La polivalencia de significados y sentidos, la abertura máxima de interpretaciones posibles era una de los principios fundamentales que marcaron el ideario de Grotowski y de Tarkovski. Ninguno de los dos entendía la obra escénica como un conjunto de signos o de símbolos. La representación no simboliza, ni significa, la representación es. Hay que vivirla y sentirla, y nada más. Toda interpretación intelectual es una mera interpretación. No tiene más valor que el de ser una mera opinión, un juicio, y apenas resulta productivo. La experiencia vivida es lo que nutre y alimenta. Las interpretaciones que se viertan sobre ella la empañan, la ocultan, la opacan, la falsean en definitiva. En palabras de Tarkovski:

En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. [...] La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad. [...] Un artista debe saber reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser. [...] El fracaso de un director, en muchas ocasiones, se debe a la ilimitada búsqueda, sin gusto alguno, de significado, de profundidad, al esfuerzo por dar a los actos humanos, no el sentido que tienen, sino un sentido forzado, que al director le parece obligado. (Tarkovski, 1993: 37-45).

La gran tragedia del hombre posmoderno para nuestros creadores es que estudia, pero no interioriza lo que estudia, no vive lo que estudia. Admiramos las grandes obras del moderno arte sacro, pero somos incapaces de arrodillarnos ante ellas. La humildad y la generosidad de reconocer que lo moderno o lo clásico es más valioso que lo que yo pueda aportar, porque lleva más tiempo sobre el planeta, y ha sido afectado por el paso del tiempo, y el tiempo habla a través de ello, es algo que el hombre posmoderno no

puede soportar. No lo puede soportar porque sería negarse a sí mismo, a su época, y a todo lo que su época y su mundo contiene. Puede fingir que lo reconoce, pero este reconocimiento sincero no lo puede llevar a cabo porque supondría la autoinmolación, el acto voluntario y sacrificial de dejar de existir; dejar de existir en pro de la supervivencia de un futuro al que humilde y anónimamente habrán contribuido en su labor de artesanos, acto al que nuestros dos directores someten a muchos de sus personajes, y al que profesional y vitalmente ellos también se entregaron con sus caminos solitarios y marginales. Estaríamos ante dos autores que viven en la posmodernidad sin ser posmodernos. El psicólogo y teólogo Bert Hellinger decía que el hombre de talento debe ir al mercado, estar en el mercado, quedarse en él si fuera preciso, pero no participar en él nunca. Para Grotowski y para Tarkovski el artista debe saber rescatar solo aquello que merece ser eternizado, la vivencia que somos capaces de compartir desde nuestras propias raíces. Aquello que es eternizado no admite la frivolidad, ni la superficialidad, ni el cinismo, ni el desencanto, los grandes males de la sociedad posmoderna. No obstante, y sorprendentemente para sus espectadores, Tarkovski se sentía cercano y afín a sus contemporáneos posmodernos. En este aspecto difería Grotowski radicalmente de él. Críticos y espectadores no están de acuerdo con las palabras del propio Tarkovski acerca de sí mismo. Palabras que en esta ocasión en absoluto pueden referirse a Grotowski:

Mi posición no difiere demasiado de la de mis contemporáneos que niegan que el hombre pueda desarrollar la capacidad de sentir a Dios. El problema ya fue planteado en la literatura rusa del siglo XIX: el pobre Tolstoi sufría por no haber podido probar que existía ese sentimiento, por no haber sido capaz de amar a toda la humanidad. Si identificamos a Dios con lo absoluto, podríamos entrar en una larga charla filosófica, pero debo confesar que yo no poseo ese algo, ese órgano capaz de sentir a Dios. (Tarkovski apud Capanna, 2003: 238).

Una vez más reiteramos la común admiración de los dos creadores hacia Dostoievski, de quien decían que era uno de los pocos escritores que son capaces de estirar una escena hasta el punto en el cual las tensiones se vuelven insostenibles. Los personajes de los tres creadores se mueven en un clima angustioso: suelen ser propensos a pro-

nunciar discursos, pero toda su verborrea termina por incomunicarlos, y solo un acto de fe tiene el poder de liberarlos. La evolución espiritual de los personajes de cada uno de los tres maestros eslavos no es lineal sino dialéctica. A veces se desdoblan o dividen en tríadas donde se enfrentan sutil, lenta y progresivamente hasta alcanzar la síntesis en un nivel superior que está más allá de sus discursos, en una zona oscura, velada, inaccesible, una zona de semivigilia, de duermevela de la conciencia, en una región metafísica en la que una conciencia superior y latente nos guía, en una zona regida, en palabras de Rena Mirecka, por Lo gran desconocido.

Dostoievski señaló que una de las características fundamentales del alma eslava, que por supuesto se traspasó al arte y se convirtió en un estilema de la cultura eslava, es el deseo de sufrir. El hombre y la mujer eslavos quieren sufrir para que no sufra el otro, para evitarle el sufrimiento al otro, es como si con su propio sufrimiento exorcizaran cualquier dolor o desventura que le pudiera ocurrir al otro. Por otro lado, conocedores de que la sistémica social y la dinámica social de grupos exigen que en cada grupo humano se dé uno o varios triunfadores y uno o varios perdedores, porque los seres humanos no han aprendido a vivir en igualdad, y a tratar a sus congéneres como hermanos, de igual a igual, y han renunciado a esta utopía, eligen para sí el rol de perdedores, disfranzándolo además de víctima y/o de mártir, es decir, de héroe pasivo, de héroe encubierto, de héroe romántico que arrastra y arrostra con su desgracia. Prefieren sufrir para que no sufra otro, y para así sentirse merecedores de la compasión social, y de una especie de gracia divina por su enorme sacrificio, merecedores de una suerte de justicia poética, de justicia divina que les repare y les compense con creces su sacrificio y abnegación. Es enorme, por tanto, el beneficio que obtienen de este sufrimiento voluntario: el sentirse especiales y superiores al resto, por su gran capacidad de amar al prójimo y de sacrificarse por él, y el permitirse tanto como quieran el quejarse, lamentarse, y exponer y exhibir sus heridas y su dolor, sin que nadie se atreva a reprochárselo, y por otro lado, el abandono del tomar las riendas de su propia vida y hacerse responsables de su vida, puesto que con el sacrificio y renuncia que hacen en pos del otro ya tienen conseguida una engañosa pero óptima imagen ante los otros, ante Dios, y ante sí mismos. Tanto

Grotowski como Tarkovski destaparon esta sutil y dulce hipocresía espiritual, tan antigua como el hombre, y que recientemente han heredado la beatería de la new age y las terapias transpersonales de crecimiento interior. Estamos ante una mezcla de narcisismo masoquista, muy presente en la literatura de todos los tiempos, pero en especial en la literatura eslava. Lo esencial no es ser víctima, mártir o trágico, sino caminar hacia la felicidad y la autosuperación, sin necesidad para ello de sacrificarse por el otro, pero haciéndolo por el otro, y ante todo, por uno mismo si llegara la ocasión. En torno a este tema Grotowski aclaró en *Hacia un teatro pobre*:

Lo esencial es encontrar la situación en la que el personaje debe, para realizar su destino, entregarse en totalidad, más allá de todos los límites posibles. [...] No se trata de que el actor no interprete a su personaje, sino de realizar dentro del espectáculo un acto análogo dentro del ámbito de su oficio. (Grotowski, 2009: 196).

Tanto Grotowski como Tarkovski fueron lectores apasionados de Gurdjief y de Ouspenski. Ya hemos hablado de la influencia tan decisiva que el visionario armenio ejerció sobre Grotowski. Sobre Tarkovski no fue tan grande; Tarkovski arrojó una mirada crítica sobre él, que Grotowski no compartió. Tarkovski desdeñaba los totalismos cósmicos que no dejaban lugar para el hombre. Para Tarkovski no era bueno que el hombre fuese muy sabio, puesto que a mayor sabiduría el hombre menos necesita de la fe, ya que accede a los misterios del conocimiento y del universo a través de su cultura y de su inteligencia. Y no es bueno que el ser humano no necesite de la fe, porque la fe es una gran aliada, que ayuda en momentos de angustia, de debilidad o de incomprensión; además es otra herramienta, y la más importante, para acceder a lo misterioso. Sin embargo, para Grotowski, sí es muy positivo que el hombre sea muy sabio. Es la sabiduría la que fomenta, alimenta y hace crecer la fe, así como la fe también alimenta la sabiduría. No hay contradicción entre ambas, sino una fusión integradora y totalizadora. El sabio que realmente lo es no es incrédulo, sino el más grande creyente, sabe que para conocer es necesario creer en primer lugar. Para Tarkovski son la inocencia y la pureza el camino hacia Dios; para Grotowski, así como para Gurdjief, lo es también, y de manera muy especial, la sabiduría.

Hemos señalado como La Biblia es junto con *Hamlet*, los textos más presentes en el imaginario grotowskiano y tarkovskiano. Tarkovski comentó que siempre había querido hacer un filme basado exclusivamente en textos bíblicos, pero no se había atrevido. Grotowski en *Apocalypsis cum figuris*, sí llevo a la escena una dramaturgia basada en una compilación y manipulación de textos de Dostoievski, de Elliot, de Pound, y de textos bíblicos. Tarkovski pretendía buscar en la Biblia la verdad. Buscar la verdad para él significaba seguir las exigencias espirituales que guían al hombre a través de la multiplicidad y variabilidad de los fenómenos de la vida. Grotowski llegó a la conclusión de que la verdad estaba hallada y encontrada, lo estuvo siempre, desde el inicio, jamás dejó de estarlo. La verdad está en nosotros, porque nosotros somos encarnaciones de figuras bíblicas, de arquetipos bíblicos. En cuanto a la concepción de la fe – premisa indispensable para llegar a la verdad – coinciden todos los maestros eslavos, Grotowski, Tarkovski, Dostoievski, Stanislavski y Gurdjief:

La cosa más importante, y la más difícil es tener fe. Porque si uno tiene fe, todo se hace cierto. Solo que es increíblemente duro creer sinceramente. No hay nada más difícil que alcanzar una fe apasionada, sincera y tranquila. (Tarkovski apud Capanna, 2003: 285).

1.6. LA INFLUENCIA DE LA PSICOLOGÍA. CARL GUSTAV JUNG.

Tanto el psicólogo suizo Carl Gustav Jung como Jerzy Grotowski coincidían en pensar que en los niveles más profundos de nuestro ser aún existe un mundo lleno de misterio y de admiración; un mundo que opera más allá de los límites del espacio y del tiempo y más allá también de la lógica y de la causalidad. La fuerza misteriosa, desconocida, inexplorada del inconsciente individual y del inconsciente colectivo emparenta a estos dos librepensadores. Uno y otro consideran que los seres humanos actuales, así como sus ancestros, son marionetas de un drama arquetípico manejadas desde atrás por figuras gigantescas; desde más allá de nuestra consciencia. De Jung, Grotowski valoraba ante todo la objetividad científica, que él pudo aprovechar, y que le sirvió para extra-

polarla al ámbito del arte, de la interpretación actoral. En *Hacia un teatro pobre* Grotowski señala:

Es fecundo encontrar que las cosas realizadas por nuestro trabajo son objetivas; esto es siempre necesario, no es posible penetrar en un ámbito con demasiada subjetividad, hay que tener la oportunidad de validar lo que es objetivo. La confrontación con la escuela de Jung me ha dado la conciencia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro oficio son objetivas. (Grotowski, 2009: 202).

El arquetipo – constructo identitario, natural para unos, cultural para otros, que ancla sus raíces en el inconsciente y en el preconscious, de carácter universal y atemporal, y que sirve de paradigma y de referencia mítica al ser humano – es concepto clave en ambos creadores. El arquetipo es el correlato psíquico de lo que la biología describe como un esquema fundamental del comportamiento. El arquetipo es un modo de comportamiento psíquico, un factor imperceptible que ordena inconscientemente los elementos o contenidos psíquicos, de tal manera que los contenidos psíquicos aparecen en configuraciones típicas mientras que las asociaciones, los recuerdos y las ideas son intercambiables ilimitadamente. Los arquetipos existen con anterioridad a la conciencia a la que condicionan, en lugar de ser condicionados por ella. Los arquetipos, en tanto formas aprioricas de representación, son encontrados e inventados: encontrados, porque no se conocía su existencia inconsciente autónoma; inventados, porque su presencia se dedujo a partir de muchas representaciones análogas. Los números comparten con los arquetipos esta doble cualidad de ser inventados y encontrados. Los fenómenos mágicos de sincronicidad, de coincidencia en el tiempo o en el espacio de secuencias vitales e históricas vinculadas por un destino o por un sentido, así como el desarrollo instantáneo de un poder asombrosamente anormal de intuición o de percepción sensorial, fenómenos que atrajeron la atención tanto de Jung como de Grotowski, se dan en el campo de las constelaciones arquetípicas, es decir, en situaciones que o han avivado un arquetipo, o han sido provocadas por la acción autónoma de un arquetipo. Los arquetipos pertenecen al ámbito de la actividad instintiva, y en este sentido son pautas hereditarias del comportamiento psíquico. Los arquetipos poseen unas cualidades dinámicas que psico-

lógicamente se denominan autonomía y numinosidad. Jung en *La vida simbólica*, nos aclara el concepto de arquetipos, con unas palabras que total y absolutamente habría sido confirmadas por Grotowski:

El arquetipo demuestra ser numinoso, es decir, una vivencia de significado fundamental. Si el arquetipo se expresa con símbolos, lo cual no sucede siempre, causa una conmoción en el sujeto, cuyas consecuencias pueden ser imprevisibles. Esta es la razón por la que el arquetipo es tan importante en la psicología de la religión: todas las ideas religiosas o metafísicas reposan en bases arquetípicas, al investigar las cuales echamos también un vistazo a la trastienda de la historia, es decir, levantamos un poco el velo de misterio que cubre a las ideas metafísicas y a su significado. La metafísica es una física o fisiología del arquetipo, y sus dogmas formulan el conocimiento de la esencia de los dominantes, es decir, de los motivos conductores inconscientes que imperan en cada acontecimiento psíquico. El arquetipo es metafísico porque trasciende a la consciencia. (Jung, 2009: 80)

Tanto para Grotowski como para Jung los instintos tienen un aspecto dinámico y un aspecto formal. Este último se expresa, entre otros modos, en imágenes de la fantasía que presentan una semejanza sorprendente en todos los lugares y en todas las épocas. El arquetipo es el aspecto formal del instinto. La fantasía, cualidad esencial en las representaciones grotowskianas, y en el actor grotowskiano, es la vida natural peculiar de la psique, que al mismo tiempo contiene el factor creativo irracional de la psique. La fantasía es una actividad natural de la vida que fomenta el desarrollo del alma. Para Grotowski es imprescindible, porque es la poesía de la actuación, lo que hace soñar al actor y al espectador, y despliega entre ambos los sugerentes mundos posibles. Los instintos son los determinantes más conservadores de todo tipo de vida. Los instintos protestarán y engendrarán unos pensamientos y emociones peculiares que serán tanto más extraños e incomprensibles cuanto más se haya desviado la consciencia de su concordancia original con estos instintos. Un instinto no es sano si sus raíces no llegan hasta unas profundidades oscuras. Una sociedad estará más segura si los instintos no ideales pueden iniciar de manera natural el juego de los opuestos entre el bien y el mal. Solo el bien y solo el mal son exageraciones sobrehumanas. Como hoy en día la humanidad está ame-

nazada por la destrucción o autodestrucción en varias formas: guerra entre naciones, cambio climático, diversos peligros cósmicos, radioactividad... estamos experimentando una reafirmación fundamental de nuestros instintos.

El instinto está muy vinculado a la intuición. La pulsión del instinto desarrolla la intuición, que junto con la fantasía es necesaria en todo artista, pues la intuición nos coloca en la dirección correcta para construir, crear, edificar las emociones y discursos que mostramos a los receptores. La intuición sigue el flujo de las imágenes, las recorre y las transforma con la empatía hasta que empiezan a hablar y revelan su sentido. Se muestran, pero no se demuestran. Siguiendo a su instinto de la verdad, la intuición acompaña a las imágenes. Confiando en el pasado, la intuición reencuentra caminos olvidados o sepultados por los que muchos anduvieron en tiempos y lugares remotos, tal vez también el interlocutor, que ha descubierto el camino y va por una senda paralela y aprende así a seguir la estructura natural de la psique. La intuición es el camino más sabio, más certero, más fiel para el creador, el camino que le va a conducir hacia su creación futura. De igual manera, lo va a ser para el receptor de la creación. Para el público de una obra de arte, la intuición del valor semántico y metafísico de esa obra es lo que le va a quedar, la huella de una impresión, una atmósfera sugerida, una sensación, no otra cosa. El público se equivoca si cree que hay unas respuestas o soluciones ideales que van a difundir la luz que necesitamos. La verdad más hermosa no sirve de nada si no se ha convertido en la experiencia interior del individuo. Las respuestas unívocas, claras, se quedan en la cabeza y solo llegan al corazón en muy pocos casos. El gran problema no es tener una idea intelectual, sino encontrar el camino hacia la experiencia interior, tal vez sin palabras, irracional. La finalidad tanto para Jung, como para Grotowski, es el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo. Lo expresa con acierto y belleza Gaston Bachelard en *La poética del espacio*:

Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo. Escuchemos, por ejemplo, a Rilke, cuando da su existencia de inmensidad al árbol contemplado:

“El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas: / Si quieres lograr la existencia de un árbol, / Invístelo de espacio interno, ese espacio/ Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones. / Es sin límites, y solo es realmente árbol/ Cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento.” (Bachelard, 1998:238).

Los impulsos son los que despiertan nuestros instintos, encienden la mecha de nuestros instintos. Los impulsos que hallamos en nosotros deben entenderse como voluntad divina, no deben considerarse deseos y voliciones arbitrarias, sino hechos absolutos que tenemos que aprender a gestionar adecuadamente. La voluntad solo puede dominarlos hasta cierto punto. Quizá pueda reprimirlos, pero no puede cambiarlos en lo esencial, y lo reprimido aparece en otro lugar más tarde y con mayor fuerza, y además cargado de un resentimiento que convierte en enemigo nuestro al impulso natural que en sí era inofensivo. El impulso primordial del ser humano es la restauración del estado original – apokatástasis – y la subsiguiente vuelta a la totalidad. De aquí nacen la pulsión erótica de fusión con el cuerpo del otro, y la pulsión tanática, deseo de volver a la tierra, y de fusionarse con la materia. Junto con el impulso de restauración se halla el impulso de culminación – teleiosis –, aspiración no solo legítima, sino innata en el ser humano y constituyente de una de las más poderosas raíces de la cultura. Cuando el impulso de culminación está inflacionado, es decir, aumentado desmesuradamente, la persona se identifica con Dios, no como hijo de Dios, sino como Dios mismo. Ha habido muchos grupos de este tipo a lo largo de la historia: cátaros, patareses, concorreznos, valdenses, begardos, pobres de Lyon, hermanos del Espíritu Libre, hermanos de la pobreza voluntaria... Esta fue una de las críticas que se hizo en alguna ocasión a Grotowski y a sus actores, la de cripticismo espiritualista hermético. Pero Grotowski, indiferente a todo tipo de críticas, sabía que no pertenecía a esos grupos sectarios, no solo porque no quisiera pertenecer, sino porque eso era posible únicamente en otra época con otra concepción del mundo, el racionalismo ilustrado contemporáneo hace imposible esa identificación tan absoluta sin entrar de lleno en la locura.

El público artístico suele ser como cualquier otro tipo de masa humana reactivo

emocionalmente. La reacción emocional siempre significa regresión. La progresión emocional es siempre individual. El bien solo es adquirido por el individuo como un logro personal. La masa no puede hacerlo por él. La regresión en la medida en que se hace profunda o intensa se hace patológica y neurótica. La primera consecuencia de la regresión suele ser la reaparición de los métodos y las actitudes infantiles. A menudo, las personas que se encuentran bajo la influencia del miedo y la desesperación se vuelven infantiles, exageradamente desvalidas y desmoralizadas. El desvalimiento y el pánico conducen a la formación de grupos o al hacinamiento de masas para buscar la seguridad gregaria. Esto lo saben muy bien Grotowski y Jung, esta es la gran tragedia del genocidio nacionalsocialista a la que asistieron como testigos vivenciales. Como ejemplos de regresión encontramos: el complejo de madre y padre, el complejo de religión infantil, el regreso a la criminalidad infantil, y la regresión a los arquetipos: esquizofrenia, experiencia mística, experiencia analítica. De todos estos tipos de regresiones dan cuenta los protagonistas de los dramas representados por la compañía de Teatro Laboratorio durante la década de los años sesenta. El contacto con el público es el mayor vínculo educativo y moral para todos los grandes sabios y humanistas. Las dos figuras que nos ocupan, Jung y Grotowski, lo sabían muy bien. Sabían que sin el contacto con los pacientes, con los alumnos, con los espectadores, no habría divulgación de sus enseñanzas, pero sobre todo, no habría transformación personal, y por tanto, social. Es el contacto físico y personal con el individuo o el grupo pequeño de individuos el que influye y conduce positivamente en la búsqueda y compartimento de las ideas acerca de lo que es bello, bueno, verdadero, útil y sano. Sin contacto personal no hay influencia personal, que es lo único que puede cambiar la actitud del individuo para bien. Esto requiere la intervención personal no solo sobre quien hay que cambiar, sino sobre todo sobre quien quiere cambiar. Pues la transformación interior en primera y en última instancia para ambos pensadores es una decisión íntima e individual. Por todo ello tanto Jung como Grotowski buscaban escenarios reducidos, más o menos privados, y un público que no fuese masivo, y que diese muestras de esfuerzo alguno en querer seguir una dirección personal a través de un camino libre. Ambos mostraron indiferencia, si no rechazo, no solo a la masa, sino a las congregaciones de curiosos, ociosos, enjuiciadores, o de personas que se acercaban con un interés desapasionado o bastardo, no honesto.

Para escuchar sus lecciones hay que desearlo, y desearlo de verdad. Muriel Roland establece una reflexión, concretamente la reflexión 10, en el libro *De la puesta en escena a la puesta en esencia*, que ilustra – en un contexto distinto, pero de igual rigor – la filosofía comunicativa y pedagógica de Jung y de Grotowski:

Llegué a la escuela Marceau con 18 años. Al cabo de dos meses en la escuela de mimo, encontré algo amarga la experiencia: experimenté la formación (40 horas de clases por semana) como extremadamente violenta, por el espacio mínimo que se le dejaba a la expresión, al debate. Teníamos que copiar, ensayar, practicar técnicas muy codificadas (baile, esgrima, acrobacia, 4 profesores de mimo) y yo encontraba que esto era muy empobrecedor en relación con todo lo que expresaba en el elenco amateur al que hasta entonces pertenecía. No encontraba muy inteligente estar repitiendo el mismo gesto centenas de veces, hasta que fuera perfecto, y con esa noción de “servir” a los demás, ya que a fin de curso los alumnos de primer año no participaban en el espectáculo, salvo para ponerse al “servicio” de los alumnos de segundo y tercer año (fabricándoles sus carteles-títulos de sus números y cargando con ellos, ayudándolos a fabricar sus decorados y sus accesorios, etc.) Algo en mí, en mi foro interno, me decía no obstante, y fue por esa razón que me quedé, que era la vía correcta. No era el caso de todos, y numerosos alumnos se sintieron tan reprimidos que terminaron por irse. Y luego, al final del primer año, conocí una especie de “iluminación”: entendí que mis profesores no eran unos “débiles mentales”, sino que era necesario pasar al principio por una suerte de “limpieza” que nos permita distinguir nuestro ser profundo de nuestro ego superficial, haciéndonos practicar ejercicios, una “ascesis”, que nos permitiera poco a poco integrar a un “maestro interior”, que pudiera volverse nuestra medida y nuestra fuerza. (Assal, Malavia, Roland, 2009: 125).

El diálogo entre el arquetipo y el ego es esencial, germinal, para todo tipo de conocimiento verdadero y real, para todo tipo de acto creativo. El ego lucha en vano por alzarse con el estatus de arquetipo. Pero el ser humano jamás puede convertirse en figura arquetípica. Cualquier intento en este sentido carece de esperanza y tiene elementos de tragedia. Tanto el arquetipo como el ego son instancias o aspectos de la psique nacidos de la apremiante necesidad de encontrar un significado. Cada vez que el ego se identifica con una figura arquetípica emana una fuerza que es a la vez fascinante y

atractiva, pero es al mismo tiempo terrorífica y repulsiva. Nuestros sueños – formulación esencial de nuestro inconsciente y espacio en el que se actualizan mitos y arquetipos – complementan y completan el ego, sirven de autorregulación para adquirir, no la perfección, sino el equilibrio y la plenitud. Cuando el ego se ve inmovilizado, pueden surgir las intuiciones. En este punto el ego empieza a estar lleno de una nueva sensación de destino, y asimismo empieza a experimentar su sino individual como parte de una representación universal. Confrontándonos con los arquetipos e integrándolos, así como liberándonos de las coacciones a las que nos someten, uno se vuelve cada vez más capaz de responder a la vida de una manera individual.

Y entroncamos aquí con el concepto de individuación, otra de las ideas que los dos autores presienten como idea pilar del acto creativo tanto humano como artístico. El concepto de individuación de Jung es parecido al objetivo alquímico de liberar al espíritu divino que está preso en el interior de la materia. Esto mismo es lo que persiguen a través de la terapia en el paciente Jung, y a través de la actuación en el actor Grotowski. Grotowski y Jung proponen que la salvación del individuo yace en el fondo de su psique y que cada uno debe trabajar solitariamente para descubrir y liberar la esencia de oro que yace enterrada dentro de nuestra naturaleza psicofísica. Una persona individuada es aquella que acepta y adopta el desafío de ser ella misma, y de amar al mundo desde la atalaya de haberse amado primero a sí misma. Una persona individuada no acata normas morales, pero tampoco las transgrede ni las vulnera, simplemente se siente expresión única de la divinidad, sin necesidad de mostrarlo o demostrárselo a nadie. Es una persona que habita poéticamente el mundo sin juzgarlo, y sin tratar de convencer, de imponer o de proponer pensamiento o estética alguna. A la individuación se llega, según Jung y según Grotowski, mediante el dolor o mediante el amor. Mediante el dolor, a través del conflicto. Solo mediante el sufrimiento que conlleva el conflicto entramos en contacto con lo más profundo de nosotros mismos. Por otro lado una experiencia intensa de amor es a menudo el principio de la búsqueda de la individuación. Un asunto que involucre nuestro corazón marca un hito decisivo en nuestro desarrollo humano. Las experiencias decisivas de sufrimiento y de amor son hechos ineludibles del destino; nuestro incons-

ciente las elige al igual que elige nuestro destino, las elige para aprender, para experimentar, para crecer y llegar a un determinado punto de nuestra evolución. La individuación es finalmente un proceso redentor. En alemán, el verbo redimir, “erlösen”, quiere decir literalmente “dejar libre de atadura”. La liberación de las fijaciones no supone el desentendimiento de todo tipo de vínculos y problemas; cada vez que redimimos algo hemos de pagar un precio por ello.

El redentor en sus variadas formas es una figura difundida universalmente, pues es universalmente humana. Surge de lo inconsciente del individuo o del pueblo cada vez que una situación insostenible exige una solución que no se puede realizar únicamente con los medios que la conciencia conoce. Las esperanzas mesiánicas del pueblo judío tuvieron que incrementarse mucho cuando como consecuencia de la corrupción de los sucesores de Herodes el Grande, se disipó la esperanza en un reino independiente, y el país se convirtió en una provincia romana y perdió su autonomía. Es, por tanto, comprensible que las expectativas mesiánicas se refirieran a una redención política y que más de un patriota exaltado intentara desempeñar esta función. El drama divino se basa en otro plan. No le interesa la liberación puramente exterior, social o política del ser humano, sino la transformación anímica del hombre interior. La redención real solo se produce cuando el ser humano vuelve a esa fuente de vida profunda e interna a la que suele llamar Dios. La purgación de los pecados, el arrepentimiento y la confesión son de siempre las condiciones previas de la redención. Como el análisis de conciencia fomenta la confesión, también se puede decir de él que puede proporcionar una especie de renovación. De la misma manera en el plano artístico y actoral el análisis de conciencia del actor sobre sí mismo y sobre su personaje, y la puesta en contacto de estas dos conciencias desplegadas son las condiciones imprescindibles para obtener una interpretación actoral redimida y redentora.

El primer paso hacia la individuación es la culpa trágica. La acumulación de la culpa exige una expiación. El individuo tiene que pagar un rescate, es decir, tiene que

producir unos valores que suplan su ausencia en la atmósfera personal colectiva. Sin esta producción de valores, la individuación definitiva es inmoral o incluso suicida. En las sociedades fanáticas o tiránicas, y la sociedad occidental contemporánea de manera sutil y simulada cada vez lo es más, la producción de tales valores nunca es suficiente. Para la sociedad actual la individuación es el mayor y más doloroso acto de rebeldía y transgresión. Cada paso hacia la individuación crea una culpa nueva y exige una nueva expiación. La individuación es exclusivamente adaptación a la realidad interior, por lo que es un proceso místico. La expiación es la adaptación a lo exterior. Hay que ofrecerla al entorno rogándole que la acepte. En *La vida simbólica* Jung explica el doble camino de ida y de vuelta del ser individuado hacia Dios y hacia la sociedad:

No podemos recibir al Espíritu Santo si no hemos aceptado nuestra vida individual, igual que Cristo aceptó la suya. Nos convertimos así en los “hijos de Dios” destinados a sufrir el conflicto de los opuestos divinos, representados por la crucifixión. [...]

La tarea y la obra del Espíritu Santo es reconciliar y reunir los opuestos en el individuo humano, mediante un desarrollo particular del alma humana. En su estado primitivo y natural, el alma es paradójica (como el Padre), es blanca y negra, divina y demoníaca. [...]

El sí mismo (o Cristo) no se puede volver consciente y real sin la retirada de las proyecciones exteriores. Hace falta un acto de introyección, es decir, tienes que comprender que el sí mismo vive en ti, no en una figura exterior, separada y diferente de ti. El sí mismo ha sido siempre y siempre será tu centro y tu periferia. Es biológicamente el arquetipo del orden y dinámicamente la fuente de la vida. (Jung, 2009: 255, 256, 294).

El fenómeno de la transferencia es otro de los puentes entre Grotowski y Jung. La transferencia sirve de proyección a las figuras arquetípicas esenciales. El continuo espacio-temporal es relativo a la psique, es decir, forma una unidad, con la psique inconsciente. Por tanto, debería haber fenómenos que solo se pueden explicar mediante la relatividad psíquica del tiempo, el espacio y la masa. Grotowski, como apasionado curioso de la interrelación entre los fenómenos físicos y psíquicos, se interesó también por la microfísica como fundamento científico de su teoría sobre la vibración en el cuerpo

resonador. Se sintió muy seducido y fascinado por las ideas cuánticas de que una partícula subatómica puede estar y ser en dos lugares distintos a la vez, y que una partícula separada en el espacio o en el tiempo de otra afecta a esta última de la misma cualidad, sensación o influjo por contagio resonador o vibratorio.

Por desgracia en nuestro mundo no solo resuena el bien, también resuena el mal. El problema del mal, tal como expresa André Gide, es que se trata no tanto de una invención como de una devolución que realizamos después de haber elegido sentirnos heridos. La estructura moral de la humanidad está organizada de tal manera que ningún progreso y ninguna mejora es unívocamente bueno, pues no tarda en producirse el abuso correspondiente que convierte la bendición en maldición. La mayor de las trampas, la mayor de las tragedias es la esperanza. Esperar un mundo mejor, una vida mejor, es la peor de las ficciones, de las ilusiones, pues en esta espera consumimos la vida y no vivimos el presente, ni lo disfrutamos, que al fin, es lo único que poseemos. De este modo no vivimos en el presente y para el futuro, sino ya de manera irreal en el futuro, perdiendo el presente y más aún el pasado, separados de nuestras raíces, desarraigados, privados de la continuidad, del esfuerzo y del placer de arrebatarse al instante vivo lo mejor de lo existente, y engañados eternamente por el inalcanzable espejismo de un futuro mejor. El mejor futuro es el ahora; esto es lo que proclaman todos los grandes sabios y humanistas, y entre ellos Jung y Grotowski. No hay que confiar en el mundo futuro o en la vida futura, hay que renunciar a ellos y viajar hacia el santuario indestructible del espíritu que está siempre única y exclusivamente en el presente, y oculto al mundo y a salvo de él. En el episodio de “Retorno a la vida sencilla” y de “Glosas marginales a la Historia Contemporánea” de *La vida simbólica* encontramos:

El bienestar... no ha generado espíritu. Esto solo lo hacen la necesidad, la decepción y la renuncia. Quien consiga vivir en esas circunstancias y encuentre la vida digna de ser vivida ha descubierto el espíritu, o por lo menos algo de él. Pero siempre son muy pocos los que en el fondo de su corazón están verdaderamente convencidos de que la felicidad material es un peligro para el espíritu y son capaces de renunciar al mundo en beneficio del espíritu. [...] Como el espíritu no es un refugio para holgazanes, solo lo tiene quien

sufra la vida en este mundo e incluso acoja con una duda amable, con sonrisa irónica la felicidad que le caiga en suerte. [...]

Hay que desconfiar por principio de todos los ismos que promueven un mundo mejor, pues este mundo cambia, pero no mejora. Por el contrario el ser humano puede adoptar una actitud más racional o más irracional, mejor o peor. Nunca estará libre de los males fundamentales de la existencia exterior e interior. Sería mejor saber que este mundo es un campo de batalla y que apenas ocupa un breve espacio de tiempo entre el nacimiento y la muerte. (Jung, 2009: 148,158).

Nadie está más allá del bien y del mal, pues en ese caso estaría más allá de la vida. La vida es una conciliación permanente de opuestos, como todo proceso energético. No podemos imaginarnos nada que no sea una forma de energía, y la energía se basa inevitablemente en los opuestos. Suprimir los opuestos equivaldría a morir. Nietzsche huyó de la colisión de los opuestos, y acabó en un manicomio. Igual sucede con las figuras de Hitler y de Jesucristo. Cuando el amor o el odio se hacen descomunales, desmesurados, el individuo simplemente desaparece, la energía física que sustenta nuestra vida nos traslada a otra dimensión. Es imposible sostener la vida avanzando y profundizando siempre en un mismo estado. Ningún deseo ni principio absoluto está a la altura de la paradoja de la vida. Toda sensación, emoción, sentimiento o pensamiento es un aspecto parcial de la realidad de la vida, parcial pero también necesario. Eliminarlo equivale a eliminarlos a todos, porque nada puede sustentarse sin la colaboración inconsciente complementaria y compensatoria de su contrario. La contemplación de los opuestos enseña a los orientales el carácter de “maya”, que hace ilusoria la realidad. La verdadera realidad que ve y abarca el todo está en los opuestos, en la fusión de los opuestos, y más allá de ellos. A esta realidad el hindú la llama “atman”. Para los orientales no existe el bien y el mal, bien y mal son simplemente lo que uno dice de algo, o más aún, lo que se dice de algo a través de uno. El ser humano no habla; se habla a su través, alguien o algo habla utilizando al ser humano como vehículo. El “atman” respira a través del ser humano. Y no hay que olvidar que los opuestos solo alcanzan su gravedad moral en el terreno de la volición y la acción humanas, y que no estamos en condi-

ciones de ofrecer una definición del bien y del mal que tengan sin más validez general, es decir, que no sabemos en última instancia que son el bien y el mal en sí. Cabe suponer por tanto que surgen de una necesidad de la consciencia humana y que pierden por ello su validez más allá del ser humano, es decir, no es admisible hipostasiar estos conceptos metafísicamente, porque perderían su sentido.

La cooperación del razonamiento consciente con los datos de lo inconsciente se denomina la “función trascendente”. La moderna arteterapia la denomina “el diálogo de voces”. Esta función reúne progresivamente los opuestos. La psicoterapia la utiliza para curar las disociaciones neuróticas, pero esta función ya había sido la base del método de la filosofía hermética durante diecisiete siglos. Para la teología la suma y reconciliación de los opuestos era tarea del Espíritu Santo. Tarea que realiza a través de un desarrollo particular del alma humana, ya que el alma debe desarrollarse para sublimar y trascender, puesto que en su estado primitivo y natural – como ya hemos expresado – es paradójica, como Dios, y como la vida, pero sin la sabiduría interna connatural a Dios y a la vida. Este desarrollo está jalonado de intensos y devastadores conflictos internos. Al alma que vadea estos conflictos con paciencia y abnegación Cristo le promete la redención. Es justo lo que promete Grotowski a los actores que trabajan con rigor, humildad, paciencia, tenacidad, perseverancia... Todo artista que llega hasta el final del proceso creativo con compromiso, honestidad y entereza digna es un auténtico seguidor de Cristo. La “imitatio Christi” nos conduce en el calvario a la aniquilación del cuerpo, es decir, de la vida biológica; esta muerte simbólica es un estado de desgarramiento entre los opuestos, un conflicto no resuelto. El jesuita alemán Erich Przywara en su obra *Deus Semper maior* ha bautizado a esta actitud como “el desgarrar”, el abismo en lucha que separa el bien del mal, para tratar de fusionarlos más tarde en un todo armónico. Este desgarrar es especialmente fructífero a nivel creativo y expresivo en la interpretación de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* de Grotowski. Para Grotowski sin desgarrar no hay arte. El arte es la belleza íntima, amorosa y dolorosa del desgarrar. El desgarrar interno procede del “hambre de infinito” como lo definió Goethe en su *Fausto* o de la “sed de respuestas” como lo reseñó Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, así como del

“eros de lejanía” y de la espera escatológica de la gran consumación. Cabe señalar aquí gran parte del teatro europeo del siglo XX, que comparten estas tres características señaladas, desde *A puerta cerrada* de Sartre, hasta *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. De Beckett aprendió mucho Grotowski, y con él comparte abundantes rasgos. En especial, la característica que destaca José Sanchís Sinisterra en su artículo “Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora”, recogido en ADE, Revista de Directores de Escena de España:

Liberado de la “contrainte” dramaturgica fundamental que consiste en organizar narrativamente los conflictos de unos personajes psicológica y/o sociológicamente caracterizados, Beckett construye sus obras sobre la base de un conjunto de leyes internas – conjunto que es específico para cada obra – y a partir de ellas, organiza un complejo sistema de oposiciones, diferencias y disonancias operantes en todos los niveles del texto. (Sanchís Sinisterra, 2006: 151).

Los alquimistas – y tanto Jung como Grotowski son alquimistas ambos, Jung alquimista de la psique, y Grotowski alquimista de la actuación, y en ambos influyó de manera decisiva el libro *Origen y difusión de la alquimia* de E. O. von Lippmann – repetían insistentemente que el oro que buscaban no era el oro externo y material, sino aquel oro trascendente interior del centro de la psique, lo que Jung llamaba el sí-mismo. Los diversos estados alquímicos citados en el libro *Psicología y Alquimia* de Jung: licuefacción, destilación, separación y coagulación son un correlato perfecto de los diversos estadios de evolución, maduración y consumación de la psique humana en el proceso de individuación, así como un correlato de las vías místicas: purgativa, iluminativa y unitiva, y una expresión analógica así mismo de la vía negativa grotowskiana. Por otro lado hay una extraordinaria sincronicidad con los cuatro misterios femeninos: la formación, la preservación, la alimentación y la transformación. De igual forma encontramos numerosas concomitancias con las cuatro fuerzas de la naturaleza: creación, preservación, desintegración y reintegración. Como observamos, y tendremos lugar de verlo más adelante en la interpretación del actor grotowskiano, los procesos naturales, cósmicos, alquímicos, humanos, artísticos y místicos, son todos ellos el mismo proceso, son metá-

foras el uno de los otros y viceversa.

La misma creación del ser humano es un proceso alquímico. La alquimia es un regalo del Espíritu Santo. La alquimia no es otra cosa que la cooperación fusionada e indiferenciada, bella y armónica, entre espíritu y materia. El agua original del semen se transforma en cuerpo, la misma agua que transformará el cuerpo en ceniza después de muerto. El agua es la energía que transforma el cuerpo. El agua es la energía que surge del cruce entre el espíritu y la materia. El “aqua nostra” alquímica, también conocida como “aqua permanens”, es al mismo tiempo fuego que enciende e inflama la materia. El “aqua nostra” es un agua espiritual que está unida con la “prima materia” de la misma manera en que el espíritu de Dios incubó el agua primordial dando lugar a la Creación. El proceso de la Creación divina, así como el proceso de la creación artística – metáfora de aquel – sucede exteriormente mediante la operación química e interiormente mediante la “Imaginación Activa”. La imaginación es otro proceso alquímico de sinapsis entre neuronas cerebrales, y alquimia de recuerdos, fantasías, proyecciones, intuiciones... La materia siempre fue pensada como lo pasivo, el receptáculo de energía femenina, mientras que lo creativo procedía del espíritu, la fuerza masculina. El “aqua nostra” en tanto que agua espiritual es un cuerpo químico producido mediante el arte y dotado de espíritu: la tintura o la quintaesencia. La Edad Media pensaba desde el espíritu, mientras que nosotros – a pesar de los intentos vanos del Romanticismo y de la Física Cuántica más tarde – partimos de la materia. Nosotros comprendemos que la materia puede cambiar el espíritu, pero a nuestro feroz racionalismo le cuesta aceptar la idea de que el espíritu pueda transformar la materia. A partir de la Edad Media se produjo un efecto alquímico sobre nuestro concepto del tiempo. El tiempo y su sinónimo, el progreso, arrebataron al ser humano algo irrecuperable, la confianza en la vida. Desde el Renacimiento la vida había que conquistarla, dominarla, domesticarla, para obtener avances, progresos, resultados, mejoras evolutivas, porque el hombre entendió que la evolución natural de la vida era excesivamente lenta para la que él necesitaba. A resultas de todo ello el hombre occidental, que dejó de creer en mitos y en dioses y que ya no puede creer en la fracasada diosa Razón, sabe que ya no es lo que fue en la Antigüedad, pero

no sabe qué ha llegado a ser entretanto.

La alquimia, al igual que el ser humano y el universo entero, están recogidos en los archivos cósmicos, en el arcano – arcanum –, ya que todo es una y la misma sustancia arcana, tanto si se encuentra fuera del hombre como dentro de él. Todo procedimiento alquímico tiene lugar interior y exteriormente al mismo tiempo. Veamos al respecto lo que dice Jung, en *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí mismo*:

El arcanum se encuentra en primer lugar en el hombre; es su propio sí mismo, que no conoce de antemano, sino que llega a conocer por experiencia en lo exterior. Por eso exige Dorneo del alquimista: “Aprende de ti mismo a conocer todo cuanto hay en el cielo como en la tierra, para hacerte sabio en todo. ¿No sabes que el cielo y los elementos fueron antes uno, separados por un acto creador divino para poder generarte a ti y a todas las cosas? [...]”

El microcosmos interior fue el objeto involuntario de la investigación alquimista. Hoy denominaríamos a este objeto “inconsciente colectivo”, que debe considerarse objetivo por cuanto en todos los individuos se mantiene continuamente idéntico a sí mismo, y es por tanto solo uno. (Jung, 2011: 166-167).

Tanto Jung como Grotowski desean la conexión del ser humano con Dios, que es el final y el origen de dicho ser humano. Dios no es un concepto, sino una experiencia irracional y fenoménica, una imagen primordial. El sí mismo sí es un concepto límite que designa la totalidad desconocida de la persona. Los hombres y mujeres creamos el mundo que vemos tanto psicológica como físicamente. Todo lo que hay en él procede de la nada cuando nacemos y volverá a la nada cuando muramos; esta nada está fuera del tiempo y del espacio. Es pura naturaleza, es la esencia encubierta detrás del velo. Mientras no hallemos el silencio que existió antes de la primera palabra de la creación, no podremos encontrar un mundo nuevamente creativo. Para Sallie Nichols, estudiosa de Jung, es clara la motivación del autor, y así lo refleja en su estudio *Jung y el Tarot*, cuando expresa:

¡Cómo ansiamos volver al hogar, al vientre del tiempo e introducimos en él de nuevo! La nostalgia que sentimos de nuestra infancia así como del lugar de nuestro nacimiento refleja la gran añoranza de ser contenidos de nuevo en el Círculo Perfecto. (Nichols, 2011: 68).

El cineasta portugués Manoel de Oliveira en su filme *Regreso a casa* nos muestra a un anciano cansado y enfermo, con poca energía, pero todavía con la suficiente como para tirar de sí, y salir a la calle y a la vida. Este anciano es zarandeado y baqueteado por diferentes personajes secundarios, por diversas circunstancias laborales y vitales que le sobrepasan, y todo su interés durante toda la película es volver a casa a descansar. La maestría de Manoel de Oliveira es hacernos ver que esa casa tiene muchísimas interpretaciones, y es mucho más que su casa material. Y Jung nos dice en su “Carta al pastor William Lachat” dentro de *La vida simbólica*:

Abandonarnos a Dios es una aventura formidable y tan simple como toda situación que el hombre ya no puede controlar. Quien pueda arriesgarse por completo se encuentra de inmediato en las manos de Dios y confrontado con una situación que hace de la “fe simple” una necesidad vital; con otras palabras: la situación se vuelve tan arriesgada o tan abiertamente peligrosa que los instintos más profundos se despiertan. Una experiencia de este tipo siempre es numinosa, pues reúne todos los aspectos de la totalidad. [...] la voluntad divina encarnada en Cristo empuja hacia el desenlace fatal, hacia la catástrofe seguida por el hecho o la esperanza de la resurrección. [...] La acción del Espíritu Santo nos espera en la inseguridad, fuera, en el espacio infinito donde estamos solos con la Providentia Dei. (Jung, 2009: 250).

Es importante destacar dos de los conceptos reseñados en la carta de Jung, el de totalidad y el de inseguridad. La inseguridad es la forma en que accedemos a la sabiduría, es la cualidad que hermanada con la humildad y con el reconocimiento sincero de nuestras limitaciones nos va a conducir al desvelamiento de los misterios y de los secretos humanos y artísticos. Toda seguridad es falsa como toda verdad. Solo es cierto el diálogo entre diversas certezas posibles, entre diversas presuntas verdades. En cuanto a

nuestra totalidad, esta es un hecho inconsciente cuya extensión no podemos establecer. Solo Dios puede juzgar la totalidad humana. Nosotros solo podemos buscar la totalidad en la manera en que nos sea posible, acercarnos muy de lejos a la totalidad. Nosotros somos, como dijo Sartre, seres condenados a ser libres, a elegir. Y si eliges no estás siendo total, pues dejas fuera de tu elección gran parte de la totalidad. Hay que recordar que totalista no es lo mismo que totalitario; son dos conceptos muy distintos. Es muy difícil establecer si la totalidad del abandono de un místico, o de un artista místico – como Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* - entra en la esfera de la santidad o de la arrogancia espiritual, de lo que se conoce como la inflación espiritual del ego.

Tanto Grotowski como Jung son acausalistas, es decir, creen que la causalidad es casual, o más bien que ambas cosas son en el fondo la misma realidad y se interpenetran. El causalismo occidental es un principio cognoscitivo que se opone diametralmente al principio de sincronicidad, y esta es la causa de la incomprensión occidental acerca del mundo oriental y de su pensamiento y maneras de sentir. Ya en la Edad Media se sabía que en ciertos casos no basta ni con la fe ni con el rito para superar un sufrimiento no comprendido. Por eso los médicos están buscando desde la antigüedad una “medicina catholica”, y de este modo se han acercado involuntariamente a las ideas centrales de la religión y la filosofía orientales. El cristiano no tiene que renegar de su convicción religiosa por tomar aspectos prestados del budismo. Pero no solo esta incomprensibilidad afecta a Oriente, el causalista en su esfuerzo titánico e imposible por entender un porqué siempre huidizo y proteico, se niega a sí mismo la comprensión del inconsciente, y con el inconsciente la comprensión de todo acto artístico y creativo, puestos que estos actos derivan ante todo y sobre todo de la región inconsciente de nuestro psiquismo. Sustituir la causalidad por la sincronicidad o por la casualidad sincrónica es la llave que abre todos los misterios, pero esta sustitución requiere de la aceptación sincera de que no sé, y de que después de mucho estudiar, investigar y trabajar puedo terminar en el mismo punto sin saber. Esta idea la repetía en muchas ocasiones Grotowski a sus actores y a sus alumnos: el trabajo diario y constante, el afán por estudiar, seguir con talento la dirección certera ni siquiera son garantía del éxito. El éxito si acaso existe – la victo-

ria sobre la ignorancia puede darse o no – se nos dará instantánea, repentina y milagrosamente.

El fulgor metafísico de la transiluminación o transreverberación grotowskianas son también una metáfora de la numinosidad junguiana. Esto se consigue individualmente, llevando al extremo el citado proceso alquímico de individuación. Un proceso y un resultado que tanto para Jung, como para Grotowski, y en especial para este último, están al alcance de toda la humanidad, no solo de santos, sabios, héroes o profetas elegidos. Y para Grotowski es el artista el que cuenta con las herramientas para poder vivir dichos proceso y resultado. El ser humano para trascender tanto sufrimiento como su alma alberga, y para encontrar significado y sentido a su paso por la vida y por el mundo no tiene más opción que mirar dentro de sí mismo para encontrar lo que Jung llamó “el desconocido de sí mismo” y Grotowski denominó “lo gran desconocido”, receptáculos contenedores de una gran reserva de energía primaria y de sabiduría ancestral. Si hallamos la manera de liberar nuestro espíritu que se halla prisionero para que pueda actuar como sustancia transformadora, transformaremos nuestro interior y nuestro exterior. Necesitamos la ayuda de nuestro espíritu para encontrar los caminos dentro de la oscuridad de la naturaleza interior – la noche oscura del alma, la etapa de negra aflicción que los alquimistas denominaban “modificación” y “el viaje a través del oscuro mar” tal y como recuerdan mitos y leyendas– y llegar a desvelar el yo total, el sol central de nuestro ser, para que pueda brillar nuevamente para nosotros. Si logramos que esto suceda, nosotros cambiaremos como individuos y la raza humana será transformada. Si un ser cambia, el resto de la humanidad cambia por contagio afectivo, es lo que proclaman Jung, Grotowski y la mecánica cuántica. El crítico polaco Leszek Kolankiewicz en su artículo “Carl Gustav Jung w moim marzeniach y przemyśleniach” (“Carl Gustav Jung en mis sueños y mis pensamientos”), publicado en la revista *Notatnik Teatralny* en el número 3 de la primavera de 1992 señala el entusiasmo de Grotowski hacia las ideas de Jung:

Ansiaba este libro (“Arquetipo y símbolo” de Jung) con febril impaciencia, y gracias a la madre de un colega, que trabajaba en la cooperativa editorial “Czytelnik”, pude con-

seguir una copia. Ese mismo día debía ir a Wroclaw y encontrarme con Grotowski. En el tren leí ávidamente el libro de Jung, subrayando con el lápiz capítulos enteros. Cuando encontré a Grotowski en su apartamento en vía Kosciuszko, consideré que era pronto para hablarle de Jung. Grotowski me pidió si podía prestarle el libro; verdaderamente no habría querido separarme, pero en efecto se lo presté por aquella noche: literalmente lo devoré, y a la mañana siguiente había acabado de leerlo. Aquella mañana Grotowski estaba radiante. (Kolankiewicz, 1992: 143).

El misterio de la naturaleza es otro de los perceptos que emparentan a ambos pensadores. Para Jung y para Grotowski somos nosotros los que creamos el mundo. La naturaleza es y seguirá siendo un misterio. Dentro del misterio de la naturaleza ocupa un lugar predominante la otredad y la relación sexual que vehicula esa otredad. A través de la otredad de la relación sexual experimentamos el poder dinámico de los opuestos en nuestras energías, y es a través del éxtasis de la reconciliación entre ambos como percibimos la totalidad de la trascendencia de la carne mortal. La mujer es la gran transformadora. Ella es la que acoge la chispa divina – concepto esencial tanto en Jung como en Grotowski – en su vientre. Los ciclos rítmicos de la menstruación, con los cambios de humor que los acompañan, ayudan a la mujer a esperar lo inesperado, a reconocer y a aceptar lo irracional como parte de la vida. El temperamento de la mujer está más relacionado con los ritmos de la naturaleza que con el sistema de la lógica. Volvemos al excelente estudio de Sallie Nichols quien señala:

¡La luz verdadera no va a darse a conocer a nosotros! La esencia última de la naturaleza permanecerá velada, dicen los científicos; ¡no será la naturaleza la que se revele a sí misma! [...] La lucha del hombre por la consciencia comporta esfuerzos sobrehumanos, pues la Madre Naturaleza guarda su reino celosamente. (Nichols, 2011: 95, 150).

Las relaciones entre hombre y mujer son otra piedra de toque en el pensamiento junguiano y grotowskiano. Jung denominó al arquetipo femenino en el hombre “anima” y al arquetipo masculino en la mujer “animus”. Según Jung el hombre muy masculino se ve sometido a una feminidad muy intensa a nivel interior, e igual ocurre en el caso de

la mujer, una mujer muy femenina encierra a un guerrero tremendamente viril dentro de ella. Tanto para Jung como para Grotowski la relación hombre-mujer es un misterio incomprensible, una aventura, un viaje que nunca se puede dar por acabado, y que además nunca resultará triunfante, porque hombres y mujeres viajamos en direcciones contrarias. Jung piensa que mientras que la mujer quiere conservar a un hombre, el hombre quiere conquistar a la mujer – representada la más de las veces en muchas mujeres – ya que las pulsiones de placer en ambos son distintas: la mujer ama la perseverancia y la profundidad, mientras que el hombre ama la innovación y la intensidad. Hombre y mujer se retroalimentan mutuamente el uno al otro tanto el lado positivo como el negativo. Si el hombre es infiel, la mujer aumenta su carácter castrador y posesivo, mientras que si el hombre es leal a la pareja, la mujer desarrolla el arquetipo de guardiana de la fe en el hogar y en la familia. Grotowski, por su parte, piensa, al igual que el cineasta sueco Ingmar Bergman, que el recorrido hacia el amor en hombres y mujeres es totalmente opuesto. Mientras que el hombre viaja del enamoramiento hacia el amor, la mujer viaja del amor hacia el enamoramiento. El hombre termina amando a la mujer por la que se siente seducido, mientras que la mujer termina sintiéndose seducida por el hombre al que ha elegido amar. Este viaje en direcciones opuestas explica lo extraordinariamente difícil – y a la vez maravilloso – que es el encuentro amoroso real entre un hombre y una mujer. La dedicación y el sacrificio son también aspectos que separan a mujeres y hombres. Las mujeres valoran sobre todo el cuidado y atención a los seres humanos, mientras que los hombres se sacrifican por ideas o ideales. Para uno y otro autor el secreto de la atracción sexual no es vano ni fácil, sino que es uno de esos misterios que ninguna educación científica ha conseguido dominar. El estudioso francés Grillot de Givry – traductor de Paracelso, alquimista suizo del siglo XVI y maestro espiritual tanto de Jung como de Grotowski – retoma del alquimista la diferencia entre energía femenina y masculina, entre “animus” y “anima”, diferencia citada en *Opera omnia* de Paracelso:

Según los autores latinos clásicos, el “Animus” sería un principio localizado en el corazón y el plexo solar, que produciría en el hombre el coraje, el valor y el heroísmo y el arrojo e impetuosidad en las grandes empresas, y que se corresponde exactamente con el “Lebab” de las Sagradas Escrituras.

El término “Anima” se aplica a la porción de fluido universal que cada hombre posee dentro del círculo de la vida, correspondiente a la palabra “Nephesh” de los hebreos. (Paracelso apud De Givry, 1992: 110)

Las personas de culturas diferentes al occidental también atrajeron la atención de Jung y de Grotowski. Ambos realizaron innumerables viajes para descubrir las ceremonias y rituales de otros pueblos. Ambos coinciden en la idea de que en todos nosotros hay otro a quien no conocemos. Una idea que coincide con la reciente y aplaudida teoría del doble, de que cada ser humano tiene un doble, de Pascal Garnier. Tanto Jung como Grotowski, y en especial Grotowski adopta esta creencia y la lleva a su teatro, creen que la sociedad levanta un altar a sus excluidos. Los asesinados, los marginados, los rechazados son finalmente santificados y beatificados de manera directa o indirecta. El espíritu de los oprimidos se introduce en los vencedores; el alma del torturado penetra en la del torturador, quedándose a morar allí. El vencedor vence militarmente, pero el vencido subrepticamente vence a nivel cultural y metafísico haciendo que el vencedor adopte las superestructuras culturales del vencido; esta parece ser una ley histórica recurrente. Hay ciertas tribus primitivas convencidas de que es imposible conquistar una tierra extraña porque los hijos que allí vendrían al mundo heredarían un falso espíritu de los ancestros, que moran en los árboles, rocas y aguas del país. De algún modo el país extraño se mete bajo la piel del nuevo visitante o invasor. La peculiar forma de andar, de moverse y de bailar del negro se ha instalado en la cultura norteamericana. En todo cuanto el americano desea de verdad se trasluce el indio: en la extraordinaria concentración en un objetivo determinado, en la tenacidad con que se persigue, en la imperturbable capacidad para soportar las mayores dificultades cobran pleno valor las legendarias virtudes del indio. El europeo cristiano y blanco, paradigma de la raza triunfadora, no está en condiciones de juzgar su propia constitución espiritual. Está demasiado dentro de ella. Por ello tanto Jung como Grotowski han deseado poder mirar al europeo con otros ojos. A través de los viajes deseaban establecer unos vínculos estrechos con los hombres primitivos y exóticos para poder mirar al europeo a través de los ojos de ellos. Grotowski pretendía además redescubrir el alma de la naturaleza. Desde tiempos inmemoriales la

naturaleza estuvo dotada de alma. Ahora, por vez primera en el planeta, en Occidente vivimos en una naturaleza desanimada y desacralizada.

Otra temática que acompañó las disquisiciones de Jung y de Grotowski fue la enfermedad, la enfermedad como camino de muerte o de sanación, pero de cualquiera de las maneras como camino de conocimiento. La enfermedad es una claudicación o renuncia voluntaria de nuestra alma, pues toda enfermedad es enfermedad del alma. Es una forma de solución para acabar con el problema de la vida. Una solución que aparece cuando no encontramos otra. Como estoy enfermo que me cuiden los demás, que me cuide el médico, que me cuide la vida; es un abandono en el que tengo que tener la suficiente lucidez de escuchar por qué no me he cuidado yo a mí mismo. A la enfermedad hay que permitirle ser, permitirle estar. Pero sabiendo que nosotros no somos la enfermedad, abrazándola y mimándola en nosotros, pero sin estancarnos en ella, y sin identificarnos con ella, confiando en que la enfermedad es algo que nos sucede y que dejará de sucedernos cuando todo nuestro sistema reencuentre el equilibrio. En la propia manifestación patológica se dan también los esfuerzos de recuperación del sistema enfermo. Toda enfermedad es una enfermedad interior, una neurosis. Todos estamos enfermos y somos neuróticos – en esto volvemos a Gurdjieff quien compartía esta opinión – y en la neurosis está nuestro mejor enemigo o nuestro mejor amigo. Somos nosotros quienes elegimos si la enfermedad es nuestra amiga o nuestra enemiga. La elección tiene – como siempre – una parte consciente y una parte inconsciente. Elegimos inconscientemente de acuerdo a un destino que secretamente se nos va forjando. Cada enfermo es distinto, y cada enfermedad también lo es. En la enfermedad entramos en el terreno de la singularidad. Tratar con ella tanto desde dentro como desde fuera exige una sensibilidad de artista. La salud es una forma de belleza, y la belleza una forma de salud. El artista sana el alma de la sociedad, mientras que el médico restablece la belleza intrínseca de órganos y tejidos. La enfermedad es un proceso de transformación altamente espiritual, un proceso de digestión y asimilación de aspectos incómodos y desagradables de nuestro ser. El alma humana, también en sus estados patológicos, es un todo complejo al que no mueven únicamente los procesos instintivos y las relaciones personales sino también las

necesidades espirituales y las corrientes suprapersonales de la época. Ejemplo evidente de todo ello se puede ver en el espectáculo teatral *Kordian* de Grotowski, y en la configuración actoral que del protagonista realiza Zygmunt Molik. Coincide plenamente Grotowski con Stewart Pearce, autor de *La alquimia de la voz*:

Para conseguir un cambio creativo (o curativo) solo necesitamos empezar por definir el estado o condición que deseamos transformar. El problema es que muchos de nosotros tenemos una profunda dificultad para reconocer cuál es ese estado. Estamos tan enfocados hacia el exterior, que hemos perdido el contacto con nuestro sentido interior del ser y con la conciencia interior de lo que necesitamos. (Pearce, 2006: 229).

La educación es un tema al que continuamente se refieren Jung y Grotowski, no en vano los dos fueron profesores durante largos períodos de su vida profesional. En sus escritos los dos hablan de esfuerzo, de compromiso, de autoridad y de respeto. Ambos coinciden en que debe respetarse y cuidarse la individualidad del alumno, y en que la educación masiva no es educación. La educación uniformizada y homogeneizada de los centros educativos promulga axiomas de validez general con los que no se educa a nadie, ni se da rienda suelta a las singularidades. La juventud pierde el sentido – que es casi tanto como perderlo todo – de aprender, y el sentido de la autoridad, y el joven se convierte en presa de su caos interior de valores indiferenciados. El alumno ha de elegir su maestro, y ha de buscarlo. Según ellos la educación lógica e inevitablemente irá cada vez peor por muchas razones. La primera de ellas es que un mundo desacralizado, un mundo sin Dios, es un mundo que sustrae al ser humano algo extraordinariamente valioso: la vida humana es tan breve, y su transcurso sucede tan rápido, que sin mirar hacia Dios se le desprovee de parte de su sentido esencial. En segundo lugar, un mundo desnaturalizado, donde la persona ha perdido el contacto con la naturaleza, y sus vínculos con la naturaleza y con lo natural, es un espacio que no se respeta a sí mismo, un mundo que no respeta ni ama su hogar, por lo tanto tampoco a los habitantes de él. Y en tercer lugar, vivimos en una sociedad con pánico a sufrir, cualquier sufrimiento por pequeño que sea se vive como una tortura innecesaria que hay que apagar, y sin embargo, en todo proceso de enseñar y de aprender hay etapas de sufrimiento, de esfuerzo y sacri-

ficio incómodos, y no solo en cuanto a poner tiempo y energía, sino en cuanto a reestructurar mientras uno aprende o enseña lo que uno creía saber o creía ser hasta ese momento.

Llegar a conocer y a aceptar nuestra sombra – la dimensión tanto luminosa como oscura que tememos conocer y reconocer y que se aloja en nuestro inconsciente, pero con una influencia decisiva y continua en nuestra parte consciente – como individuos es un primer paso importante para el autoconocimiento y la plenitud. La colisión de los deberes nos obliga a hacer examen de conciencia y nos ayuda así a descubrir la sombra. A medida que crecemos en conocimiento, nos damos cuenta de que somos duales, consciente e inconsciente, ego y sombra... Cuando intentamos reconciliar estos dos aspectos opuestos en nosotros mismos es cuando descubrimos un mediador interno, el número tres, la trinidad, que armoniza, integra y fusiona los opuestos, a través de su actuación. Esta trinidad a su vez da lugar a un cuarto factor, que lleva consigo un sentido de plenitud, una personalidad unificada que da lugar a un nivel de conocimiento nuevo. En el puro centro del autoconocimiento yace la capacidad de aceptar la propia vida, independientemente de lo feliz o desdichada que esta sea o pueda parecernos, y ejecutar las labores necesarias y nuestro llamado vocacional e histórico de una manera auténtica. Por otro lado escapar a la sombra es imposible en un mundo donde es igual de imposible ser fiel en todo momento a uno mismo. Escapar a la sombra es tanto como escapar a la culpa, efecto en el que deriva las más de las veces la sombra no integrada. Para Grotowski y para Jung ninguno de nosotros queda fuera de la sombra negra colectiva de la humanidad. Cuando irrumpe el mal en algún lugar de nuestro orden puede decirse que irrumpe en todos los lugares del círculo mágico psíquico. La culpa colectiva psicológica es una trágica fatalidad: alcanza a todos, justos e injustos, a todos cuantos de algún modo estuvieron cerca del lugar donde ocurrió lo terrible. La esencia irracional de la culpabilidad colectiva es la oscura nube que se eleva de los lugares del crimen no expiado.

La sombra, lo inconsciente, son manifestaciones del impulso vital general, la

fuerza conservadora y creadora de vida en el concepto bergsoniano de “élan vital”, o incluso en el de “durée créatrice”. Otro paralelismo sería la voluntad de Schopenhauer. Hay personas que sienten la fuerza extraña de la propia alma como algo divino, porque así es como han llegado a comprender la vivencia espiritual o religiosa. Y así es como enseñaba Grotowski a sus actores a conectarse con su propia alma, y a vivirla y reflejarla sobre el escenario, conectándose y encendiendo la chispa divina que había en ellos. Tanto Jung como Grotowski consideraban que al paciente y al alumno había que conducirlos hasta el lugar en donde surge en ellos la unidad que reúne todo, donde tiene lugar el nacimiento creador que revienta y desgarras, y que es, en el sentido más profundo, la causa de toda división en la superficie. Este espacio de la unidad fusionada e indiferenciada, este estado de participación mística, o identidad inconsciente, que excluye la diferenciación y el desarrollo individuales, se puede hallar en cuatro lugares. Primero, en los sueños; en los sueños penetramos en la parte más profunda del ser humano, en la parte más general, más auténtica, más eterna, esa zona que aún se halla en el crepúsculo de la noche inicial, donde todavía la persona lo era todo y todo estaba en ella, en la naturaleza indiferenciada, exenta de toda yoidad. Segundo, en la ingestión de plantas sagradas; a las que fueron aficionados nuestros dos autores, en especial Grotowski, en los diversos viajes antropológicos que realizó por Asia, África y América. La ingestión de plantas sagradas alucinógenas lleva al ser humano a un estado de fusión con la naturaleza, con su pasado, y con el cosmos, a un estado de paz y de ablandamiento del corazón, que el director polaco quería transferir a sus actores para trabajar desde ese lugar, desde el lugar en el que yo estoy en todo, y todo está en mí. Tercero, en el estado embrionario fetal. En efecto en el líquido amniótico el embrión o feto no establece diferencias entre él y su entorno, nada sumergido en un océano de sensaciones de las que forma parte, y que forman parte de él. La terapia sacrocranial investiga cómo desde nuestro estado actual de adultos podemos retrotraernos a las sensaciones, movimientos y vibraciones energéticas y físicas de ese estado embrionario, y cómo en nuestro estado de adultos volver a revivirlo. Cuarto, en la fusión amorosa y romántica de la delectación morosa. En el placer del absoluto arrobamiento místico por amor, en ese momento en que el tiempo se descuelga para dar paso a un fragmento de eternidad dichosa, feliz y serena, pacífica, de total relajación. Tanto Jung como Grotowski, en especial este último, pusieron empeño, energía y

tiempo en conocer y experimentar teórica y prácticamente estos cuatro lugares desde los que acceder a un estado distinto del ser. Reveladoras son las palabras de Grotowski en el número 19 de *Zeszytie Literackie (Cuadernos Literarios)*, en el artículo “Teatr Źródła” (“Teatro de las Fuentes”) en París, 1987, acerca del acceso a estos lugares místicos:

Algunas personas afirman que existe algo, como una especie de “otra región” de la realidad. Afirman también que se puede llegar a conocer después de la muerte. Con respecto a este tema no quisiera declararme, puesto que no me considero competente. En relación a la cuestión de qué hay después de la muerte. Pero ya aquí en esta vida se puede lograr esa otra región. (Grotowski, 1987: 112).

Jung parece estar de acuerdo con Grotowski en cuanto a guardar silencio, y en cuanto a descubrir regiones mistericas en la propia vida, tal y como expresa en *La vida simbólica*:

La vida misma es el estado creativo por excelencia [...] Ante los grandes misterios siento un respeto que me impide hablar de ellos. Por lo demás, observar concienzudamente una serie de sueños proporciona ejemplos magníficos de los procesos creativos. (Jung, 2009: 360-361).

Tanto Grotowski como Jung son adictos a la perfección y a la intensidad. Lo cual es terrible. Terrible porque las personas que tienen estas adicciones no descansan de la búsqueda, de la ansiedad, de la culpa, y de la huida de su sombra. Nunca se es lo suficientemente excelente, lo suficientemente bueno como maestro, como artista, como profesional, hijo, hermano, amigo, amante... Siempre se puede dar más, y el individuo quiere dar más, para satisfacer y agradar a alumnos, espectadores, familia, sociedad... Se busca la aprobación máxima de los demás y de uno mismo. El resultado siempre es mejorable, y se lucha por mejorarlo. La intensidad y la perfección son un desideratum cada vez más alto, que se va desplazando hacia cotas más altas cada vez, haciendo que vayamos con desesperación tras él. El individuo no se perdona y no se permite la imperfección, la no excelencia, el quedar por debajo de la brillantez intelectual, académica, espiritual y moral. Esta actitud es una grave agresión hacia sí mismos que se forja en la

infancia, un mecanismo de defensa y de supervivencia, pero también una herida con la que estas personas llegan a la vida y al mundo desde el lado de allá. Es como si no se hubiese sido invitado a venir, a participar de la vida, y con la brillantez absoluta, la genialidad y el talento sublime se tratara de compensar y de comprar el merecimiento de estar vivos y de pertenecer a esta vida. A muchos genios les ocurre esto: creen en el fondo de sí mismos que solo hay espacio vital para ellos si son extraordinariamente especiales. Se trata de una no aceptación de la sombra, de un rechazo de lo que uno también es – mediocridad, imperfección – y que no quiere ver. Patty de Llosa en *La práctica de la presencia* recoge una cita de Jung:

Todo el mundo porta una sombra, y cuanto menos personificada está en la vida consciente del individuo, más negra y densa es. A todos los efectos forma un obstáculo inconsciente que frustra nuestras mejores intenciones. (Jung apud De Llosa, 2009: 132)

La psique para Jung y para Grotowski no es un objeto, es un proceso. El movimiento es su esencia. Meditar acerca del movimiento nos ayuda a experimentar la simultaneidad de los opuestos y de las fuerzas aparentemente irreconciliables, y sin embargo, total y absolutamente integradas e integradoras, de la vida y de la muerte. Meditando en el movimiento, podemos conectar con nuestro nacer y nuestro morir, no como acontecimientos concretos que marcaron el principio y el fin de una experiencia lineal llamada vida, sino como dos aspectos perpetuamente presentes de un proceso continuo, cuyo desarrollo se extiende hasta el infinito. De la misma manera que cuando viajamos el paisaje exterior fluye, así fluyen los pensamientos dentro de nuestro cerebro, como si de una película se tratase. Estamos ante una serie de imágenes que nos conectan con nuestro interior. Estas imágenes dan forma a nuestra vida y acciones. Son la semilla de la vida. Como dice Jung en “El desarrollo de la personalidad” en *La vida simbólica*:

La personalidad humana no es una totalidad si solo tomamos en cuenta al yo, a la consciencia. Solo una vez añadido lo inconsciente está completa. Por eso, conocer lo inconsciente es imprescindible para investigarse a sí mismo. (Jung, 2009: 395).

El culto al ritual es otro de los rasgos presentes en los dos creadores. El rito es un acto mágico que proporciona a la persona el sentimiento de seguridad necesario para llevar adelante una acción. El rito es un momento trascendental en el que el ser humano se conoce a sí mismo, porque establece contacto con una conciencia de sí. El hombre es lo que su conciencia sabe de sí misma. Y esta sabiduría se obtiene a través del ritual. Todo ritual es un traslado a otro espacio-tiempo; y esto es lo que persigue Jung con sus pacientes, y Grotowski con sus actores y público, trasladarlos al espacio-tiempo sagrado de la sanación bella o de la belleza sanadora. En el ritual además el actor no conduce, sino que es conducido por el ritual, no adquiere protagonismo, sino que la presencia protagonista es la del ritual, y el ritual no es un ser humano realizando una acción, es el ser humano realizando una acción importante, trascendente. El ritual vincula al hombre con su historia, con su comunidad, con su pasado. El ritual no es solo la voluntad humana. El ser humano se dispone a ejecutar un acto en una puesta en escena y en un momento concreto que no puede controlar por completo. El ritual no solo es el hombre; es el hombre y la providencia.

Tanto Jung como Grotowski son amantes del ritual de la destrucción, de la ceremonia trágica y apocalíptica, del teatro de la aniquilación. Como testigos sabios y privilegiados del siglo XX, los dos gustan de mostrar de manera esplendorosamente irónica, de manera hiperbólica el soberbio montón de escombros de nuestra cultura. Los dos profundizan y penetran en la belleza del caos. El arte contemporáneo revestido de añicos, de fragmentos dispersos, inconexos, de retazos inorgánicos y putrefactos, de agujeros, deformaciones, confusión, tachaduras, infantilismos y groserías, incluso de fealdades, mentiras y torpezas primitivas está utilizado ad hoc en el espectáculo *Akropolis*, donde toda esta estética no es una mera imaginaria esnob y contemporánea, sino un universo atemporal y mítico, el espacio metafísico de la desolación. Estamos ante la boda sagrada de la mediocridad y la desesperanza. La puesta en escena y todos los objetos que la componen – el actor es un objeto más – se vuelven incognoscibles, el espectador no comprende lo que acaece, y confundido, contrariado y horrorizado debe volverse sobre sí. Ejemplo elocuente de este espacio metafísico de la desolación es el campo de

concentración. Viktor Frankl en *El hombre en busca de sentido* muestra de manera lúcida y descarnada la gran tragedia contemporánea del holocausto, que siempre planeó en el pensamiento de Grotowski, y que influyó muy decisivamente en su vida, y en su manera de acercarse al mundo y al arte:

Las personas que jamás han pisado un “lager” tienden a forjarse una idea distorsionada y equivocada de la auténtica vida en un campo de concentración, porque recubren las realidades diarias con un velo, mezcla de sentimentalismo y compasión. Desconocen por completo la dura batalla por la supervivencia que se entabla entre los prisioneros, de manera especial en los campos más pequeños: la lucha inexorable por el trozo de pan de cada día, por salvar la propia vida o la de un buen amigo. Pongamos por ejemplo: con monótona frecuencia se anunciaba oficialmente el traslado de algunos internos a otro campo de concentración. Con la experiencia del “lager” resultaba fácil adivinar el destino final de esos prisioneros: la cámara de gas. Para el traslado se seleccionaba a los más débiles o enfermos, a los incapacitados para el trabajo, y se les enviaba a alguno de los campos centrales equipados con cámaras de gas y crematorios. El anuncio de la selección significaba el pistoletazo de salida para una encarnizada lucha entre los prisioneros, o entre diversos grupos, para conseguir, a cualquier precio, tachar de las listas de las víctimas de la deportación el propio nombre o el de un amigo. Aunque todos éramos conscientes que deberíamos encontrar otra víctima para cubrir cada número borrado de la lista, es decir, por cada hombre salvado del viaje. Allí nadie vivía sin que otro muriera... (Frankl, 2004: 28-29).

El acceso a otra vida, la muerte y resurrección a una vida nueva, el rito de iniciación a otro estado del ser, a otra región ontológica, que es una renovación radical y definitiva del ser, es lo que persiguen la filosofía junguiana y grotowskiana. Según Mircea Eliade a través del rito de iniciación se lleva a cabo la transición desde el mundo ordinario de la temporalidad al mundo intemporal y sagrado de los dioses. En su libro *Umbral de la iniciación* (1967) Joseph Henderson discute este momento y comenta a Eliade señalando que entre los dos mundos hay un corte, una ruptura en la continuidad, lo que de alguna manera implica la experiencia de muerte. Para Henderson aquel que hace el tránsito muere a una vida, para acceder a otra, a otra vida en donde se hace posible la

participación con lo sagrado.

Para penetrar en el nivel de lo sagrado es imprescindible no sentir la inflación de numinosidad, es decir, no creerse un ser superior, un héroe o un dios, sino descender a lo más humano y animal que hay en nuestra naturaleza, y hacer ese viaje de descenso desde la humildad, la renuncia y el rendimiento, desde la claudicación. Cada vez que pretendemos coronarnos reyes de la creación a través de nuestras funciones superiores, el destino y el universo nos obligan a sumergirnos de lleno en nuestro propio fango. En el Antiguo Testamento se habla de los riñones como el centro de la consciencia; para ciertas tribus del África Negra ese centro está en el intestino delgado, para otras tribus árabes del desierto del Sahara está en el corazón; el hombre occidental sitúa la consciencia en la cabeza. En la literatura hindú también aparecen los nombres padma “loto” y chakra, que se refieren a los centros con forma de flor de las diferentes localizaciones de la consciencia. Para todos los seres humanos de todos los tiempos y culturas, a excepción del occidental moderno, la consciencia residía en las profundidades de las entrañas del cuerpo. Para llegar a lo sagrado hay que viajar hacia el cuerpo. El hombre penetra en lo sagrado, haciéndose sagrado, y se hace sagrado tornando sagrados no solo su mente, sino también su cuerpo y su vida, y la vida y el cuerpo del otro. El hombre se vuelve sagrado cuando acepta su crucifixión, es entonces, cuando coopera con su destino, y en este sentido, lo escoge. Al escoger su destino se libera de él, pues en ese momento lo trasciende. El ser humano se convierte en sagrado a través del sacrificio. Sacrificando nuestro ego no hay diferencia entre la realidad y el ideal, entre la realidad y la utopía; desaparecen todos los ideales y utopías, y con ellos todas las ilusiones, máscaras, ficciones y velos. Solo los seres humanos estamos capacitados para elegir este tipo de sacrificio. Este sacrificio es tanto elección como destino. Es el peso y el poder inherente del legado de la crucifixión.

Todo ser humano vivirá su crucifixión, y cargará con su cruz, es decir, con su sí mismo. La crucifixión es el destino, la llamada del destino. Cristo no cargó con su cruz

y sufrió la crucifixión para que nosotros nos escapemos, sino para que la asumamos. Asumir tu cruz es asumir tu condición de ser humano y divino, de hijo del hombre e hijo de Dios. Grotowski lo sabía muy bien. Cristo reunió en sí mismo los opuestos divinos, y esta es la tarea terrible que le queda al ser humano detrás de él. Todos habremos de vivir nuestra cruz de igual manera que él vivió la suya. La cruz no solo es dolor, muerte y tragedia; es también fe, confianza y abandono en el padre, amor, renuncia, apuesta por un ideal, soledad final, abrirse a otro espacio y otro tiempo, etc... El ser humano no sobrevivirá si no entiende que su destino es la cruz. Nos arriesgamos a un genocidio universal si no abrimos el camino de la salvación mediante una muerte simbólica.

Penetrar en lo sagrado implica aceptar la muerte. El compromiso con la muerte es el compromiso con la vida. Para Grotowski y para Jung vivir la vida plenamente es la manera natural de acercarse a la muerte; nuestro miedo adulto a la muerte nos preserva de poder contemplarla y celebrarla con naturalidad. Numerosas corrientes espiritualistas, así como científicas, humanistas y de terapias holísticas y alternativas están incidiendo en el hecho de que si se rechaza la exigencia de autoconocimiento que es requerida por el destino, esta actitud negativa puede acabar en la muerte real. Una vida sin autoconocimiento empieza a perder su sentido, y la naturaleza encuentra innumerables formas de acabar con una existencia sin sentido. A este respecto nos dice Jung que aceptar el hecho de que perecemos en el tiempo es una victoria sobre el tiempo. Desde la mitad de la vida en adelante solo permanece vivo aquel que voluntariamente quiera morir con la vida. Y “En memoria de Jerome Schloss” en *La vida simbólica* Jung lo expresa de forma poética:

[...] En cuanto superamos la mitad de nuestra vida el alma empieza a prepararse en secreto a partir. En la confusión y el terror de nuestra vida empieza a desplegarse la preciosa flor del espíritu, la flor de cuatro pétalos de la luz inmortal, que, aunque nuestra consciencia mortal no se dé cuenta, lleva a cabo su trabajo secreto de purificación. (Jung, 2009: 328).

Los pensamientos de Krishnamurti acerca de la muerte, y de la dialéctica muerte-vida son compartidos por Jung y por Grotowski. Ambos autores proponen desde la terapia psicológica y desde el teatro la misma interpretación de la muerte. En *Pensar en estas cosas*, nos dice el visionario hindú:

Pruébalo por un día – deja de lado todo lo que conoces, olvídalo, y simplemente mira qué pasa. No cargues con tus preocupaciones del día a día, de cada hora, de cada momento; deja que marchen solas, y verás que de esta libertad surge una vida extraordinaria que incluye tanto vivir como morir. La muerte no es más que el final de algo, y en este morir hay una renovación real. (Krishnamurti, 1989: 144)

La primera reacción de una persona ante la vista de un cadáver es la huida, una reacción que no es propia de los animales, ni tampoco de los niños ni de los locos. Esta reacción es por un lado, un pánico a lo incomprensible y desconocido, y por otro lado, un miedo a lo específico, a la materia tal cual es, estructura orgánica sin más. Herzog en *Psique y Muerte* (1967) lanza la hipótesis de que esta reacción es la primera experiencia humana de lo totalmente inalcanzable, la única experiencia que Rudolph Otto ha calificado como “tremendum”. Lo tremendo es un aspecto grotesco y siniestro de nuestro inconsciente, con el que nunca hemos llegado realmente a tratar, y que en consecuencia permanece en un estado original y salvaje. El concepto de “tremendum” es básico en el pensamiento grotowskiano. Grotowski pretende penetrar en el tremendum a través del teatro y del arte. El teatro es el punto intermedio y crucial, que aúna, concilia, y a la vez, trasciende y sublima, a la religión y a la ciencia. La religión ayuda a interiorizar la muerte, y la ciencia a conocerla y controlarla; el teatro pobre y sagrado de Grotowski pretende vivir, honrar y celebrar la muerte en cada instante de vida: vivir la muerte en cada momento de vida como parte hermosa, necesaria y natural de la vida, como una despedida continua, que lo es y que no termina de serlo, que lo es, pero que también es una nueva bienvenida perpetua. Lo tremendo y lo fascinante son conceptos clave en el universo grotowskiano, conceptos que seducen a Grotowski en tanto que juegan con los límites de las expectativas y proyecciones humanas. Jung expone la numinosidad de estos conceptos en “El bien y el mal en la psicología analítica” dentro de *Civilización en*

Transición:

Si “in excessu affectus”, en una situación emocionalmente excesiva, tropiezo con un hecho o un acontecimiento paradójicos estoy tropezando en última instancia con un aspecto de Dios, que no puedo juzgar ni superar con ayuda de la lógica porque es más fuerte que yo, es decir, tiene un carácter numinoso, encontrándome, así pues, ante lo “tremendum” y “fascinatum”. No puedo “dominar” a lo numinoso, solo estar abierto a ello, dejarme dominar confiando en su sentido. El principio es siempre algo de orden superior, más poderoso que yo. Tampoco puedo “dominar” los principios físicos. Más bien están delante de mí, en su pura facticidad: Prevalecen. Ahí está actuando algo insuperable. (Jung, 2001: 425).

Lo tremendo es violento. Todo cambio físico, psíquico o alquímico importante se experimenta como un acto de violencia. Cuanto más crece en el ser humano o en el artista la paz interior o el amor, más le desafía el mundo desde el exterior a través de la violencia, y más le desafía su inconsciente interior con la violencia. La naturaleza humana no admite la no existencia de polos, a mayor luz más crece la sombra. La naturaleza humana no admite el vacío en uno de los polos. Por lo tanto tremendo no solo es el demonio, sino también Dios, que contiene al demonio en su interior. Tanto para Jung, y así lo expresa en *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, como para Grotowski, la iluminación supone un cambio repentino, inesperado, irresistible, y también violento y tremendo, de condición psíquica.

La violencia no creativa, no purgativa y sanadora, es psicopatológica. Cuando esta violencia se alía con el talento manipulador y la proclividad hacia el mal entroncamos con el concepto de “pseudología phantastica”. La pseudología phantastica es una de las formas de expresión de lo tremendo. Gran parte de los estudios de Jung y de Grotowski están focalizados en comprender las pulsiones, las causas y las motivaciones internas y profundas de actuación de las personas que se someten al hechizo satánico de tal síndrome. Es difícil no sentirse fascinado por estas personas, en especial si presentan muchos síntomas de estar poseídas, como los fenómenos adivinatorios (intuiciones, leer

el pensamiento...) y los accesos de afecto patológico (la clásica furia de los profetas). Evidentemente en el pensamiento de Jung y de Grotowski se halla la figura de Hitler. Para nuestros autores la locura alemana proclama que los alemanes son el pueblo elegido y cuando los alemanes persiguen por envidia a sus competidores, los judíos, con los que tienen en común ciertas peculiaridades psicológicas (tras toda persecución se esconde un amor secreto, igual que tras todo fanatismo se esconde la duda), hay de hecho una singularidad de un pueblo elegido. Lo tremendo es una violencia sin fisuras, una verdad sin grietas. Pero para Jung y para Grotowski toda verdad última es una antinomia si la pensamos a fondo. Cuando hacemos afirmaciones sobre lo inconsciente, se trata de verdades escatológicas, es decir, de conceptos límite que formulan un hecho que solo podemos captar en parte, por lo que su validez o invalidez es limitada. La interiorización e integración de que toda verdad tiene una contraverdad igual de real e igual de válida es el mejor antídoto contra el totalitarismo. Excelente la reflexión que Jesús Avelino de la Pineda realiza en su estudio *Mito del Pueblo Elegido*:

Todo cuanto el hombre crea está esencialmente sometido a la historicidad, al cambio, al paso del tiempo. El Pueblo Elegido cristiano desautoriza al de Israel. El Pueblo Elegido musulmán desautoriza al judío y al cristiano. El Pueblo Elegido marxista (Proletariado) desautoriza a los anteriores. El Pueblo Elegido alemán (nazi) los desautoriza a todos. Cada uno se cree con la llave del futuro de toda la humanidad. Todos son radicalmente etnocentristas y excluyentes. Todos trajeron sangrientas guerras y todos mataron en nombre de la Divinidad. (Avelino, 2011: 14).

El concepto de tremendo está muy vinculado también con el encantamiento. El encantamiento es un misterio, una suerte de secreto. El secreto de encantar es saber escuchar. Si sabes escuchar lo sabes todo, y además adquieres una presencia viva y total. Si sabes escuchar estás conectado contigo mismo y con el entorno. El niño sabe escuchar. A medida que crecemos perdemos la escucha, porque elegimos creer en los aparentes beneficios de no escuchar. Escuchar se escucha ante todo con el órgano interno de la percepción. Si realmente escuchásemos al otro o lo otro, esto aparecería ante nosotros con la fuerza de una revelación, y viviríamos un encantamiento que, a nuestra vez,

transferiríamos a los demás, encantándolos al mismo tiempo. Escucha y encantamiento que Grotowski persigue en los actores. El encantamiento es un estado natural e intuitivo de iluminación. Para Grotowski, y en esto coincide con Buda, todos los seres humanos nacemos iluminados, pero se necesita una vida entera para darnos cuenta de ello. Pero también existe el encantamiento negativo, la contrapartida del concepto de encantamiento anterior. El encantamiento también supone un cambio forzoso que se impone a la consciencia y a la voluntad consciente de la víctima, es decir, en la persona que sufre el encantamiento aparece una determinación de la voluntad ajena a ella y que resulta ser más fuerte que su yo. Un ejemplo de ello lo tenemos en los fanatismos y totalitarismos bárbaros del siglo XX. Helmut Kajzar en el texto “Sobre los prodigios del teatro de Grotowski” indica:

En el teatro – dice Grotowski – la persona, que infunde vida, que renueva el modelo arquetípico, es el actor. Su experiencia individual, sus impulsos psíquicos y biológicos se vierten previsiblemente en la dramaturgia teatral. La renovación que acontece generalmente está en lucha con el modelo. El grito inarticulado se transforma en encantamiento, el movimiento desestructurado o extático en danza. El actor pocas veces es fiel al argumento, la mayoría de las veces reniega de él, y es entonces cuando repite las acciones del modelo. La esencia de la creatividad del actor, la condición para que la obra permanezca viva es la recuperación del modelo en el propio subconsciente; y a continuación debería el actor articular en su cuerpo los impulsos encontrados y liberados. (Kajzar apud Degler y Ziolkowski, 2006: 253).

Con el encantamiento se vincula lo fascinatum, lo fascinante. La India es fascinante para Jung y para Grotowski. La India es un lugar sin historia, un espacio anónimo e impersonal. La historia es tan remota y desconocida que se transforma en mítica y legendaria. En Europa la historia la conforman grandes hombres y grandes hechos, porque es reciente, y el pasado es relativamente joven, pero en la India todo es tan antiguo que no importa qué ocurrió ni a quién le ocurrió: todo es cíclico, todo ha existido ya miles de veces. El mundo mismo no es sino la renovación de la existencia del mundo, consumada ya muchas veces. Incluso el individuo ha vivido ya incontables veces en los tiempos pasados. El tiempo además es relativo. El yogui – maestro espiritual del que

bebe tanto espiritual como intelectual y emocionalmente Grotowski – ve tanto el pasado como el futuro. El espacio es relativo: el yogui recorre con su cuerpo espiritual países, mares y cielo con la velocidad del pensamiento. Lo que llamamos real – todo lo malo y bueno de la vida humana – es ilusión. En “El mundo ensoñador de la India” de *Civilización en Transición*, Jung expone:

Un paseo por los bazares de Bombay movió mi pensamiento. Sentía el efecto del mundo ensoñador de la India. Estoy convencido de que el indio promedio no siente este carácter ensoñador de su mundo. Al contrario, todas sus reacciones muestran hasta qué punto le impresiona y posee su realidad. Si no estuviera bajo la fascinación de ese mundo no necesitaría su doctrina religiosa y filosófica sobre la Gran Ilusión, igual que nosotros no necesitaríamos el mensaje cristiano del amor si fuéramos distintos de como somos. (La enseñanza consiste esencialmente en transmitir saber sobre cosas de las que sabemos muy poco). [...]

En la India la vida no se ha retirado todavía a la cápsula craneal. Todavía vive el cuerpo entero. Nada tiene de particular que el europeo se sienta como en un sueño. Toda la vida de la India es algo que él se limita a soñar. ¿Cómo puede olvidarse la tierra cuando se anda descalzo? (Jung, 2001: 484).

La razón por la que la India le parece tan ensoñadora a estos dos investigadores es porque en ella nos sentimos empujados a lo inconsciente, a ese mundo irredento, incivilizado y primitivo que únicamente soñamos porque nuestra consciencia lo niega. La India representa la otra vía para civilizar al hombre: la vía sin supresión, sin violencia, sin racionalismo. Al hindú no le importan las contradicciones, incoherencias o incongruencias aparentemente insostenibles; confía en que si existen algún sostén subterráneo tendrán. Si existen, constituyen características de ese pensamiento y el hombre no es responsable de su existencia. No es su autor, los pensamientos aparecen por sí solos. El hindú no busca detalles fragmentarios del universo. Su esfuerzo se dirige a tener una visión del todo.

Lo tremendo y fascinante es amedrentador y terrible. La sensación que causa en

el receptor es parecida a la visión de una serpiente venenosa, una visión de pánico paralizante, de miedo terrible y descomunal, de hipnotismo, y subyacente a esta sensación, otra de extraño, morboso y secreto deseo inconsciente. Una visión similar a la que los alemanes sentían hacia su fñhrer en sus discursos oratorios, y una visión, que de alguna manera llamaba poderosísimamente la atención de Grotowski, quien quería explorarla e investigarla para ver cómo, esa mezcla de sumisión hipnotizada, fe ciega, y encantamiento arrobado, el actor podía trasladar al escenario y comunicar al público. Se trata del instinto del inconsciente colectivo, que en ocasiones, por razones muy complejas y oscuras, desea ser subyugado, sometido a la vez que enardecido, y conducido hacia una verdadera o falsa sublimación. La falta de relación con la serpiente venenosa, la distancia que nos separa de ella, así como su frío y peligrosidad, desatan y despiertan todas nuestras alarmas, resortes y recursos, y de igual manera que nos defendemos de ella como del demonio, nos podemos entregar a ella como si de nuestra salvación se tratase. Hay muchas personas a las que la crueldad pura, inexorable, y sin escrúpulos de la serpiente venenosa les resulta inmensamente seductora, porque encarna de manera inaudita y valiente – temeraria, más bien – una autoridad humana, que muy pocos se atreven a ejercer, y que en este aspecto, también es sobrehumana. El ser humano no dispone de la amplitud de la consciencia que se requeriría para la realización de los verdaderos opuestos en la naturaleza humana. La tensión entre ellos se mantiene, por tanto, en gran parte inconsciente, y puede reventar y explotar de una manera insana e incontrolada. La serpiente designa, según la tradición, el punto vulnerable del hombre: personifica su sombra, su debilidad e inconsciencia. En esta última reside el mayor peligro: la propensión a las sugerencias. El efecto de la sugestión se basa en el desencadenamiento de una dinámica inconsciente. Cuanto más inconsciente sea esta dinámica, más efectiva es. Por eso, con la creciente división entre consciencia e inconsciente aumenta el peligro de contagio psíquico y, en consecuencia, de la psicosis de masas. Sin tradición y sin base instintiva la razón no ofrece resistencia o protección alguna ante ningún absurdo. Ejemplo de absurdo y de dinámica inconsciente es la progresiva burocratización del mundo contemporáneo, detestada por Grotowski. Dice Hannah Arendt en *Eichman en Jerusalén*:

Desde luego, para las ciencias políticas y sociales tiene gran importancia el hecho de

que sea esencial en todo gobierno totalitario, y quizá propio de la naturaleza de toda burocracia, transformar a los hombres en funcionarios y simples ruedecillas de la maquinaria administrativa, y en consecuencia, deshumanizarles. Y se puede discutir larga y provechosamente sobre el imperio de Nadie, que es lo que realmente representa la forma de administración política conocida con el nombre de burocracia. (Arendt, 2010: 420-421).

Lo tremendo y fascinante nos colocan como seres humanos frente a lo absoluto. Es un arrojarnos al abismo de lo absoluto, total e inefable. Todo ser humano vive algún momento así en su vida, un momento de heroicidad en el que Dios deja en nuestras manos la elección, la decisión, la salida. Su ayuda está tras nosotros protegiéndonos, pero no la vemos, en el momento crítico en que tenemos que alzarnos sobre nosotros mismos, sobre nuestra sombra y nuestros miedos, nos flaquean las fuerzas y nos sentimos abandonados. En situaciones críticas todo ser humano es un héroe, y el héroe se encuentra desarmado; frente a los grandes hitos de nuestra vida nos sentimos como ante la muerte, desnudos. Y no sabemos cómo hemos llegado hasta ahí, cómo el acaecer de la vida ha derivado de tal modo. Mil concatenaciones del destino nos conducen al punto de no retorno. Este momento simbólicamente se representa con la lucha de Jacob con el ángel. Nada puede hacer ahí el hombre salvo estar en su sitio. Es una situación que le exige reaccionar con totalidad. Generalmente en este momento el héroe ya no puede atenerse a los artículos de una ley moral vigente. Comienza aquí la invención de su propio universo moral y de valores, de su propia ética. Y nos hallamos ante la confrontación con lo absoluto, la iniciación de un camino condenado, desterrado por los preceptos de la moral convencional y por los guardianes de la ley. Sin embargo la persona se siente libre; lo tremendo y fascinante conducen inevitablemente a una libertad y a una soledad igual de aterradoras que de atrayentes. Esta persona no se ha sentido jamás tan fiel a sí misma y a sus principios y a su vocación íntima, y por lo tanto, a lo absoluto. Solo ella y Dios ven la situación concreta desde dentro; quien la juzga y la condena la contempla solo desde fuera y no la conoce. Esta confrontación tremenda y fascinante con lo absoluto es lo que vivió humana y artísticamente Ryszard Cieslak de la mano del director Jerzy Grotowski en *El príncipe constante*, quizá la mejor muestra representativa

jamás realizada de este cara a cara de un hombre con su destino y con lo absoluto.

Una idea que prendió en Jung y en Grotowski, y que los dos atrajeron de los gnósticos, es la idea de la chispa divina. Una idea que los recientes investigadores del diseño biológico asemejan con lo que ellos denominan “átomo trascendental”. Corresponde a la “scintilla vitae”, o chispita del alma del maestro Eckhart. Por su parte, el filósofo Hipólito sostiene que la oscuridad mantiene de modo inteligente y en servidumbre al brillo y las chispas de la luz, y que esta pequeñísima chispa se mezcla “abajo de modo sutil en las aguas oscuras”. De modo parecido señala Simón Mago que en el semen y en la leche se encuentra una pequeña chispa que se desarrolla hasta convertirse en una fuerza inalterable. La compenetración entre Grotowski y Jung es tan alta, que Degler y Ziółkowski señalan en *Essere un uomo totale*:

Es de notar que en su introducción al popular volumen de Suzuki “Introducción al budismo zen” Jung cita el mismo fragmento de Eckhart citado por Grotowski, afirmando que lo que Meister Eckhart describe en su fragmento es “una verdadera y propia experiencia satori (iluminadora), una liberación del yo (...)” (Degler y Ziółkowski, 2005: 278).

Grotowski y Jung apuntan al fin último de la iluminación. El correlato alquímico sería la fijación. En la fijación el consciente y el inconsciente están unidos y el instinto y el espíritu vuelan juntos como un ser cuyo conocimiento comprende e incluye a los dos. El milagro hacia el que conduce la fijación es a la cuadratura del círculo, lo misterioso puede ser encuadrado dentro de la realidad física. La iluminación es el contacto con el sí mismo junguiano. El sí mismo es conciencia de sí, empoderamiento y enseñoreamiento de tu tiempo y de tu espacio, y conocimiento desde la autoridad interior que te da la sabiduría de la experiencia de que el sí mismo te capacita para permanecer tú mismo en todas las condiciones de tu vida. La iluminación es conciencia de totalidad unificada. La milagrosa construcción de la vida es un renacer desde la parte hacia la totalidad. La iluminación no es estar libre de la tormenta, sino mantener el equilibrio en el centro de ella. Y la iluminación interior del ser humano se manifiesta de tal modo que conduce a

otros hacia su esfera. En el libro del Apocalipsis, la última meta se nos presenta como la Ciudad Celestial, la Nueva Jerusalén, en la cual, después del Juicio Final, los creyentes resucitarán a la vida eterna y a la luz. Esa resurrección a la vida eterna y a la luz es la iluminación. Marie Luise von Franz en *El hombre y sus símbolos* (1968) considera que la experiencia del sí mismo trae consigo un sentimiento de estar firmemente fijo dentro de uno mismo, en un trozo de eternidad interior que no podrá ser tocada ni tan siquiera por la muerte física. Pero en palabras del propio Jung se nos recuerda que acaso la iluminación sea muy difícil o imposible, puesto que no decidimos venir a la vida, no quisimos encarnarnos para iluminarnos, sino para vivir la vida. La vida no se nos dio para la iluminación, sino para experimentarla y disfrutarla, palabras que recuerdan el pensamiento borgesiano de la meta como camino. Tanto para Jung como para Grotowski la redención total de los sufrimientos de este mundo es y ha de seguir siendo una ilusión.

1.7. LA CRUELDAD ARTAUDIANA.

Con frecuencia se efectúan comparaciones entre Grotowski y Antonin Artaud (1896-1948) –actor francés, poeta, ensayista, director teatral y visionario del teatro. La idea del teatro de la crueldad, pensada como provocación hacia un público autocomplaciente adquirió una considerable popularidad en los círculos vanguardistas polacos de los años sesenta. Sin embargo, Grotowski afirmó siempre que Artaud llegó muy tarde como influencia a su creación escénica e investigadora, algo que también señaló acerca de Brecht. Pero mientras el espíritu de Brecht está más distanciado del de Grotowski, el de Artaud está muy presente en él. Grotowski siempre fue artaudiano, aun antes de conocerlo, fue artaudiano sin saberlo. En la esfera de la técnica y del pensamiento teórico Grotowski señaló que siempre quiso permanecer fiel – a su manera – al maestro Stanislavski. A pesar de ello en el año 1967 tras la presentación en Polonia de *El teatro y su doble*, Grotowski publicó un bello artículo en homenaje a Artaud: *No fue solo uno*. Grotowski se rindió al inmenso talento de Artaud en su contribución a la práctica del teatro, y reconoció asimismo su gran aportación como visionario del teatro; Grotowski lo lla-

mó “poeta del teatro y de sus posibilidades”. El gran discípulo de Grotowski, Eugenio Barba, también fue un admirador apasionado de Artaud; no en vano su obra de teatro *Talabot* está inspirada parcialmente en la vida del genial visionario francés.

Son muchos los puntos en común entre Grotowski y Artaud. Para ambos directores la fusión entre el creador y lo creado es absoluta. La creación es una encarnación del creador; el creador se sacrifica, se inmola a través de ella, para que sus discípulos puedan nutrirse y desarrollarse a partir de ahí. Tanto Artaud como Grotowski penetran en el universo de sus creaciones quedándose a morar allí, y perdiendo las coordenadas de sus respectivas existencias, desdibujándose los trazos de su personalidad, de una personalidad que busca refugio en una dimensión irreal a la que ellos dan realidad, y que devuelve otra realidad a sus vidas. Esta filosofía fue mucho más extrema en Artaud que en Grotowski. Grotowski puso límites, allí donde Artaud no quiso ponerlos, de hecho Artaud penetró de lleno en la locura. Para Artaud el mundo y la vida son crueles e incomprensibles, y por lo tanto dignos de ser rechazados y odiados. Para Grotowski también son crueles y carentes de sentido, pero dignos y susceptibles de ser compadecidos, porque en primera y última instancia el mundo y la vida somos nosotros también; no hay separación entre el exterior y el interior. Para Artaud sí la había, se esforzaba inútilmente en que la hubiera, puesto que se sentía rechazado, herido y dolido por un mundo y un universo a los que jamás quiso pertenecer. Dice Antonin Artaud en “Cartas desde Rodez”, citadas en la obra *Textos*:

Yo reprocho a los hombres de este tiempo haberme hecho nacer a través de las más innobles maniobras mágicas en un mundo al que no quería pertenecer, y de querer mediante maniobras mágicas similares impedirme hacer un agujero para abandonarlo. Tengo necesidad de poesía para vivir, y quiero tenerla a mi alrededor. Y no admito que el poeta que soy esté encerrado en un asilo de alienados porque quiera realizar al natural su poesía. (Artaud, 1976: 15).

A través de una purgación de las pasiones y de las perversiones, se quiere regresar en ambos casos al origen inmaculado, y llegar a la quintaesencia de la pureza, en la

que el ser humano, el individuo sufriente, no es el responsable de su sufrimiento, sino que le viene dado por lo gran desconocido, el arcano cósmico, receptáculo metafísico, universal y divino, alquímico, de donde procede el caos primero y el fin último. Tanto Grotowski como Artaud buscaban el origen, la pureza, la verdad y el profundo autoco-
nocimiento, pero lo buscaban de manera distinta. Mientras que Grotowski transitaba el dolor con miras a sublimarlo a través del amor, Artaud transitaba el dolor sin fe en que el amor fuese una salvación. La desesperación de Grotowski tenía la contención de la esperanza y de la paciencia, contención que no existía en el alma atormentada de Artaud.

Son muchos los rasgos comunes a uno y otro genio. Ambos estaban muy interesados por el génesis y el apocalipsis, por el tejido del espacio-tiempo del principio y del fin. Para ambos el teatro es la génesis de la creación. Y así lo expone Artaud en uno de sus poemas. En otro señala que él es el hombre que será juez en el Juicio Final. El apocalipsis es un horizonte, una proyección, que está presente con mucha asiduidad en la mente de los dos autores. De Van Gogh le llama la atención a Artaud la mueca apocalíptica que hay en el rostro de muchos de sus personajes, mueca que encontramos también en los judíos de *Akropolis*. No se puede estudiar a Artaud ni a Grotowski como si se tratase de filósofos, de pensadores, de intelectuales sin más, porque el pensamiento de ambos es un pensamiento emocionado, un pensamiento invertebrado, cartilaginoso, líquido, flexible, taraceado de sensaciones, sentimientos, emociones, perceptos. No se puede estudiar su pensamiento desde el mundo de los conceptos, porque no fue pensando como se forjó, sino en estados de meditación poética. Los dos conceden poca importancia al pensamiento, porque todo pensamiento es irreal, como la vida y como el mundo. Todo es virtual, y todo es interpretación intencionada. La realidad como la verdad nadie sabe, ni sabrá nunca dónde está. Los dos valoran la infancia como refugio de la inocencia y de la pureza, como isla a la que huir, y paraíso que creemos perdido, pero que es el último espacio intacto que nos quedará cuando todo haya desaparecido y se haya disuelto. Para ambos el artista es aquel que vive con su niño interior, con su niño herido, en permanente diálogo amistoso, en permanente proceso de integración. Los dos

eran dos niños, y como todos los niños también dos clowns, pero dos clowns trágicos, dos payasos oscuros. Artaud llegó a decir acerca de la niñez que para él era como la muerte, un espacio poblado de inmensos fantasmas, afirmación que remite a la idea dostoiévskiana de que ningún talento ni genialidad puede esperarse de una infancia feliz y dichosa, por hallarse esta adormecida, y a la expresión del poeta checo Rainer María Rilke que reza: *El destino es la densidad de la infancia*.

Los genios francés y polaco son dos amantes apasionados del silencio. El silencio como escucha del vivo temblor de las fibras de la red espacio-tiempo, el silencio como método de incursión autista, mutista, sufriente, solitario y sabio, ascético, en las profundidades y misterios más ocultos y escondidos, el silencio como paz y descanso, como quietud y aminoración del ritmo y del latir del universo, el silencio como música de lo no dicho, de lo pensado y sentido, música de la presencia, el silencio como ataque visceral, orgánico, instintivo contra todo aquello que no es esencial. Grotowski indica a sus actores en *Hacia un teatro pobre* la importancia trascendental de trabajar en silencio, así como la necesidad de mantener ese silencio en el seno del compañerismo y de la hermandad y fraternidad espiritual. Acerca de esto último Julia Elena Sagaseta de la universidad de Buenos Aires dice en su artículo “Conocer Grotowski: seducción y límites”:

Quiero tener compañeros de armas. Quiero tener una hermandad de armas. Quiero tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen solo o el tipo de domador que domestica a los actores en mi nombre, o el dilettante que se encubre con mi nombre. (Grotowski apud Sagaseta, 2005: 7)

Artaud decía de sí mismo que los dioses lanzaron sobre él un monstruoso silencio envolvente y embriagador como venganza por haber nacido con una implacable lucidez. Artaud y Grotowski son dos trabajadores infatigables y estajanovistas; ambos trabajan sin descanso, con una fecundidad increíble en personas acuciadas por problemas, sobresaltos y enfermedades. De hecho los dos sufrieron crisis nerviosas debido a la

acumulación de fatiga y estrés, y al alto nivel de autoexigencia con que se juzgaban. Artaud apaciguaba la exasperante presión de sus demonios internos con el trabajo, una actividad laboral que desarrollaba, en gran parte, de noche. Él se define como un obrero, un trabajador, un proletario, escandalizado por la forma en que le trata la administración, la medicina y la policía. Y otro de los rasgos que comparten es el hecho de dejar de hacer teatro, y de dejar incluso de escribir. El verdadero y profundo conocimiento es inefable e intransmisible, es decir, es místico. Todos los consideran sabios, pero ellos se alejan de esta imagen que ofrecen, y se consideran a sí mismos aprendices. Lo que les interesa y les apasiona es investigar a nivel práctico y vital, aprender. Ambos llegan a la conclusión de que no tienen nada que decir o enseñar, de que no necesitan transmitir a un público espectador o lector. Lo que buscan es elegir un camino de crecimiento y superación y recorrerlo hasta exprimirlo y agotarlo de tal manera y hasta tal punto como se ve en la poeta y discípula artaudiana, Alejandra Pizarnik, quien recoge las palabras de Artaud en su artículo “El verbo encarnado” publicado en el número 294 de la Revista Sur en mayo de 1965:

He entrado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada; cuando tenía algo que decir o escribir, mi pensamiento era lo que más se me negaba. Nunca tenía ideas, y dos o tres pequeños libros de sesenta páginas cada uno, giran sobre esta ausencia profunda, inveterada, endémica, de toda idea. Son “L’Ombilic des Limbes” y “Le Pése-Nerfs”. (Artaud apud Pizarnik, 1965: 35-39).

La precariedad en la salud, así como la precariedad económica y afectiva fue la tónica dominante en la vida tanto de Artaud como de Grotowski. La existencia de los dos maestros estuvo sembrada de azarosos accidentes, contratiempos e infortunios. Esta precariedad les hizo tomar conciencia de la inestabilidad y escasez de los recursos humanos, y por tanto, de la inmensa validez de dichos recursos cuando al fin se poseen, así como de lo importante que es tener la humildad – y la dignidad y entereza – de solicitar ayuda, y de lo milagroso y bello, y por consiguiente digno de agradecimiento, que es recibirla. Artaud sufrió un total de cincuenta comas, cincuenta estados comatosos. Cada coma, aparte de dejarle mentalmente fuera de juego y reducido físicamente durante va-

rios días, le sirve de expansión de la conciencia, de desarrollo hiperestésico de su sensibilidad, de aumento desbordado y descontrolado de sus facultades psíquicas, de su clarividencia y de su clariaudiencia. Los estados de coma son una ayuda para entrar en el estadio de la crueldad metafísica, ontológica. Son estados que hacen que su dolor se vea aumentado, y él aumentado, diferenciado y enriquecido como ser humano, como ser sufriente, como mártir en su imagen gloriosa de sí mismo. Todo mártir, toda víctima, todo autosaboteador de sus ideales y sueños es al mismo tiempo por contrapartida un guardián de la fe, un guardián de la decisión, un vidente y un profeta, un adicto a sus demonios, pero un sanador de la humanidad, un faro que ilumina la noche del mundo. Como dijo el poeta Nazim Hikmet en su poema “En guerra a la penumbra” dentro de *Poemas* (1978): *si yo no ardo, si tú no ardes, si nosotros no ardemos, ¿quién iluminará esta noche?* De Artaud señaló Grotowski en *Hacia un teatro pobre*:

No logró atravesar el profundo golfo que separa las zonas de las visiones (intuiciones) y su mente consciente, porque abandonó todo lo que fuese ordenado y no hizo ningún intento para lograr la precisión o el dominio de las cosas: en lugar de ello hizo de su caos y de su autodivisión algo objetivo. Su caos era una imagen auténtica del mundo. No era una terapia sino un diagnóstico, por lo menos para otras personas. Sus estallidos caóticos fueron santos porque les permitieron a los demás llegar al autoconocimiento. (Grotowski, 2009: 69).

Una característica que comparten Artaud y Grotowski es la ironía. Los dos creadores se pueden definir como coléricos sarcásticos, que es la definición más cruel de ironía mordaz y zahiriente. El colérico sarcástico se burla con un desdén y altanería inmisericorde, es un refinado experto en estrategias para derrotar al otro a través del ingenio, y hundir su autoestima mediante el tirón de descenso del sarcasmo cáustico y corrosivo. Junto a esta ironía en ambos se da otra suerte de ironía elegante, delicada, sutil, compasiva y profundamente impregnada de amor. Tanto uno como otro autor tienen su doble dentro de sí: el teatro y su doble. La ironía como recurso requiere del que la practica, inteligencia, agudeza de ingenio, conciencia y lucidez, y presupone en el receptor un conocimiento e inteligencia equiparables, de manera que pueda entender la ironía. Se

convierte, por tanto, en una estrategia dialéctica, que provoca y mueve al cuestionamiento y la reflexión. Tanto Artaud como Grotowski utilizan la ironía para mostrar lo ridículo del comportamiento burgués en todas sus dimensiones y aspectos. Una ridiculez que se ofrece bajo la mirada del resentimiento airado o desairado en el caso de Artaud, y del escepticismo burlón en el caso de Grotowski. Es una ironía antiburguesa, que pretende denunciar la insensibilidad, la frivolidad y el egoísmo que rige la sociedad. La finalidad de la ironía en ambos creadores es ridiculizar, avergonzar, escandalizar, transgredir y poner de manifiesto una forma de soberbia que hace que el ser humano se olvide de sus propios límites. La ironía intenta evidenciar la inocencia ignorante, inconsciente, que según Kant – opinión compartida por nuestros dos artistas – siempre es culpable.

La muerte es necesaria para poder renacer a otra vida. Es algo inevitable e imprescindible. La extrasensorialidad y sobreconciencia, la sobredotación intelectual y espiritual surgen de una muerte, de una necesaria muerte, y de una resurrección a otro estadio vital, en el que el muerto en vida que era antes se transforma en un vivo en la muerte. Para Artaud la vida se logra a partir de morir para los demás y para uno mismo, a partir de abandonar la vida. Se logra la vida real matando la vida irreal que nosotros consideramos paradójica e inconscientemente real. Artaud en su pesimismo apocalíptico, pero redentor y mesiánico, se situaba en las antípodas del poeta norteamericano T.S.Eliot, quien consideraba que para lograr la vida hay que amarla, y para amarla hay que vivirla. Grotowski contempla ambas posturas con tierna ironía, las dos las ve igual de válidas y ciertas, y cree que las dos abocan al sujeto a la misma experiencia última, la de encontrarse a solas consigo mismo y con el sentido de su vida y de su muerte. Artaud, sin embargo, opina que para lograr la vida hay que renunciar a lo que creemos vida, y que no es más que una muerte en vida. Esa es su desesperanza y su desesperación, la búsqueda de esa otra vida y el fracaso y la frustración de no encontrarla en esta. Pero quizá esta decepción también suponga su liberación, porque ante la certeza de no encontrar lo que busca en este mundo tiene que crear el suyo propio, su propio universo en el que cabe todo lo que su imaginación subversiva es capaz de crear, y que lo libera

de los parámetros socialmente admitidos, que él considera falsos y vacíos y al mismo tiempo castrantes. Para Artaud y para Grotowski somos herederos y pagadores de la deuda que contrajeron nuestros antepasados y ancestros; ejecutan así la traslación de lo que se conoce como pecado original en algunas religiones como la judía o la cristiana, y falta o pecado de *hybris* en la cultura griega. Para Artaud y para Grotowski nacemos, vivimos y morimos en una atmósfera de mentira. Hay una mentira del ser contra la cual hemos nacido para protestar. La amiga personal de Artaud, Paule Thevenin, testimonia en “Artaud. Polémica, correspondencia y textos”, unas palabras recogidas en el estudio “La crueldad a través del espejo: Artaud-Liddell” que son adscribibles por completo a Grotowski:

Solo reconoce los hechos y la realidad de las verdades personales. Para arrancarse voluntariamente a la locura se obliga a suprimir toda mitomanía y, en consecuencia, todo mito y toda concepción intelectual del mundo. Recurre a la objetividad más somera: “desde hace mucho tiempo he dejado de ver otras cosas fuera del papel sobre el que escribo, de las personas, de los árboles, de las casas entre las cuales vivo, y del cielo azul que está por encima”. Rechaza todo criterio y todo valor adquirido para determinarse solo por sus deseos más simples: la libertad y la felicidad. Persigue su transformación sobre todos los planos. En su juventud se había inclinado sobre los escritos esotéricos de Elifás Leví, sobre las religiones orientales y sobre la Cábala, para encontrar en ellas una nueva concepción de la vida. Ahora rechaza la idea de un secreto a descubrir... Rechaza todo mito, todo absoluto que sobrepasaría al hombre y su cuerpo. No hay nada que encontrar, sino una libertad por realizar en un presente perpetuo. (Thevenin apud Yllán, 2012: 46-47).

Todo gran arte, toda gran obra artística, de alguna manera es cruel, porque de alguna forma atenta contra los pilares y recursos que conforman la frágil solidez de la identidad humana poniéndola en conflicto. Por lo tanto no es refutable el carácter de cruel, la impronta de la crueldad artaudiana, sino todo lo contrario, rescatable, e incluso redentora y mesiánica. A través de la crueldad se llega a la catarsis, y de la catarsis a la sublimación y trascendencia sanadora y curativa. La crueldad funciona como una purgación, como una depuración, como una vía ascética o negativa, en la que el dolor que

se inflige sirve para atravesar el desierto del sinsentido, de la sinrazón, y llegar a algún refugio, a algún agarradero existencial, a alguna isla interior en la que el hombre se encuentre a salvo del dolor, a base de vadearlo, de atravesarlo, de sentirse invadido por él, y de querer superarlo y escapar a él. La crueldad, por tanto, puede ser paradójica, y cruelmente también, una curiosa, extraña y singular aliada del amor, como veremos detenidamente en el caso de Grotowski en *El príncipe constante*.

La crueldad ha sido definida como inhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad, como acción cruel e inhumana, y como falta de compasión hacia el sufrimiento ajeno. En cualquier caso está claro que el sufrimiento ajeno es la base para la obtención de placer, o cuanto menos, provoca la indiferencia del que lo observa o inflige; esta emoción está considerada como un disturbio psicológico, que se relaciona con desórdenes antisociales y de conducta y con la patología sadomasoquista. Cabe destacar – y es de extraordinaria importancia esta diferenciación – que la crueldad es amoral, no inmoral como sí lo son la maldad y la iniquidad. Por supuesto es amoral la crueldad artaudiana. No se trata de una crueldad que ataque al ser humano por el puro placer de atacarlo sin más, atentando contra principios morales, éticos o religiosos; se trata de un camino de conocimiento y de exploración inevitable y único. No es que el ser humano decida ser cruel, es que no puede no serlo, no sabe no serlo, no deja de serlo jamás, pues la naturaleza y el cosmos son crueles con él. El ser humano frágil, vulnerable, víctima autosaboteadora de sí misma a través de los múltiples engaños de su falso yo, este ser humano pobre y desamparado, se siente atacado por esta crueldad, ante la que no encuentra ni defensa ni protección posibles. La crueldad grotowskiana está estilizada y quintaesenciada; es una crueldad que más que ser un proceso de búsqueda, se desprende del resultado de lo hallado. La crueldad grotowskiana “parece menos cruel” porque busca redimirse a través del amor. Pero la angustia existencial que experimenta el público después de asistir a un espectáculo de Grotowski es de un calado aún de mayor intensidad que después de asistir a un espectáculo artaudiano. Si la redención de esa crueldad innata, congénita y total se realiza o no, lo debe comprobar cada ser humano en sí mismo por medio de la meditación después de haber vivido, parece decirnos el director polaco.

Grotowski nos encomienda, por tanto, a nuestra responsabilidad y libertad, a nuestra capacidad de mirar dentro de nosotros. Grotowski al igual que creía en la individualidad del arte y en la imposibilidad de un método general de actuación, también creía en la profunda e indiscutible individualidad del espectador y de su recepción. Grotowski nos dice en declaraciones citadas por Richard Drane:

[...] estoy hablando de pasar fronteras, de confrontación, de un proceso de autoconocimiento y, en cierto sentido, de una terapia. Tal método debe permanecer abierto – su propia vida (la del método) depende de esta condición – y es diferente para cada individuo. Así es como debería ser, pues su naturaleza intrínseca requiere que sea individual. (Grotowski apud Drane, 1995: 280)

Grotowski no lanza un gran “No” como Artaud, siembra preguntas de difícil, acaso imposible, respuesta. La posibilidad de redención puede asustar y aterrorizar todavía más que la negación absoluta y devastadora; es todavía más difícil de gestionar por parte del público, porque no calma, no tranquiliza, te señala que el camino aún continúa. Observemos lo que Alejandra Pizarnik dice en “El verbo encarnado” – recogiendo el testimonio de André Gide, quien estaba presente en el momento histórico que se reseña – acerca de la recepción por parte del público de las palabras de Artaud:

[...] Todo en él narraba la abominable miseria humana, una especie de condenación inapelable, sin otra escapatoria posible que un lirismo arrebatado del que llegaban al público solo fulgores obscenos, imprecatorios y blasfemos. Y ciertamente, aquí se reencontraba al actor maravilloso en el cual podía convertirse este artista: pero era su propio personaje lo que ofrecía al público, en una suerte de farsa desvergonzada donde se transparentaba una autenticidad total. La razón retrocedía derrotada; no solo la suya sino la de toda la concurrencia, de nosotros todos, espectadores de ese drama atroz, reducidos a papeles de comparsas malévolas, de bastardos y de palurdos. ¡Oh! No, ya nadie, entre los asistentes, tenía ganas de reír; y además, Artaud nos había sacado las ganas de reír por mucho tiempo. Nos había constreñido a su juego trágico de rebelión contra todo aquello que, admitido por nosotros, permanecía inadmisibile para él, más puro:

“Aún no hemos nacido/ Aún no estamos en el mundo/ Aún no hay mundo/ Aún las cosas no están hechas/ La razón de ser no ha sido encontrada.

Al terminar esta memorable sesión, el público callaba. ¿Qué se hubiera podido decir? Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un dios, como en el umbral de una gruta profunda, antro secreto de la sibila donde no se tolera nada profano, o bien, como sobre un Carmelo poético, a un vate expuesto, ofrecido a las tormentas, a los murciélagos devorantes, sacerdote y víctima a la vez... Uno se sentía avergonzado de retomar el lugar en un mundo en donde la comodidad está hecha de compromisos. (Gide apud Pizarnik, 1965: 35-39).

La crueldad tiene como objetivo la provocación de una herida, de una herida en el cuerpo, o de una herida en el alma, como es el caso del teatro artaudiano; la iniquidad, por el contrario, persigue la provocación de un trauma, esto es, el resultado doloroso, sufriente, y más o menos permanente, de una herida. La herida puede ser – cruelmente – sanadora, el trauma no lo es, el trauma necesita de la sanación. La crueldad moderna se ha transformado en la iniquidad posmoderna; de igual manera que el teatro de la crueldad artaudiano ha dado lugar al teatro de la iniquidad postartaudiano. La crueldad histórica, social y artística no solo se ha vuelto nociva y macilenta con el paso de los años, sino que además ha ido perdiendo su significado y su sentido. La iniquidad que explora e investiga gran parte del teatro contemporáneo actual carece de objetivo, de proyección moral o filosófica, de sentido en definitiva. La crueldad posmoderna se ha vuelto inicu, esto es gratuita, estéril, injustificada. La crueldad moderna lucha contra el cinismo, la crueldad posmoderna, sin embargo, hace del cinismo su principal arma, es una crueldad cínica, escéptica y nihilista. Se es cruel, porque hay que ser algo, como se podría no serlo, porque los artistas posmodernos creen que la crueldad va a ser igual de improductiva e inoperante que la no crueldad. Nada nos va a salvar, no hay nada que salvar, todo está perdido, se es cruel por dejadez o aburrimiento. El horror irredento y no expiado del genocidio perpetrado por los nazis está, sin duda, en el origen del paso de la crueldad moderna a la iniquidad posmoderna, pero no solo él. La degradación de la naturaleza, así como de las relaciones humanas en las grandes urbes y metrópolis posmodernas, y los análisis irresolutos, inacabados, y totalmente subjetivos y discutibles acerca de la estructura microcósmica y macrocósmica de la realidad son otros aspectos de los que ha sido testigo Grotowski, y no en cambio Artaud, y que están presentes en

las reflexiones de Grotowski y en su teatro, y no tanto en los de Artaud. Grotowski se inscribe en el punto de quiebre y de inflexión entre la modernidad y la posmodernidad. Por su época sería posmoderno, pero su formación, ideario e ideales todavía se hallan en los últimos coletazos de la modernidad.

La autocrueldad es la manifestación inherente y primordial, la manifestación germinal de toda forma de crueldad. La autolesión física, vinculada a la autolesión espiritual, está íntimamente ligada al concepto de sacrificio religioso, de expiación de culpabilidad a través del elegido y deseado martirio, una inmolación egocéntrica, narcisista, masoquista y hedonista, profundamente cristiana y romántica. Todo sufrimiento tiene un reverso de placer, el masoquista y el hedonista son ambos las dos caras de la sombra del arquetipo del Rey. El ser humano no quiere ser rey de su vida, sino esclavo, quiere ser víctima y mártir para, en su inmensa desgracia, sentirse más importante, y más merecedor de compasión y lástima, y por tanto, también digno de ser amado, pues ha sufrido, y quien ha sufrido, merece consuelo. Y es que cuanto más sufres menos responsable eres, menos responsable te consideras, y más consideras que puedes culpabilizar al mundo, a la vida y al prójimo. Cuando uno se aplica la autocrueldad se castiga a sí mismo, y se convierte en un dios autocastigador, pues el único que puede castigarnos – según nuestra tradición judeocristiana – es Dios, y esto le hace salir del adocenamiento y vulgaridad de la masa, le hace oponerse a lo colectivo, a la opinión general, al soporte del Estado, y obtener una libertad que da el placer de la transgresión, de haber transgredido una de las normas más sagradas, el instinto de supervivencia y de conservación. Ejemplo de autocrueldad lo encontramos en Artaud, pero también en su admirado y venerado Van Gogh. El pintor holandés es un ejemplo de víctima del mundo y de sí mismo que se autolesiona en un desesperado intento por aferrarse a la vida a través del dolor para no morir. Artaud es un alma afín que comparte esa autocrueldad del pintor, de igual manera que en la escena postmoderna encontramos la autotorturada Sarah Kane. En el interesante y revelador artículo “Seguridad General. La liquidación del opio” hallamos las siguientes declaraciones de Artaud, publicado por Álvaro Heras-Gröh, y consultado el 15 de abril de 2015. :

Nacimos podridos en el cuerpo y en el alma, somos congénitamente inadaptados; suprimid el opio, no suprimiréis la necesidad del crimen, los cánceres del cuerpo y del alma, la propensión a la desesperación, el cretinismo innato, la viruela hereditaria, la pulverización de los instintos, no impediréis que no existan almas destinadas al veneno, sea cual fuere, veneno de la morfina, veneno de la lectura, veneno del aislamiento, veneno del onanismo, veneno de los coitos repetidos, veneno de la debilidad arraigada en el alma, veneno del alcohol, veneno del tabaco, veneno de la anti-sociabilidad.

Hay almas incurables y perdidas para el resto de la sociedad. Suprimidles un medio de locura, ellas inventarán diez mil otros. Ellas crearán medios más sutiles, más furiosos, medios absolutamente desesperados. La misma naturaleza es antisocial en el alma; es por una usurpación de poderes que el cuerpo social organizado reacciona contra la tendencia natural de la sociedad (Heras, 2012).

La transgresión es una cualidad que emparenta a Artaud y a Grotowski. La transgresión es una cualidad real, no fingida, ni ficticia, ni manierista. La transgresión es una agresión que atraviesa la moral convencional y la hace estallar, la dinamita, es una agresión que transita espacios emocionales más profundos y dolorosos, rincones más lejanos que la mera agresión física o psicológica. En efecto, tanto uno como otro genio son transgresores. La transgresión no es solo provocación, es una provocación que hiere cruelmente el corazón de las convenciones sociales, mostrando un camino distinto al corriente y cotidiano, menos conocido, y por tanto, más temido y rechazado. La temeridad es un aspecto del artista cruel que lo enlaza con su esencia mesiánica y con su arquetípica autodefinición de mártir. Temor y temblor, en terminología kierkegaardiana, son las cualidades que crea y que causa el cruel. El temblor que produce el pavor de lo desconocido, de lo imposible, de lo oculto, de lo prohibido, de tantas otras formas de lo cruel. La temeridad es una característica del transgresor, el transgresor es temerario, porque se enfrenta con el inconsciente colectivo, a las normas morales y sociales de la comunidad, de la cultura, y tanto más transgresor cuanto más ancladas están estas normas, pero también cuanto más tácitas son. La transgresión de la ley no escrita es lo que menos perdonan los pueblos a los transgresores. Son tres las transgresiones del genio

artístico, la transgresión de la sexualidad y de la sensualidad libres, desinhibidas, amorales, la transgresión de la búsqueda incesante e incansable del conocimiento – recuérdese la maldición bíblica y mítica del Árbol del Bien y del Mal – y la transgresión de la pulsión de muerte – todavía más transgresora si cabe en el suicidio que en el homicidio, porque todavía se entienden menos los impulsos, el instinto y las causas. De los tres tipos de transgresiones encontramos tanto en Artaud como en Grotowski, ante todo en “Cartas desde Rodez” de Artaud, y en *Apocalypsis cum figuris* de Grotowski. El transgresor más que recrear o recuperar mitos, los crea como bases fundacionales de una nueva comunidad, de una nueva época. De Grotowski dice Irving Wardle en *Experimental Theatre* acerca de *Akropolis*:

Lo que ha legado (Grotowski) es un intenso y particular sentido de lo que entendemos como un punto de ruptura. Las caras se dibujan en rígidas máscaras que simulan haber olvidado el sueño; los cuerpos parecen haber sobrepasado los límites de la resistencia. Puedo pensar en pocas imágenes más potentes en el teatro moderno que la procesión-boda de Jacob con su montón de chatarra, y el final cantando mientras descienden a los hornos crematorios. En tales momentos, incluso para un espectador profano, Grotowski semeja más bien un creador de mitos, que un explotador de los mismos. (Wardle apud Roose Evans, 1989: 149).

La rebeldía inconformista y contestataria, la rebelión insolente es otra de las caras de la crueldad. Revelarse como un ser que busca, que espera desesperando por no encontrar, que demanda porque necesita, como un ser consciente de su trágica fatalidad en definitiva; revelarse así es una forma de rebelarse. Quien se rebela revela su yo. Y revelar al mundo su yo es el máximo objetivo del artista cruel. El artista es un animal que quier decir “yo”; con el sacrificio quiere decir “yo”. El artista cruel es aquel que por más tiempo no puede resistir el apagar, anular o reprimir su yo, algo que por el contrario es el objetivo de la sociedad. El teatro de la crueldad y la sociedad caminan en direcciones contrapuestas, cada uno de ellos se reafirma en lucha contra el otro. La sociedad para ser sociedad necesita del adormecimiento de la individualidad, mientras que el teatro de la crueldad persigue el triunfo glorioso de la individualidad, una individualidad

suprarromántica instalada en una impronta revolucionaria – de un romanticismo de corte francés e inglés – en el caso de Artaud, y una individualidad también suprarromántica, pero instalada en un sello más que revolucionario de persecución y prosecución de la evolución – un romanticismo más de índole alemán y polaco. Rebelarse para buscar la animalidad perdida, rebelarse contra la sociedad para hallar su espacio como ser, como hombre, y rebelarse contra Dios para usurpar su rol y su poder, en el caso de Artaud, y rebelarse hacia Dios, en pos de él, para fusionarse con él, en el caso de Grotowski. Grotowski traza un arco parabólico entre Artaud y Dios. Estos dos extremos son los extremos en que se inscribe Grotowski y su arte: el dolor por no sentirse amado, y el amor incondicional. José Luis Arce señala en su estudio *La Máquina Border*:

Los fuertes componentes crísticos de su autobiografía, deben hacernos deslindar que mientras que en Cristo hay un calvario para llegar a Dios (Padre), aceptando el suplicio, en Artaud hay un calvario inverso de despojamiento, como una misa negra que le implica llegar a la nada, a esa nada eternal que funciona como una página en blanco para una reescritura que nos saque del engaño y la mentira de la representación. Voluntad de nada. (Arce, 2009: 199).

La impiedad del teatro de la crueldad está implícita. Es imprescindible, de hecho es el rasgo más necesario de todos. Para acabar de ser cruel hay que ser inmisericorde. La falta de piedad, de compasión, es el colofón y la culminación del acto cruel. La piedad o la compasión finales desbaratan la crueldad y la reducen a un mero juego, igual sucede con la crueldad solo aparente, o confusa, retorcida o amanerada. Así gran parte del arte postmoderno que se autodefine como cruel no lo es en absoluto. Si se es cruel, se es hasta el final, y ahí entra la impiedad. Esto exige un gran atrevimiento, un gran hermetismo a la fácil y sensiblera empatía por el ser humano, una gran dureza de corazón en pos de una exigencia y autoexigencia nada complacientes, en pos de un compromiso firme y perseverante. El teatro de la crueldad es ineluctablemente atroz, inasequible al clamor del alma que solicita tregua; porque cada vez que le dices “sí” a la compasión o a la autocompasión, le estás diciendo “no” a lanzar una mirada a aquello que abrasa las profundidades insondables del alma, y solo de esta mirada es de donde

puede surgir un arte realmente vivo y bello. Los artistas crueles ven la compasión como una claudicación a la sensiblería y al sentimentalismo burgueses. Para el teatro de la crueldad la auténtica y real compasión sería hacer que el espectador visite su infierno, y se quede a morar allí, a conocerlo, hasta que sienta la necesidad de saltar a su cielo. Después de crear una herida en el alma no puedes correr a curarla; si haces esto no estás siendo cruel, estás atentando contra las bases del teatro de la crueldad. Es al espectador al que le corresponde buscar una posible curación a su herida, o la muerte.

Las raíces de la crueldad habría que buscarlas en la tragedia griega, primera forma teatral de crueldad, en donde la catarsis es un estadio al que se dirigen actor y espectador para someterse al designio terrible del misterio de los procesos vivenciales y emocionales. El psicoanálisis interpreta la catarsis como placer obtenido de las emociones propias ante el espectáculo de las emociones del otro, y placer de volver a sentir una parte del propio yo reprimido que toma la forma tranquilizadora del yo de otro. Desde una perspectiva psicológica a través de la catarsis se produce una identificación y un reconocimiento de las propias emociones al verlas espejadas en las emociones del otro. Artaud considera como paradigma de crueldad la tragedia romana de Séneca. La tragedia del filósofo cordobés va a inspirar su discurso y la escritura de sus manifiestos sobre el “Teatro de la Crueldad”, y va a servirle para desentrañar y ejemplificar el concepto y la fisicidad en la interpretación de la crueldad trágica; en especial su obra *Tiestes*, considerada por Juan Carlos Sánchez León en su obra *Antonin Artaud y la Medea de Séneca. Espacio, Tiempo y Forma* (1999) como la tragedia antigua más atroz desde el punto de vista de la actuación moral, y de la que se sirve para establecer el carácter metafísico de la crueldad en el teatro – la crueldad física como fatalidad cósmica, pero sobre todo como crueldad metafísica en la que coopera la parte racional y consciente junto al inconsciente, y el azar en estrecha alianza con el destino.

El romanticismo alemán y europeo es el caso más preclaro de autolesión cruel del creador, que intenta conciliar su ego con su alma, alcanzar el arrobamiento místico de saltar

desde el ego al alma, a través de su obra, autosometiéndose a la crueldad fáustica de desear lo imposible. Intentando ser un dios, el poeta romántico se aniquila como hombre, sin alcanzar su deseo. No hay mayor crueldad espiritual. El vate romántico quiere ser cruel para consigo mismo, para alcanzar la salvación, la redención. En la crueldad necesaria y autoinfligida voluntariamente el creador espolea su romanticismo. Es el romanticismo el legado cultural común a Artaud y a Grotowski; ambos son postrománticos y neorrománticos existencialistas, dos profetas visionarios y apocalípticos. En los artistas románticos y simbolistas encuentran ambos sus padres espirituales. Son muchos los críticos que ven en los poetas simbolistas franceses unos antecedentes de la manera de sentir de Artaud y de Grotowski: el malditismo, el fatalismo, el esplín, el placer morboso y perverso de la transgresión, las correspondencias infinitas... En el Simbolismo el desgarrar que produce el demonio interior del artista, el daimon del artista, es el acicate para su cruel desesperación. Así tenemos la relación entre Verlaine y Rimbaud, una relación satánica, endemoniada, azarada por los abismos insondables, inesquivablemente peligrosos de dos almas en perpetua y agitada lucha. La idea de totalismo wagneriano es cruel porque al igual que en el ideal romántico la crueldad se ampara en el pensamiento de totalidad para reforzarse a sí misma. Lo cruel es total, y no puede no serlo. Todo acto cruel se recibe y se vive como algo único, exclusivo y total. La crueldad no admite complementos ni compañeros de viaje. Es una emoción pura, que no puede mezclarse ni mistificarse, no admite sensaciones espurias. La persona que es víctima de un acto de crueldad recibe este acto en su absoluta totalidad, se le cierran las puertas de la percepción a otras posibles sensaciones, a otros posibles universos. De ello dan cumplida cuenta los personajes de las obras de Grotowski, en especial de *Akropolis*. Richard Schechner indica en *Performance Theory*:

Grotowski piensa que la proclamación de Artaud de que “los actores deberían ser como mártires quemados vivos, hasta que nos hagan señales a través de las hogueras” contiene el “entero problema de la espontaneidad y la disciplina, la conjunción de opuestos de la que nace el acto total... en la que radica la esencia del arte del actor”. La espontaneidad y la disciplina son riesgos para el Performer. Su esfuerzo lo comprometen en hacer de su cuerpo, su voz, su mente y su espíritu, una unidad. Después ellos arriesgan esta totalidad aquí y ahora en frente de los otros. Como si caminaran sobre la cuerda floja, ca-

da movimiento es absolutamente espontáneo y parte de una infinita disciplina. El tipo de Performer del que hablo – como el chamán, el mártir de Artaud, y el Cieslak de Grotowski – descarta copiar el carácter. Cieslak no “interpreta” el Príncipe Constante... (Schechner, 1988: 57).

Una influencia común en Artaud y en Grotowski fue el Expresionismo. Mientras que el Romanticismo, el Simbolismo o el Existencialismo fueron estilos e improntas que se filtraron y subsumieron en su manera de sentir, de ser y de crear, la actitud expresionista fue, además, decididamente forjada e interiorizada. Coetáneo de Artaud fue Ferdinand Brückner, que en 1929 publicó *La enfermedad de la juventud*, una obra teatral que es a su vez todo un manifiesto de la crueldad teatralizada a través de unos personajes que sufren un mal endémico debido a la falta de ideales, de esperanza y de proyecciones vitales, de fe en el futuro. Algunos de los retratos de estos personajes muestran a seres inadaptados, cuya línea vital los aboca irremisiblemente al sufrimiento, o bien de la renuncia, o bien del suicidio. Los más fuertes recurren a la vampirización de los otros para alimentar su vacua existencia; la aniquilación de la voluntad del prójimo sirve como nutriente de una vida emponzoñada y ruín. Las máximas que intercambian los personajes de esta obra de teatro en sus respectivos parlamentos son total y absolutamente compartidas por Artaud – en sentido literal – y por Grotowski – en un sentido mucho más abstracto, metafórico y conceptual:

Desirée: Todos los seres humanos deberían matarse de un balazo al cumplir los diecisiete.

Desirée: Uno se aburguesa o bien se suicida.

Alt: El dolor no significa un cambio orgánico de los tejidos. El soldado, con balas en el cuerpo, sigue corriendo como si nada [...] El dolor es un fin en sí mismo.

Alt: Puedes hacer contigo lo que te dé la gana. Pero la premisa existencial, el único modo de negar la locura de nuestra existencia, consiste en que cada cual viva su vida hasta el fin. Hasta es preferible que asesine a otro. Cada uno se mata a sí mismo, se torna un peligro mortal para todos los demás. [...] ¡Bravo! Consíguete cocaína. (Bruckner, 1959: 13 y ss)

Otro de los personajes, Petrell, cita al poeta romántico Novalis, muy admirado y reconocido tanto por Artaud como por Grotowski, uno de los escasos artistas que tenían el reconocimiento total de nuestros dos creadores, poco dados ambos a la admiración y halago públicos hacia otros artistas:

Nada distingue tanto al hombre de la naturaleza como el haber caído en la tentación de amar el dolor y la enfermedad. (Bruckner, 1959: 28).

La extremada dureza con que la naturaleza trata al hombre y actúa sobre él sirve de motivo de reflexión a Artaud y a Grotowski. La naturaleza expresa su crueldad a través de dos medios: la voluntad de poder en pos de nutrir el cuerpo o el ego, y la sexualidad. La naturaleza favorece a los más fuertes y castiga con severidad a los débiles. La supervivencia y la supravivencia – el deseo de ser más, de ser superior, de estar por encima de los demás, e incluso de la propia muerte – son comportamientos que exigen un ataque, una lucha, una defensa, una violencia hacia el otro. La naturaleza es cruel, y el hombre también lo es, como no podía ser menos, ya que el hombre proviene y forma parte de la naturaleza; la relación entre ambos, así como la relación del hombre con el hombre, es una relación de lucha perversa y combativa. Por su parte, el control represivo de estos instintos por parte de nuestro consciente crea un estado de angustia, ansiedad y estrés muy elevado en nuestro sistema nervioso. Ese estado conjunto de angustia, ansiedad y estrés es una de las formas que adquiere la crueldad de la naturaleza del individuo sobre el propio individuo.

El pensamiento existencialista también aúna los genios francés y polaco. Los pensadores existencialistas definieron “existir” a través de un juego de palabras: para ellos existir es “persistir en el resistir”. Una definición ingeniosa, y también certera en el caso de nuestros dos artistas, puesto que su vida y su creación fue ante todo eso: persistir en el resistir. Ambos pretendieron ser fieles a sí mismos, y seguir siéndolo por encima de todo, ser fieles a su ideario y a sus ideales artísticos y éticos. Ambos pretendieron

romper con la forma y con la palabra y su sentido convencional, mediante fisuras por las que se cuelan pulsiones agresivas y violentas con la intención de subvertir los valores éticos y morales de su época. Emile Cioran dice que solo los espíritus agrietados poseen aberturas al más allá. Este pensamiento de Cioran tiene un correlato poético en Artaud y en Grotowski. La agrietada estructura emocional, mental y espiritual deja paso a la transluminación. En efecto, la grieta es una metonimia del resequebrajamiento vital y existencial. La grieta es una herida cruel que se le inflige a la materia. De la herida de Grotowski mana sangre, mientras que de la herida de Artaud mana pus. La grieta grotowskiana está abierta al más allá, frente a la grieta artaudiana que implora e increpa a ese más allá, que quiere estar abierta al más allá, pero que no lo está, porque en el extremo de crueldad y de sadismo imaginable se niega a sí misma incluso ese más allá.

Albert Camus en su obra *Calígula* traza una analogía literaria y arquetípica con *Heliogábalo* de Artaud, y ambas obras formarían una tríada con *Kordian* de Grotowski. Los excesos y desenfrenos de los personajes de estas tragedias, personajes tiránicos y desesperados que cultivan la amoralidad y la anarquía, conducen inevitablemente al fatalismo. Sus súbditos son víctimas de las veleidades y locuras caprichosas de estos gerifaltes, y de igual manera estos a su vez son víctimas de sí mismos. Camus, Artaud y Grotowski nos enseñan que todo ser humano termina siendo finalmente una víctima o un verdugo de otro, y una víctima y verdugo a la vez y siempre de sí mismo. Beckett y su absurdo existencial son otro puente afín que emparenta los pensamientos artaudiano y grotowskiano. Beckett explora, al igual que Artaud y Grotowski, de forma desencarnada, abstracta y metafísica, y sin embargo de manera entrañablemente humana, el dolor y el sufrimiento en estado químicamente puro. En Beckett la crueldad se espiritualiza y se vuelve extrañamente teosófica, pretendiendo no serlo. La crueldad es el vacío, son las arrugas de la geografía del alma; es la indigencia moral del hombre moderno. La crueldad muestra en él su lado más lúdico y humorístico. Beckett se sitúa, al igual que Grotowski y Pasolini, en la bisagra entre la crueldad moderna y la posmoderna. El final de la obra *Esperando a Godot* es representativo de esta esperanza desesperanzada entre la que se mueven modernidad y posmodernidad:

Estragón: ¿Y si nos separásemos? Quizá eso sería lo mejor.

Vladimir: Nos ahorcaremos mañana. (Pausa) A menos que venga Godot.

Estragón: ¿Y si viene?

Vladimir: Nos habremos salvado. (Beckett, 1999: 154)

A pesar de que él se definía como pacifista y antiviolento, Pasolini ejerció una incontestable violencia blasfema, irreverente, subversiva y sacrílega en muchas de sus obras. El malditismo es una característica que le entronca a la filiación cultural de la que forman parte Artaud y Grotowski. Revisar textos como *Orgía*, *Porcile*, *Bestia da stile* o algunos de sus guiones o filmes, como *Saló o los 120 días de Sodoma* – este último verdadero memorial del sadismo – nos pone en contacto con las oscuras profundidades y las atmósferas sórdido-sensuales de la perversión y degradación humanas de este heterodoxo intelectual. En *Orgía* se nos muestra el ambiente morboso, de experimentación y curiosidad mórbida ante la expectativa del dolor inminente, presentado y furtivo, cercano al placer, atmósfera de avidez y voracidad insatisfechas y oscuras, que quizá sean las características más notables de la crueldad psicológica, y territorios y dominios del sentir poético y humano muy del gusto de Artaud y de Grotowski.

En 1951 en la ciudad de Nueva York surge la compañía de teatro experimental The Living Theatre, fundada por Julian Beck y Judith Malina, herederos y deudores de las teorías artaudianas a las que convierten en el leit-motif de su teatro. Buscan la esencia del pensamiento de Artaud intentando liberar sus pulsiones más irracionales en happenings en los que no existen personajes, sino solo el actor o el performer, en el intento de evidenciar un proceso que entronca más con el ritual religioso, con el trance ceremonial, que con lo propiamente teatral; en definitiva, un teatro desnudo, en el que todos los congregados, oficiantes y feligreses forman parte del rito. Para López Mozo el Living Theatre y Peter Brook consiguieron aunar el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Tanto el Living Theatre, como Peter Brook fueron compañeros de travesía experimental en el terreno de la investigación teatral para Grotowski, y testigos

e interlocutores privilegiados del desarrollo escénico, creativo e investigador de las propuestas grotowskianas. Los temas tratados son políticamente incorrectos, poniendo en jaque y cuestionando la moralidad y los poderes socialmente establecidos, con la intención de convulsionar y estremecer al público, para hacerlo reaccionar y despertar de su letargo; en palabras de Julian Beck en *Nosotros, el Living Theatre (We, The Living Theatre)*:

Ayudar al público a ser, una vez más, lo que estaba destinado a ser cuando nacieron los primeros dramas: una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y responso, danza, búsqueda de trascendencia, medio de salida y ascensión, el empuje vertical, en busca de una condición de conciencia que supera la propia conciencia, y acerca más a Dios. Llevando el drama a la sala de teatro y mezclando entre sí espectadores e intérpretes, se aspiraba a igualar, unificar y acercar más a todos a la vida. Unión contra separación. (Beck, 1970: 80)

El accionismo vienés, que se autoproclamó como antiarte, es una corriente vanguardista surgida en Austria en los años 60, que perseguía los mismos fines que Artaud y Grotowski, esto es, provocar al espectador y escandalizarlo. Se pretendía la reflexión y la obtención de conclusiones personales ante situaciones de violento impacto emocional, como actos sexuales desaforados, violaciones, sacrificio de animales, autolesiones sangrientas, crucifixiones, derramamiento de flujos en el escenario: vómitos, orina, sangre, esperma, sudor, saliva... Mostración en definitiva de todo lo que animalizara y degradara la naturaleza humana a través de un teatro que se apodera de lo monstruoso, lo sucio y lo incorrecto para alzarlo al nivel de lo sublime. Esta fusión de lo irrisorio y lo sublime, alternando sin solución de continuidad uno y otro polo, viajando radicalmente entre ambos extremos, la oscilación pendular, enantiométrica, entre pasión y nihilismo, entre génesis y apocalipsis, entre la semántica y la retórica del exceso y la semántica y la retórica del vacío, es una de las piedras angulares de la teoría teatral de Grotowski. El accionismo vienés postulaba que la destrucción formaba parte del arte, y confluía con Artaud y con Grotowski en la búsqueda del fin definitivo de la palabra, de la destrucción de la palabra y con ello de la destrucción del pensamiento burgués. Queda así el

cuerpo como soporte de sensaciones sensoriales y totalistas.

Pero es según Peter Brook el teatro de Grotowski el que más se parece a la teoría artaudiana de entre todos los teatros que han visitado y revisitado la crueldad a través de los tiempos. Y esto es porque en ambos se da el mismo proceso de autopenetración y autoaniquilación, vinculado con el sacrificio; ambos artistas repiten la expiación. La expiación es la redención transiluminadora que acerca a la santidad – la santidad espiritual y artística, no religiosa. Grotowski nos ofrece el concepto de teatro pobre, y la pobreza es una firme aliada de la crueldad, como lo es también la saturación y el barroquismo, por el contrario. La pobreza curte, y endurece, depura y purga, es por tanto, una firme y decidida expresión de crueldad. El rito es cruel por trascendente; la trascendencia del rito nos sitúa ante un momento grandioso, solemne y de extrema importancia para los participantes. La dimensión arcaica y la gravedad imponente del rito, atemoriza a los celebrantes. Impresionado por la formación y la maestría del actor de teatro oriental, al igual que Artaud, Grotowski intentará llevar los principios que rigen este teatro tanto a sus montajes como a su labor pedagógica y de investigación. El cuerpo, tanto para Grotowski como para Artaud, adquiere la función de signo más allá de la palabra, como partitura psicofísica, sin una estructura literaria, sino orgánica. Los dos creadores comparten la idea de una vía negativa, que desprovea al hombre de lo aprendido social y culturalmente para conectarse con lo arcaico y primitivo-humano. Para Brook – especialmente en su primera etapa – y para Grotowski, Artaud es un padre del que beben, que intentan superar por caminos no artaudianos, pero neoartaudianos en el fondo, pues el legado de Artaud nunca desaparece totalmente de ellos. La filosofía escénica de Grotowski participa de los mismos presupuestos de los que participa la teoría artaudiana, y ello se puede observar en el artículo de Federico Arzeno, “Merde! El teatro perdido de Artaud”:

Había que obligar al espectador, a través de lo primitivo y oscuro del drama de vanguardia, a que dejara de intentar comprender intelectualmente para participar emocionalmente, como si fuera un sacerdote de Eleusis. En el rito no hay segregación entre el espacio espectadorial y el escenario: todos son protagonistas porque todos son concele-

brantes. (Arzeno, 2004)

Michael Chéjov señala en *Lecciones para el actor profesional* (2006) que sigue existiendo una atmósfera individual que siempre está presente. A una atmósfera general, a una atmósfera grupal o colectiva, profesional o estética, se suma la atmósfera individual, cruce de herencia genética y sinuosos caminos subconscientes, inconscientes en los que se entrelaza el azar con el destino, cruce de legado familiar y cultural y aura transpersonal. La atmósfera individual marca de forma indeleble e ineluctable a las grandes figuras de la humanidad como encarnaciones de arquetipos míticos y ucrónicos. Artaud y Grotowski son teorías teatrales encarnadas, vivificadas, a través de sus vidas, de sus figuras humanas. La vida en los dos casos está indisolublemente unida a la atmósfera individual; pocas veces ha sido más evidente este íntimo maridaje. Tanto Artaud como Grotowski fueron artistas-filósofos, visionarios metafísicos, que quisieron expresar los núcleos que, según sus visiones, animan y alimentan la materia. En el impulso creativo de Artaud y de Grotowski se percibe un arte rotundo, vivo, fuerte, y convulso, que conmociona y estremece frente a la resistencia que presenta lo pasivo e indolente, lo inerte y lo yerto. Esta forma de creación se aleja de la búsqueda estética o del placer expresivo, tampoco busca la consumación de la obra concluida, o la fuente de respuestas críticas o de múltiples interpretaciones. Una práctica artística que aproxima al lector-espectador hacia la vida y la muerte, hacia lo infinito como fuente inagotable de experiencias comunicativas y vitales. En una conversación con Denis Bablet recogida en *Hacia un teatro pobre*, Grotowski señala los puntos de unión y de separación con la teoría artaudiana:

Artaud representa un estímulo indiscutible en lo que se refiere a la investigación sobre las posibilidades del actor; pero lo que propone en fin de cuentas es solo una visión, una especie de poema acerca del actor y ninguna conclusión práctica puede extraerse de sus explicaciones. Artaud fue bien consciente, como lo podemos deducir por su ensayo “Un athlétisme affectif” y por “Le théâtre et son double”, de que existe un auténtico paralelismo entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo (levantar un objeto pesado) y el proceso psíquico (recibir un golpe, devolverlo). Sabía que el cuerpo posee

un centro que decide las reacciones de un atleta y las de un actor que trata de reproducir los esfuerzos psíquicos a través del cuerpo. Pero si uno analiza sus principios desde un punto de vista práctico, se descubre que conducían a estereotipos: un tipo de movimiento particular para exteriorizar un tipo particular de emoción. La consecuencia es una serie de clisés.

Pero no hay un clisé cuando Artaud hace su investigación y como actor observa sus propias reacciones, tratando de escapar de la imitación exacta de las reacciones humanas y reconstrucción calculada. Si consideramos su teoría, observamos que efectivamente contiene estímulos útiles, pero como técnica se disuelve siempre en un clisé. Artaud representa un fructífero punto de partida para la investigación y un punto de vista estético. [...] Es una proposición estética fértil. No es una técnica. (Grotowski, 2009: 149-150).

Grotowski definiendo a Artaud se define a sí mismo. Grotowski también pretende un punto de partida estético y filosófico-teórico, no una técnica, no un método. Para Artaud y para Grotowski las técnicas y los métodos son infinitos; debe haber tantos como actores y como personajes y situaciones posibles de interpretación. Ambos saben que toda técnica o método ha de estar sustentado en el cuerpo y en la carne del actor, soberanos desconocidos y verdaderos poderes primarios que inventan la conciencia, una carne y un cuerpo que son una región de gritos y ebullición, una matriz de la que surge el pensamiento con la velocidad y brusquedad de un rayo. El único teatro que importa para ambos es el teatro que eleva y yergue ese cuerpo: el teatro sagrado. Expresa Artaud en *El arte y la muerte/ otros escritos* unas ideas idénticas a las expresadas por Grotowski en multitud de artículos:

[...] la escena no es soporte pasivo sino volumen abierto donde se muestran las fuerzas sutiles, divinas, universales. Las potencias creadoras que generan sin cesar la vibración, el movimiento entre las fibras de la materia. El teatro auténtico es el que sacraliza el espacio como sitio donde lo real ya no es concepto, representación, ley matemática o dogma eclesiástico. Lo real allí es campo de circulación de fuerzas. (Artaud, 2005: 14)

1.8. GROTOWSKI Y BRECHT. LA CONTRADICCIÓN INTEGRADORA.

No se puede realmente describir la relación de Grotowski hacia Brecht sin presentar la relación del creador del Teatro Laboratorio con Konrad Świnarski, discípulo de Brecht, y auténtico embajador de Brecht en Polonia. Zbigniew Osiński en su estudio *Teatr Dionizosa (El teatro de Dionisos)* (1972) trata el tema de la presencia del Romanticismo en el teatro polaco contemporáneos, y de cómo la huella del Romanticismo se extiende a Brecht y a Grotowski. Después de la aparición del libro, Krzysztof Miklaszewski, director de redacción del programa de televisión *Literatura y Drama* del centro de televisión de Cracovia, quiso plantear un debate entre Konrad Świnarski y Jerzy Grotowski sobre el anterior estudio ya mencionado de Osiński. Grotowski rechazó la propuesta enviando el siguiente telegrama:

Me alegro mucho de que queráis dedicar el programa al libro de Osiński. Os agradezco mucho la invitación. El autor del libro goza de mi amistad y simpatía. Sin embargo en el código deontológico que yo me he impuesto a mí mismo hay una regla que permanece constante, no criticar ni recensar libros que estén dedicados a mi obra. Y solo por esta razón estoy obligado a negarme. (Grotowski apud Osiński, 2009: 159).

Pero el director del programa televisivo ya contaba con la confirmación de Konrad Świnarski antes de la llegada del telegrama de Grotowski, así que el programa finalmente se realizó, y se emitió posteriormente el 30 de diciembre de 1972. Świnarski habló de su trabajo y de su relación con Brecht, y de lo mucho que aprendió del maestro alemán; de Grotowski, puesto que rechazó la invitación quiso hablar muy poco:

Grotowski y yo somos muy distintos – como muestra el hecho tan simple de que él no ha querido salir en televisión y yo sí – pero tenemos muchos puntos en común. Quizá él se avergüence de mí, yo, desde luego, en absoluto de él. Él habla de otro lenguaje y tiene otra visión del teatro. Él parece tener claro lo que quiere y lo que no quiere, yo no tanto. [...] El teatro de Grotowski queda definido en su desarrollo, en su desarrollo puramente artístico. [...] Mi teatro es diferente, mi vida es más complicada, y nunca sé desde el principio lo que quiero, la definición de mi teatro surge del resultado del traba-

jo. (Świnarski apud Osiński, 2009: 159-160).

En el texto “El director como un espectador profesional”, de 1984, publicado primero en Italia y traducido hasta ahora solamente al ruso, Grotowski describe que lo que lo vincula ante todo con Świnarski es una amistad artística, la amistad artística más profunda que ha tenido con un director polaco. Esta estrecha relación queda confirmada por la exhibición en el mensual polaco-ruso *Tiatr* en el año 2000 de las cartas que Grotowski escribió a Świnarski entre los años 1969-1976, cartas que pertenecen al archivo personal de Bárbara Świnarska, esposa del director. No se ha exhibido toda la correspondencia sin embargo, faltan las cartas y telegramas de Świnarski a Grotowski. Esta amistad supuestamente evolucionó. Realiza una cronología pormenorizada Małgorzata Dziewulska en el interesante artículo “Świnarski i Grotowski: dwa teatry, dwa bluźnierstwa” (“Świnarski y Grotowski: dos teatros, dos blasfemias”), que salió a la luz en la revista literaria polaca *Dialog* en diciembre de 1990:

Pertenecen a la misma generación vital y teatral porque Świnarski era solamente cuatro años mayor que Grotowski. En la Segunda Guerra Mundial ambos sobrevivieron como niños de la guerra en uno de los peores lugares de Europa. Estudiaron en la Polonia de Stalin. Ambos aprendieron en los talleres que recibían de sus maestros, los pupilos de Stanislavski en el caso de Grotowski, y de Brecht en el caso de Świnarski. Grotowski pasó largas temporadas en Moscú, y Świnarski en Berlín oriental. Más tarde Grotowski creó su Teatro Laboratorio, en donde rechazaba de pleno el tradicional teatro de repertorio en el que trabajaba Świnarski. Ya entonces los misterios del Teatro Laboratorio se dispersaban por los ambientes profesionales del mundo del espectáculo en una versión muy deformada, por no decir burlesca. Grotowski era contemplado como una especie de personaje raro e irrisorio, una mezcla de loco, bufón y profeta apocalíptico. Cuando Grotowski comenzó a obtener fama internacional los polacos empezaron a respetarle, pero para entonces Grotowski ya estaba decepcionado irremisiblemente con Polonia y con los polacos. Cuando Grotowski realizó “Akropolis” y Świnarski realizó “La no divina comedia”, versión libre e irreverente de “La Divina Comedia” de Dante escrita por Zygmunt Krasinski, sucedió que casi al mismo tiempo asistieron a ver cada uno el espectáculo del otro. Los enemigos se convirtieron en cómplices, y surgió una plena y mu-

tua lealtad que tenía el sentimiento de cercanía, de intimidad, y que se dilató en el tiempo. (Dziewulska, 1990: 87-88).

Grotowski, quien se caracterizó por mantener un recuerdo fiel a todos sus amigos toda su vida, recordaba con admiración a Świnarski en cada ocasión que salía a colación el nombre del director. En el club Ratusz de Wrocław en 1966 Grotowski señaló a Świnarski como el director teatral con más talento de toda Polonia; fue justo después de haber asistido a *La no divina comedia* en el Teatro Viejo de Cracovia el 9 de octubre de 1966. El público del prestigioso club Ratusz quedó boquiabierto, pues Grotowski jamás se había caracterizado por la adulación, más bien por todo lo contrario; las críticas del célebre director polaco solían ser muy duras y poco complacientes. Las palabras de Grotowski lograron que muchas personas se interesaran por el teatro de Świnarski, y que viajaran a Cracovia para asistir a los dos espectáculos que mostraba en esta ciudad *La no divina comedia* y *Wojzeck* de Büchner (25 de junio de 1966). El público se mostró fascinado y encantado con ambos espectáculos. Świnarski viajó a Wrocław para ver en el otoño de 1965 *El príncipe constante*, versión realizada sobre la obra de Słowacki, que a su vez es una versión de la obra homónima de Calderón de la Barca. No es seguro que asistiera a la representación de *Akropolis*. La andadura profesional del montaje de *Akropolis* fue muy irregular. Se reestrenó en numerosas ocasiones a petición del público, generalmente extranjero, pero entre uno y otro reestreno la obra no estaba en repertorio.

En cuanto a Brecht, los espectáculos del Berliner Ensemble – la compañía brechtiana – en Polonia se iniciaron el domingo 7 de diciembre de 1952 con el espectáculo *La madre* de Gorki en el teatro de Cracovia, Julius Słowacki. Al día siguiente representaron la comedia *El cántaro roto* de Kleist (estrenado en Berlín el 23 de enero de 1952), y para terminar su andadura artística por Cracovia representaron los días 9 y 10 de diciembre el espectáculo *Madre Coraje y sus hijos*, dirigido por Bertold Brecht y Erich Engel, con la memorable actuación de Helène Weigel como protagonista. Según Konrad Gajka, el investigador teatral de la recepción de Brecht en Polonia, y el autor del primer libro sobre este tema, el estreno de *Madre Coraje y sus hijos* el día 11 de enero de 1949

– estreno realizado en el Deutsche Theater, casi un año antes de la apertura oficial del Berliner Ensemble – ha sido uno de los sucesos más importantes en la historia de posguerra del teatro alemán. Konrad Gajka declara en su estudio “Bertold Brecht na scenach polskich (1929-1969)”, (“Bertold Brecht en la escena polaca (1929-1969)”):

Los espectáculos del Berliner Ensemble tocaron la cima artística del período del dogmatismo ideológico, mal entendido como Realismo Socialista en el arte. El teatro, que por norma y por definición se contraponen a esta estética, así como a la convención del teatro popular, exige para las nuevas y revolucionarias ideas también nuevas y revolucionarias formas. (Gajka, 1974: 77).

En estas circunstancias y condiciones de dogmatismo ideológico el Berliner Ensemble no pudo contar con la aprobación común. Brecht percibió instantáneamente este obstáculo, escarmentado por su propia experiencia en Alemania. Pero Brecht se granjeó un aplauso generalizado gracias a la excelente ejecución de los actores, encabezados por Helène Weigel, acompañada de Busch, Geschonka, Angelika Hurwicz... y a la brillante exposición de los valores sociales de las escenificaciones. El público acudió masivamente a las obras de Brecht, movido por la curiosidad y una intensa expectación. La sensación de que estaban ante un genio y ante un momento histórico se podía palpar en el ambiente, y a nadie le quedó desapercibida. Un número muy elevado de butacas estaba reservado para la gente de teatro y para los críticos, que asistieron con una atención propia de un arrobamiento místico. De las representaciones que llevaron a cabo la mayor admiración, y a la vez, las mayores protestas y controversias las causó – como era de prever – *Madre Coraje y sus hijos*.

En el año 1952 la censura en Polonia era altamente represora. *Madre Coraje y sus hijos* en realización del Berliner Ensemble se convirtió en un espectáculo fuertemente antiestalinista, realizado todavía en vida de Stalin y en la plenitud de su culto. Hubo en este espectáculo una apasionada defensa del individuo y de la dignidad humana, de la particular existencia de cada ser humano; lo que Boleslaw Lesmian definiría como “realidad de la existencia”. El humanista Witkacy señaló que la representación brechtiana

na en ningún modo cabía en la doctrina del Realismo Socialista, la representación era directamente herejía ideológica. Ni Brecht ni ninguno de sus cooperantes pudo defender, ni sentirse orgulloso públicamente de la obra. Antes bien tuvieron que pasar lo más desapercibidos posibles. Decir algo a favor de la representación hubiese equivalido a terminar con la existencia de la compañía y del teatro. Grotowski, entonces, estudiante de segundo curso de la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia estuvo presente en los tres espectáculos del Berliner Ensemble, pero le impresionó sobre todo el personaje de la Madre Coraje. Toda su vida recordó con respeto y admiración el espectáculo y la labor de Helène Weigel, esposa de Brecht. El mismo Brecht no acudió en ese momento a Cracovia a causa de su enfermedad. Grotowski mostró los fragmentos de la película documental de *Madre Coraje y sus hijos* en sus lecciones magistrales en el Collège de France y en los discursos teóricos de inauguración el 24 de marzo de 1997 en Théâtre des Bouffes du Nord, bajo la dirección de Peter Brook. Ludwik Flaszen dijo sobre el mencionado espectáculo de Brecht que había sido lo más potente que había visto nunca.

En los oscuros años cincuenta del período estalinista los campamentos de verano servían de intercambio fecundo de ideas, amen de servir para la sociabilidad y el contacto entre camaradas; eran campamentos de clubs o asociaciones científicas de las escuelas superiores de Arte Dramático de Polonia. En ellos tomaron parte activa Świnarski y Brecht. En estos campamentos se daba un programa oficial de actividades lúdico-didácticas subvencionadas por el Ministerio de Cultura; pero al mismo tiempo fuera de ese programa oficial funcionaba activamente “la rueda científica”, único espacio para la expresión espontánea de los estudiantes. Los estudiantes, profesores, escritores, científicos y artistas estaban acostumbrados a una doble vida intelectual, la exterior y oficial, y la alternativa, que era subterránea – a veces en sentido literal lo de subterránea – y por supuesto, más sincera. Hubo un campamento de verano en que se crearon dos grupos, los partidarios de Stanislavski, encabezados por Grotowski como guía espiritual del grupo de Cracovia, y los partidarios de Brecht, que tuvieron como guía a un joven director llamado Konrad Świnarski del grupo de Varsovia, joven aprendiz que recientemente

había vuelto de una beca en Alemania en donde había realizado prácticas con Brecht, y que era visto como un total innovador formal, porque por entonces Brecht en Polonia era visto como un formalista. En el campamento Świnarski trabajó con los asistentes sobre *Los fusiles de la señora Carrar*, y más tarde desarrolló lo que aquí había iniciado con sus actores profesionales en un taller de dirección.

Estos campamentos de verano eran un hervidero de ideas en plena ebullición. A los estudiantes les apasionaba debatir, confrontar ideas y aprender de lo que los demás aportaran. Es muy difícil entender para los historiadores por qué el gobierno polaco de esos años lo permitía. El peligro y el riesgo que conllevaba una actividad clandestina incentivaba el morbo de estos estudiantes, que nunca sabían en quién podían confiar, hasta qué punto podían exponerse, y si alguien los vigilaba o espiaba desde el lado ideológico oficial. Cada año estos encuentros tenían lugar en una ciudad distinta del país, y a ellos acudían estudiantes de teatro, de cine, de artes plásticas, de literatura, de filosofía. Fue célebre un campamento en Jadwisno en el verano de 1953 donde los estudiantes polacos contemplaron *El perro andaluz* de Luis Buñuel. El joven Jerzy Grotowski estuvo dos veces en estos campamentos. Sentía veneración por Świnarski. Se erigió como guía espiritual de un círculo de adeptos a Stanislavski, y al círculo lo dividió en varios subcírculos, y en cada uno de los subcírculos incluyó a un grupo de estudiantes. Los jóvenes se divertían con las extravagancias del futuro director polaco. Los campamentos de verano sirvieron a Grotowski para iniciarse en la investigación y en la experimentación. De estas experiencias extrajo Grotowski el inicio de sus teorías acerca de las fronteras entre la teatralidad y la mera interacción humana. Comenzó a partir de aquí a elaborar tareas y ejercicios relacionados con el entrenamiento físico y de la voz, atendiendo a tres aspectos fundamentales: la confianza en el poder de la energía, la concentración, y la respiración. Grotowski sentía fascinación ante el recuerdo de estos juveniles campamentos. En tono parecido al de Grotowski fueron los recuerdos de sus compañeros de generación. Irena Jun, Józef Wiczorek, Jerzy Hoffman, Janusz Morgensten y Halina Gryglaszewska. Esta última era la jefa del círculo científico del grupo de Cracovia en Jadwisno. Gryglaszewska puso título a la memoria de toda esta generación en un her-

moso y emotivo libro *Aprendizaje del teatro en común*.

Por otro lado Eugenio Barba – creador y director del Odin Teatret – escribió sobre la impresión que le provocó el espectáculo – contemplado en 1961 – *La madre de Gorki*, en la ejecución de la compañía de Brecht en el libro *Samotność, rzemisło i bunt*, (*Soledad, Arte y Rebeldía*). Y también habla sobre la reacción de Grotowski a su historia:

Al final del espectáculo me di cuenta de que estaba llorando. Si es verdad que antes de la muerte el hombre siente el derrame de conciencia – pasan las imágenes de tu vida delante de ti – estoy convencido que entre ellas voy a ver a Helène Weigel con la bandera roja en la última escena de “La madre”.

Cuando volví a Varsovia me sentía incómodo. ¿Cómo podía permitirme aquel sentimentalismo? ¿Cómo pasó que caí en la trampa? ¿Pero no pretende el teatro de Brecht la reflexión y el análisis y no la identificación emotiva? Después de un año en Polonia comencé a revisar mis pensamientos al respecto. Si fui tan ingenuo que empecé a llorar, algo – en el espectáculo o en mí – tuvo que funcionar mal, no como debería ser, por lo menos si atendemos a la teoría teatral de Brecht. ¿Qué pasó con el efecto distanciamiento con el que Brecht insistía tanto, y que tan claro describía en sus textos? Me sentí no solo incómodo, sino en estado de profunda preocupación y pesar; todas mis teorías – teatrales y antropológicas – se volvían borrosas.

Y sucedió que, sin saber muy bien cómo, llegué a Opole, donde me encontré con Grotowski. Grotowski era un hombre joven, tres años mayor que yo, y se convirtió en mi maestro. Apenas nos conocimos comencé a hablarle de Brecht y de sus teorías. Grotowski, muy amable y educado, escuchaba atentamente con una sonrisa sabia y dulce, irónica y pícaro, sugerente, como motivándome a que siguiera hablando. Después de un tiempo ya no supe si realmente aquella sonrisa había sido una sonrisa de motivación. (Barba, Varsovia, 2003: 173-174).

Eugenio Barba no fue el primero ni el único que reaccionó de tal manera ante un espectáculo de Brecht. El embajador y heraldo de Brecht en Polonia, Świnarski, relata

sobre las representaciones del Berliner Ensemble en Varsovia a principios de los años cincuenta en el texto de Bárbara Ostrowska “Konrad Świnarski i teatr po nimiecku. Scenizacje niemiecki i swaczjara” (“Konrad Świnarski y el teatro germanófono. Escenificaciones alemana y suiza”):

Al teatro alemán y sobre todo al Berliner Ensemble no se le estaba mirando con amabilidad en Polonia. No lo querían porque era alemán, y no lo querían porque era marxista. A Świnarski le reprochaban en Polonia que si tenía que ir a Berlín, por qué ir al Berlín Este, al Berlín de Brecht. Como importantes políticos y gente del alto funcionariado del estado polaco se había quedado sin ver las representaciones brechtianas se organizaron shows para invitados especiales en los que se representaba “Madre Coraje y sus hijos”, siempre con Helène Weigel en el papel de protagonista. Querían ver a través de sus propios ojos si Brecht era tan excelente como todo el mundo decía. La actriz se encontraba al límite de sus fuerzas. (Ostrowska, 1994: 101).

En los espectáculos brechtianos en Varsovia el público lloraba por la tragedia vida por la madre coraje. El público rompió a llorar durante la escena en la cual la madre coraje, después de la pérdida del último hijo, ella misma empieza a colocar a los animales delante del carro, y ella misma se ata al carro en una mezcla de desorientación, desesperación, fuerza sobrehumana y patética vulnerabilidad. Ante esta reacción del público, en el seno del Berliner Ensemble se produjeron interrogantes y disquisiciones similares a los que se había planteado Barba. Brecht se preguntaba qué habían hecho mal; el público debería criticar a la Madre Coraje porque ella sola es la culpable de la derrota de su familia. Brecht sacó la conclusión – probablemente equivocada – de que el público no había entendido la obra. Y fue entonces cuando dijo en un rapto de resentimiento que el público polaco era sentimentalista, y que el sentimentalismo es típico del teatro polaco. La prensa y los críticos se hicieron eco de sus palabras, y se mostraron muy dolidos con la sentencia injusta del genio alemán. Sin embargo, el crítico Dieter Sturm quiso averiguar quién tenía razón, si Brecht o el público polaco. ¿Era lícito y lógico llorar al final de la función, o era una debilidad del ánimo polaco? El crítico fue a Berlín a ver la función para cotejar la reacción emocional en Alemania con respecto a Polonia:

Un par de meses después de la polémica en Polonia fui de nuevo a ver “Madre Coraje y sus hijos”. Esta vez fui con una amiga belga que no sabía una palabra de alemán. El espectáculo estaba interpretado en la ciudad de Brecht, en el teatro de Brecht, siguiendo fielmente todas las reglas y directrices acuñadas por Brecht, siguiendo todas las reglas de observación marxista... Helène Weigel enseñaba el shock vivido solo por la manera en que ella misma se ataba al carro, porque en aquel carro ya no había nadie, ni siquiera un animal al que se pudiera atar. No podía pasar la cuerda por la cintura, y de esta manera sutilmente enseñaba que estaba totalmente desquiciada. En el momento de interpretar esta acción mi amiga explotó en un imparable llanto en medio del Berliner Ensemble. (Sturm apud Ostrowska, 1994: 160-161).

Como era de prever estaba en lo cierto el público, y no Brecht. Aunque en verdad no había oposición entre uno y otro, porque Brecht nunca se opuso a la emoción, sino a la identificación a través de la emoción. La cuestión es cómo emocionarnos de una manera que no sea la identificación, hasta qué punto el público se identifica o no se identifica con el personaje independientemente de que el público se emocione o no se emocione – porque la identificación siempre es parcial – y cómo diferenciar una emoción fruto de la identificación de una emoción fruto de otra sensación o proceso orgánico de análisis o reflexión. Sea como fuere, estamos ante un ejemplo de cómo la obra se escapa a veces de la conciencia del artista, y de alguna manera la traiciona, y – como en este caso – la traspasa. Este es uno de los mayores misterios del gran arte, la vida propia de la creación que se emancipa del creador. En este sentido las obras abiertas, ambiguas, polivalentes de Brecht, y también las de Grotowski, son humanas y extrahumanas a la vez.

El filólogo y profesor de universidad Zbigniew Osiński se encontró con Grotowski en Noviembre de 1962 en Poznań, y allí le abordó para hablarle sobre el espectáculo de *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht, espectáculo dirigido por dos excelentes alumnos y colaboradores de Brecht, Peter Palitzsch y Manfred Wekwerth, con el magnífico Ekkehard Schall en el papel protagonista. Con esta creación en julio de

1962 el Berliner Ensemble visitó la Ópera de Poznań. Para Osinski fue una experiencia muy enriquecedora, porque nunca había visto un teatro de estas características, tan innovador, y con tanto rigor en la innovación. Un par de meses después también en Poznań, en el edificio de la Escuela Superior de Educación Física, en la calle Grunwaldzka 55 se representó *Akropolis*, adaptación de Stanislaw Wyspianski, y cima artística en la realización teatral de Jerzy Grotowski y Józef Szajna. Los historiadores del teatro mantienen la idea de que Brecht y Grotowski marcaron los polos del teatro del siglo XX. El mismo Grotowski no dejó ningún texto dedicado a Brecht plenamente, pero en muchos de sus discursos, comenzando por el año 1955, y terminando con los nuevos discursos en el Collège de France en el año académico 1997/1998, aparecen varias partes de diferente carácter y amplitud.

Grotowski en el artículo “La entusiástica entonación” comparó los teatros polacos de 1955 con el teatro de Brecht, el de Jean Vilar, y el de los principales escenarios soviéticos. Grotowski reclamó falta de individualismo artístico en Polonia, falta de rostro del teatro – en palabras del propio Grotowski – y carencia de propios y originales conceptos. Para Grotowski el teatro es el concepto y la idea. Sin conceptos o ideas que sean fruto de una elaboración muy íntima y personal no hay teatro. Grotowski opinaba que poseyendo el concepto de teatro se podía poco a poco trabajar la técnica artística, aprovechándose de las que ya existían. Se trataba de tener una visión concreta del teatro deseado por los polacos. Para el director del Teatro Laboratorio las dramatizaciones que él soñaba habían, a partir de la creatividad, de despertar conscientemente grandes emociones en el espectador para mediante ellas poder formar y conformar sus actos. El teatro a partir de la creatividad despierta la acción del espectador. El teatro es un despertar para Grotowski. Y el camino de este despertar se dirige a través del corazón hacia la mente. Lo que se conoce como “la razón emocionada”. El pensamiento se emociona. Un camino que une a Grotowski y a Brecht, y que en literatura también seguiría el escritor argentino Jorge Luis Borges. Este concepto es radicalmente opuesto al concepto de teatro intelectual, con el que se ha querido etiquetar en ocasiones a Grotowski, y también a Brecht, aunque por razones distintas. En el teatro intelectual el objetivo no es emocionar

a la razón, sino la expresión directa de pensamientos preconcebidos.

Punto importantísimo en el que coincidían Brecht y Grotowski era en su diferenciación entre la verdad de la realidad cotidiana y la verdad escénica. Ambas no coinciden, y no tienen por qué coincidir, incluso es deseable que no coincidan. Así han pensado los grandes creadores – que han creado en libertad o buscando la libertad – en el siglo XX. Grotowski señalaba que en la escena de nuestros sueños no queremos ver la vida fingida muy cercana a como nos la presenta el realismo cotidiano. Ambos autores rechazan virulentamente el esquematismo, el simplismo y el falso concepto de realidad del Realismo Socialista. El concepto esquemático e impostado de la “ficción del actor”, de la “declamación”, o de la “expresión de los sentimientos” debe ser anulado a favor de la acción motivada desde el interior humano y por el interior humano. Todo otro tipo de motivación es inverosímil y no provoca en el espectador las emociones adecuadas. En todo coinciden Brecht y Grotowski, salvo en que esa motivación interna la buscan en espacios, ideas y sentimientos distintos. Pero ahí radica el sello personal, el estilo y la poética de cada creador. Importante es también el hecho de que ambos consideran que en la composición de vida escénica, en la búsqueda de la recepción y actuación emocional del espectador deberíamos partir de las necesidades de nuestra contemporaneidad.

Para Grotowski, Brecht era en los años cincuenta uno de los aliados en la formación del programa artístico y del repertorio adecuado, uno de los ayudantes en la concreción de un rostro propio del teatro. En agosto de 1957, después de haberse estrenado Grotowski como director, él y dos compañeros de generación, Jerzy Falkowski y Adam Kurczyna – el primero queda vinculado a él durante muchos años como el crítico y el socio del mismo proyecto artístico, el dotar de un rostro propio al teatro, y el segundo se convertirá en uno de sus fieles actores – escribieron en el periódico *Walka młodych*. (*La lucha de los jóvenes*) el artículo “Grotowski i Brecht” (“Grotowski y Brecht”):

Grotowski sueña en alcanzar a Brecht en los dramas en donde se plantean insolente e irreverentemente al espectador los problemas de la ética contemporánea. (Falkowski y

Kurczyna, 1957: 5).

En efecto en los planes del repertorio del Teatro de Las Trece Filas en Opole – el primero de los proyectos teatrales de Grotowski, que funcionó en activo desde 1959 hasta 1964 – desde el principio estaba prevista la realización de una no estrenada todavía obra de Brecht en Polonia. Y después del estreno de *Misterio Bufo* de Maiakovski, en la revista *Écran*, aparecían recabadas unas palabras de la periodista Janina Zdanowicz de su artículo “W teatrze polskie trzinaście rzesów” (“En el teatro polaco de las Trece Filas”):

Merece mencionar que el teatro de las Trece Filas con pasión, creatividad, y relacionando las mejores tradiciones del teatro contemporáneo de Meyerhold, Brecht y Piscator busca el camino de la escena del futuro. (Zdanowicz, 1960: 10).

Durante muchos años el nombre, y sobre todo, los éxitos de Brecht fueron importantes para Grotowski, quien nunca lo negó. Hoy en la teatrología polaca y en la prensa teatral recordar ese hecho no está de moda, y uno de los ejemplos más claros es la tesis doctoral de Agnieszka Wójtowicz, *De “Orfeusz” al “Estudio sobre Hamlet”*, publicada en 2004, en donde toda la tesis está dedicada a Grotowski, y el nombre de Brecht no aparece citado ni una sola vez. Las causas que se nos ocurren para explicar el olvido tan común de Brecht a la hora de hablar de Grotowski, y de Grotowski a la hora de hablar de Brecht – olvido que de ninguna manera puede ser casual, dada la convivencia temporal de los dos maestros y el legado estético y cultural que ha dejado Brecht al resto de creadores del siglo XX – son las siguientes: en primer lugar, la historiología e historiografía del teatro está basada en definiciones, clasificaciones y separaciones, no en la búsqueda de elementos integradores, para que así el estudiante y el estudioso del teatro pueda reconocer y diferenciar un estilo creativo de otro, y no termine fusionando y confundiendo escuelas, países, estilos, autores... En segundo lugar, el comparativismo en teatro se estudia con menor asiduidad que en novela o poesía, porque el teatro está muy vinculado a la historia y sociedad de un país y de una cultura, el teatro es el drama, las pasiones y tensiones humanas, los conflictos, y estos conflictos son muy deudores de

una sociedad dada, y de una época dada, y están muy anclados en ellas; comparar dos grandes teóricos del teatro arrastra consigo finalmente el comparar antropológicamente dos países y dos sociedades, con el riesgo de fricciones y susceptibilidades nacionalistas y de heridas al remover la memoria histórica, y aún más en este caso tratándose de dos gigantes que compartieron la Segunda Guerra Mundial, el holocausto, la persecución judía, la dura posguerra, las purgas estalinistas, la censura más atroz, la persecución personal y a familiares y amigos. En tercer lugar los estudiosos del teatro han recaído en la secular miopía científica que Grotowski y Brecht tantas veces señalaran con respecto a los estudiosos de su tiempo. A Brecht se le ve como un luchador utópico y político, ideólogo, volcado hacia la acción exterior, y a Grotowski como a un experimentador, a un alquimista espiritual, ritualista y teósofo, volcado hacia la contemplación interior. Y no es así. Brecht buscaba que el hombre interiormente se sintiera más libre a través de su teatro de acción y reflexión, y Grotowski buscaba que el hombre se religara y se sintiera comprendido en el mundo exterior y se reconociese presente en él a través de la conexión con lo sagrado y con lo secreto. El gran mensaje de la integración armónica y totalizadora – que no totalitaria – de la dialéctica interior-exterior que nos legaron los dos genios no ha querido aprenderse. Beata Guzalska, sin embargo, vio aspectos paralelos entre las obras de Brecht y de Grotowski en su artículo “Grotowski w podwojnim obliczu” (“Grotowski en su doble rostro”):

Querían ver en Grotowski las influencias de Vajtangov y de Meyerhold. Sin embargo en las descripciones de los espectáculos de Opole aparece otra persona: Brecht. Por supuesto en el plano ideológico y en el ámbito de las inspiraciones conscientes de Grotowski, Grotowski no tenía nada que ver con Brecht. Sin embargo, algunas ideas y puntos de vista de la realidad nacidos por las comunes inquietudes de cohabitar una época histórica común, de buscar una función social del teatro y acercar mutuamente a la sociedad y al teatro, y de querer renovar los lenguajes del teatro hacían de ellos dos personajes con extrañas y curiosas concomitancias, que se observaban cada vez mayores cuanto mayor era la sutileza con que se les observaba. (Guzalska, 2005: 118-119).

En efecto, los espectáculos de Las Trece Filas se burlaban de las expectativas del público a nivel emocional, esquivándolas, socavándolas, dejándolas al descubierto irri-

soriamente, siempre con el propósito de poner al espectador en un espacio de incomodidad desde el que descubrir y aprender algo nuevo o de una nueva manera, y de que el espectador finalmente no llegara a conectarse con emociones cotidianas y domesticadas. Un motivo que se repetía era el uso de dos narradores, que no solo comentaban, sino que también saboteaban el tono emotivo de la escena principal. Hubo otros muchos recursos – por ejemplo en *Kordian*, uno de los más célebres montajes de Grotowski – se usaba el efecto “extrañamiento”, así como la “convención negativa”, negación con la palabra, entonación y gesto. Grotowski tenía muy en cuenta el consejo de Brecht de que hacía falta pasar la letra caliente por la forma fría, porque así el significado se reforzaba. En efecto, la ironía, el sarcasmo, el tirón de descenso, la caricatura, y en especial, la parodia, la parodia sacra, que era sacrílega por el hecho de ser parodia, pero a la vez era sacra, ya que no obstante el contenido sacro no quedaba del todo anulado, sino que nos invitaba a entrar en un nuevo concepto de la sacralidad; todos estos eran recursos muy del gusto tanto de Brecht como de Grotowski. Ambos, Grotowski y Brecht tenían en común un punto que los vinculaba fuertemente: se tomaban finalmente a broma su arte y el mundo, finalmente para ellos tras tanta seriedad y trascendencia todo era una enorme mascarada y bufonada – algo en lo que coinciden con Shakespeare – y estaban convencidos de que para llegar al espectador había que comenzar desde una gran burla. En *Escritos sobre Teatro* nos dice Brecht:

Por otra parte, no debemos olvidar que desde el mismo instante en que el teatro volvió a ser un reducto del pensamiento comenzó a disiparse la pesada, irrespirable atmósfera de solemnidad que habían creado el naturalismo y el expresionismo, para ser reemplazada por una cierta alegría, por un espíritu casi travieso. Ese nuevo espíritu surgía, en parte, de la convicción de que el teatro no representaba en el campo del pensamiento el papel tan serio que él mismo se había asignado. (Brecht, 1970: 54-55).

Como hemos señalado entre Brecht y Grotowski no solo hay que hablar de influencias, sino de relaciones paralelas e inspiraciones, y estas relaciones a menudo no están en la superficie. Como ejemplo podemos observar la relación de semejanza entre *Misterio bufo*, según Maiakovski, y algunos *Estrados publicísticos* de Brecht, relación

que sorprendió y maravilló a Władysław Broniewski, magnífico traductor al polaco de las canciones de Brecht. La posición de Grotowski hacia Brecht fue evolucionando conforme fue llevando a cabo sus propios trabajos y experiencias artísticas. Cuando más claramente se observa la presencia del dramaturgo alemán en el artista polaco es en el período de *El príncipe constante* en el seno del Teatro Laboratorio. El acercamiento progresivo a Brecht conduce a Artaud – la edición princeps del *El teatro y su doble* se publicó en Wrocław en enero de 1967. Artaud terminaba siendo piedra de toque, y piedra angular de todas las investigaciones en torno a teoría teatral y antropológica, y en torno a práctica experimental. El gran teórico de la crueldad teatral fue referente obsesivo de los teóricos teatrales del pasado siglo. La crueldad y el sacrificio son el principio y el fin de todo acto trágico, y de toda catarsis colectiva, tanto teatral como social, como bien se ha comprobado con el judeocidio perpetrado por el régimen nazi. Alexander Wat llama la atención sobre el hecho de que la crueldad es un elemento no solo presente en totalitarismos occidentales; tan presente como en ellos lo podíamos encontrar en el comunismo de los países del Este. Para Wat la crueldad es uno de esos elementos del comunismo, que aparentemente, deberían repeler y que, no obstante, fascinaban y atraían como elemento de reflexión a intelectuales y artistas. A Wat le sorprende que a estos intelectuales tan contrarios a la crueldad humana les guste, sin embargo, hablar tanto acerca de ella.

Artaud, por otro lado, es un lúcido crítico y espectador del teatro brechtiano, aunque como acostumbraba, excesivamente agresivo en su caracterización de los personajes de quienes hablaba. Como ejemplo de ello tenemos sus palabras en el artículo “Grotowski: sobre Brecht y su teatro”:

Stanislavski ha sido ridiculizado por sus alumnos. Y ha sido el primer metodólogo del teatro. Y cada uno de nosotros – personas que se dedican a esta problemática – puede responder solamente por sí mismos a las preguntas que planteó Stanislavski.

Cuando en muchas escenas europeas vemos realizaciones que pretenden seguir el espíritu de la teoría de Brecht, y cuando luchamos con el aburrimiento mortal, porque la falta de convencimiento de los actores y de los directores en lo que están haciendo se nos

manifiesta como el efecto de extrañamiento, entonces nos ponemos a pensar con melancolía sobre los espectáculos que realizó el mismo Brecht, que probablemente fueron menos fieles a su propia teoría, pero en esencia fueron muy personales, muy traviosos y lúdicos, llenos de conocimiento sobre la materia teatral, y en verdad no nos conducían al estado de aburrimiento.

Los dramaturgos occidentales deberían aprender lecciones de verdadero teatro sagrado. Tanto en la Antigüedad como en la Europa Medieval, en el teatro de Bali, o en el Kathakali en la India, en todos estos ámbitos la espontaneidad y la disciplina se refuerzan mutuamente y no se debilitan. Esto es vital, porque esta es la auténtica fuente real del juego. Esta lección no la entendieron ni Stanislavski con su dominación de corrientes naturales, ni Brecht que dio prioridad a la construcción del papel. (Artaud apud Osiński, 2009: 176-177).

En absoluto compartimos el juicio de Artaud. Por supuesto que entendieron la lección tanto Stanislavski, como Grotowski y Brecht. Precisamente algo que caracterizaba decisivamente a los tres directores y que los hermanaba entre sí, era esa simbiosis no antitética de espontaneidad y rigor, de libertad expresiva y enorme destreza técnica, de originalidad personal y obediencia y respeto al proyecto de grupo y de equipo. Es justamente esto, esta integración de términos aparentemente contradictorios que en el fondo no lo son, o no lo son tanto, lo que llevaron a cabo los grandes creadores del siglo pasado, y lo que la caterva de seguidores que dejaron tras de sí no han sabido mantener ni conservar. Esta es la tesis por la que apostamos y que defendemos: analizar cómo tanto Brecht como Grotowski caminaban en una dirección que aunaba libertad y absoluto rigor, creatividad y técnica, y observar cómo, además, hay vasos comunicantes de una dimensión a otra, y que mientras se va profundizando en un sentido se está profundizando a la vez en el sentido contrario, que repetimos no es tan contrario como estamos acostumbrados a pensar. Grotowski señala en el artículo “Techniki aktorskie” (“Las técnicas del actor”) en la revista literaria y cultural *Odra* en marzo de 1968 en una larga conversación con Denis Bablet, que había que separar la metodología de la estética:

Brecht dijo muchas cosas muy importantes de las posibilidades de la interpretación, posibilidades algunas en donde las acciones llegan a controlar al mismo actor. Pero no se

trata aquí del método en el directo significado de esta palabra. Se trata más bien de los motivos en el ámbito de la estética del actor. Porque Brecht no se planteaba la pregunta, ¿cómo se hace esto? Si explicaba algo lo hacía en general, sin detalles, por encima. Seguramente Brecht observaba la interpretación del actor hasta los mínimos detalles, pero siempre desde el punto de vista del escenificador, de quien acompaña al actor. (Grotowski, 1968 A: 34-39).

Se destaca aquí una de las grandes diferencias entre Grotowski y Brecht. A Brecht le interesaba la conexión última del mensaje de la obra – que no siempre tenía por qué ser didáctico, moral, ideológico o político, podía ser meramente lúdico, aun frívolo si se quiere – con el espectador, mientras que a Grotowski le interesaba además la conexión última del actor con el espectador. De dónde y desde dónde arranca el actor para crear le interesaba mucho más a Grotowski que a Brecht. Grotowski traspasaba una frontera metafísica que Brecht no traspasaba, no porque no quisiera o no supiera, como a menudo se ha querido pensar, sino porque la traspasaba en otra dirección. Para Brecht el motor del espectáculo era la dramaturgia – dramaturgística más bien – mientras que para Grotowski, el espectáculo era el actor y su conexión específica, concreta, y siempre extraña, con el espectador. En el texto de Grotowski “Od Teatru a Rytuału” (“Del teatro al ritual”) leemos:

Con mucha atención se dio cuenta Brecht que es verdad que el teatro comenzó en el ritual, pero el ritual se convirtió en teatro gracias a que dejó de ser ritual. Nuestra situación es analógica en algún sentido; abandonamos la idea del teatro ritual para renovar el ritual, pero un ritual no religioso sino humano, o si se quiere religioso, pero en otra definición de la religión – a través del acto, no de la fe.

Quizás deberíamos crear otra terminología porque hablando sobre el ritual en el teatro activamos determinados estereotipos. Ese estereotipo de participación común, casi sectaria, de convulsiones grupales en una espontaneidad desordenada, de ecumenismo, creado a partir de la fantasía de la gente, no es lo que pretendo. Entonces, hay que separarse de esta terminología y de esta imaginería tan tópica, pero el fenómeno de la ritualidad existe – y del pensamiento, las emociones y las energías que se movilizan en esa ritualidad. Es necesario plantearse la pregunta, ¿qué es lo más importante? Quizás no

soy yo – ni lo que la gente piense de mí – sino el actor, pero el actor no como actor, sino como persona humana. Lo más importante es atravesar esa mediocridad del juego convencional a la que el mismo hombre se ata. (Grotowski, 1969 B: 84-85).

Lo que pretende Grotowski es la conexión del actor con la esencia universal y arquetípica del hombre y de todos los hombres, que no es otra que su conexión con eso que llamamos Dios. Grotowski quiere profundizar en lo que de universal y de esencial hay en el hombre hasta apurar los abismos insondables del alma humana. El rito, en realidad, solo es un pretexto, una forma para dotar de solemnidad y trascendencia la acción del actor, y así servir de trampolín para penetrar en otra dimensión. En sentido lato, ritual es finalmente todo lo que hace el actor, y todo lo que hace cualquier persona que es consciente en ese instante preciso de cómo actúa. El ser humano realiza un ritual cuando se siente señor de sí mismo, cuando se enseñorea de su espacio y de su tiempo. Y aquí se hace imprescindible trazar un vínculo de enlace con la excelente pensadora María Zambrano, *Los sueños y el tiempo* (1992).

En el período parateatral y de teatro de las fuentes – periodo posterior a su creación teatral, pero de gran productividad didáctica y teórica – fue significativo en Grotowski ampliar las perspectivas más en el sentido de historia de las ideas e historiosofía que en el sentido del teatro como forma de arte. Una vez más Grotowski opta por la inclusión integradora y conciliadora, por la superación de opuestos en vías de una armonía oculta, primaria y original. Lo que aparentemente no tiene sentido, para Grotowski sí tiene sentido, y lo que aparentemente sí tiene sentido, para Grotowski tiene un sentido distinto y superior, mucho más profundo. Observemos lo que dice en “O praktice Romantizmu” (“Sobre la práctica del Romanticismo”) en el número 3 de la revista *Dialog*:

Alguien se planteó la pregunta: ¿la historia es racional? Esta pregunta me desespera. Hay algunos periodos en la historia que son completamente irracionales. Entonces si alguien es racionalista en una época histórica irracional, ¿eso es bueno o malo? Yo creo que es bueno. En los tiempos de Brecht, por ejemplo, la historia de Alemania tomó el

rumbo irracional; hablo aquí sobre la llegada de los nazis al poder. La lucidez de Brecht sirvió de contrapunto natural a esta época de la cultura. No se trataba de una comparación de fuerzas entre el nazismo y el talento de Brecht, sino de una especie de compensación necesaria. ¡Bravo, Brecht!

En cambio, en los tiempos en que Artaud comenzó su labor los franceses de su alrededor eran excesivamente racionales, de una racionalidad chata y ramplona, en Polonia lo llamamos “racionalismo de ternera y de vino tinto”. Todo era medido, tranquilo, decente, domesticado. Artaud puso patas arriba este ambiente tan aburrido dándole una réplica irracional. También esto estuvo bien. ¡Bravo, Artaud! (Grotowski, 1980 A: 114-120).

Para Grotowski es muy importante la noción de temperamento. Según él, es el temperamento quien nos guía en la realización de tal o cual acto. El temperamento se impone a cualquier doctrina o ideología que traten de hacernos acatar, en opinión del director polaco. Para Grotowski, ejemplo antonómico de temperamento es Brecht, pero también de los personajes que diseña el director alemán. El temperamento nos hace tener el coraje y la fuerza de proyectar con eficacia una composición. Y ejemplo de ello es para él el espectáculo de *Madre Coraje y sus hijos*, una de las experiencias teatrales más fascinantes para el director del teatro pobre, una muestra honesta y rigurosa de “las técnicas de la ficción” en teatro, en opinión del maestro polaco en *Le livre qui parle*:

Cuando hacemos algunas elecciones las justificamos intelectualmente, pero en realidad es nuestro temperamento quien tiene la fuerza y nos guía. Siempre es un asunto muy sutil el tener que decidir. Por qué hacemos esto y no esto otro. Porque en el arte no hay soluciones idóneas, exclusivas. El arte es siempre muy complejo: se puede crear algo, amar algo, ir en una dirección, pero el artista – al igual que el espectador – puede sentir que le gustan o que admira cosas que nunca ha hecho o que hasta el momento no había reparado en ellas. El ser humano siempre se está haciendo. Yo admiro la Ópera de Pekín, Brecht, “El documento del revisor Gogola” bajo la dirección de Meyerhold. Son expresiones muy distintas, pero todas son muy buenas. No podemos decir que es correcto un solo camino. Si hay un solo camino correcto, pues seguramente es falso y peligroso. (Grotowski, 1997: 53’).

El texto anterior de Grotowski tan sencillo y discreto es un terrible aldabonazo al comunismo. No se puede expresar de una manera más sutil y más directa a la vez el rechazo al comunismo, que propugnaba un único e hipercorrecto modo de vida. El objetivo principal del comunismo es la destrucción del hombre interior, y el eclecticismo de la mente de Grotowski era el manifiesto de un hombre interior que no se simplifica a sí mismo y que sabe convivir con sus fluctuaciones y contradicciones. El comunismo de los países del Este se tomó en serio el postulado de crear una sociedad urbana; es decir: metrópolis, masa, máquina. Y aquello de que una obra literaria o un cuadro tenían que construirse como una máquina. Los comunistas querían librar el racionalismo de emociones, depurarlo hasta las últimas consecuencias, hacerlo funcional y supeditararlo a ciertos engranajes, a ciertas palancas sociales, a la propaganda.

Desde una posición de heterodoxia y de respeto y necesaria inclusión a la diversidad encaraba siempre Grotowski sus comentarios y críticas de cualquier manifestación teatral. Pero esto era totalmente observable cuando se trataba de Brecht, por quien sentía la más alta admiración. Dentro de la producción brechtiana siempre destacaba *Madre Coraje y sus hijos* y la inestimable interpretación de Helène Weigel – la obra y la interpretación que más ha destacado en sus exposiciones y disertaciones sobre teatro. El recuerdo de esta obra y de esta interpretación se ha fosilizado en la mente de Grotowski como un recuerdo mítico.

Es significativo que los críticos, hablando de las obras del Teatro de las Trece Filas en los primeros años de funcionamiento, nunca mencionaran a Stanislavski. No lo mencionaba tampoco Ludwik Flaszen, el crítico más cercano a Grotowski. Todos conocían, sin embargo, la inmensa influencia que el sabio ruso había ejercido sobre el polaco. No está bien estudiado ni aclarado el motivo de esta omisión consciente. Es posible que la intelectualidad polaca quisiese un distanciamiento con respecto a las posturas artísticas stanislavskianas; o también que responda a una antipatía secular hacia lo ruso.

Los polacos, tanto los de la zona de ocupación rusa como los de la zona de ocupación alemana, no solo sentían aversión, sino que temían – como había vaticinado Mickiewicz, su poeta nacional – que Moscú y los moscovitas se les aferraran al alma. Polonia vivía con el temor de convertirse en una república soviética. Si esto era así, en mucha mayor medida ocurría lo mismo con la relación entre Grotowski y Brecht, y analógicamente entre la cultura polaca y la alemana.

Al Teatro de Las Trece Filas sí lo relacionaron inmediatamente con los artistas de la Gran Reforma – nombre que la historiografía literaria y la historiografía del arte polacas dieron a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Grotowski y sus críticos consideraron como única arma del teatro la teatralidad. En efecto, hacia ella se dirigía la búsqueda de la gente de la Gran Reforma. Los polacos de posguerra consideraban que esas búsquedas desperdiciadas por circunstancias desafortunadas en un período no favorable para el teatro – el ascenso del nazismo al poder y la Segunda Guerra Mundial – exigían ahora reconocimiento y la continuación artística. En los años 1957-1960 el punto de partida para Grotowski fueron, sobre todo, los destacados escenificadores de la Gran Reforma: Craig, Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Vajtangov, Burian, Piscator, Schiller, Brecht. Hay muchas diferencias entre ellos, pero les une un vínculo, la maestría en el arte de la escenificación teatral; por otro lado Stanislavski pertenece a la “tradición oculta” de Grotowski. En mayo de 1973 el mensual *Tiatr* publicó estas frases del creador del Teatro Laboratorio en el artículo “Polscy prezesy zaadaptowany” (“Regidores polacos proahijados”):

Ninguno de los grandes reformadores de la escena, ni Craig, ni Brecht, ni Meyerhold me aportaron tanto como Stanislavski. A él le agradezco más que a ningún otro. (Grotowski apud Baszyngadzian, Rostocki, 1973: 53).

Grotowski a través del Laboratorio Teatral busca confrontarse con la tradición teatral, y busca respuestas para sus propias preguntas y soluciones a sus problemas. A menudo la respuesta que da a una pregunta es otra pregunta de aún mayor calado meta-

físico y hondura vital. Sin embargo, a través del Teatro Laboratorio no pretende dar rienda suelta a sus especulaciones teóricas, sino indagar en la práctica escénica.

Para los intelectuales polacos de posguerra, Polonia era un convento, un convento comunista. Así nacieron lo que dieron en nombrar “las utopías del convento”. Nadie sabía muy bien qué era eso de la utopía del convento, era más bien un concepto mistificador que pretendía la creación del mundo social nuevamente, una abstracción de la política corriente taraceada de esquemas de política general. Pretendían que la utopía del convento fuera ante todo un reto y un desafío de futuro, un reto moral, educativo, comercial, todo menos político. La utopía del convento no es un programa competitivo con respecto a otros programas políticos, no es una elección política real. Eran unas notas ideológicas diseminadas, tomadas de acá y de allá, con las que se deseaba ilusionar, aunque fuese mínimamente, a unos desesperanzados polacos. En un texto escrito por Jerzy Grotowski que tituló “Światło” (“La luz”) y que trata sobre cómo encontrar la luz en nuestra vida y cómo darle luz a la vida hallamos esta significativa sentencia de junio de 1972 en el número 6 de la revista *Odra*:

Tenemos miles de posibilidades de escapatoria de la vida. Por ejemplo, en vez de dedicarse a la política – hacer política en el teatro; es una escapatoria obvia. (Grotowski, 1972 B: 47-48).

En otras ocasiones Grotowski presenta este problema teniendo en cuenta su significado para el proceso creativo en el artículo “Spotkanie z Grotowskim” (“Encuentro con Grotowski”) dedicado a su entrañable amigo Ludwik Flaszen, en el nº 5 del mensual *Tiatr* de 1972:

¿Esta política ilusionante y evasiva forma parte de la vida? Seguramente sí. Y si se toma la vida como una plenitud también la política marca en ella su señal. No le veo sentido entonces a la conexión de las ideas políticas con las fuentes del proceso de la creación. No podría trabajar si pensara con este tipo de esquemas. Si advirtiera que me voy a arrastrar por ese tipo de mecanismos me sentiría totalmente bloqueado. (Grotowski, 1972 C: 18).

Grotowski nos señala que si la política forma parte de la vida de manera inexcusable e inevitable, y forma parte esencial de la vida, porque el hombre es un ser político, no hay entonces que trasladar la política al arte, la política va a estar subsumida en el arte siempre, incluso más de lo que deseamos. Más bien hay que restringir el territorio del arte a lo meramente artístico. Llevar la política al arte es crear un arte espúreo, un arte contaminado, un arte que no es arte. Y sigue, en esta reflexión recogida en el anteriormente citado mensual *Tiatr*:

La única excepción ha sido Brecht, quien aunque participaba de la política como parte fundamental de su pensamiento artístico, esta le servía como trampolín para el análisis del conjunto de la vida humana y de las relaciones entre las personas; partía de la política para después saltar a una dimensión más amplia. Muchos de sus seguidores no son capaces de hacer esto. Empiezan por la política, y en la política se estancan. Eso que para Brecht es la fuente de su fuerza en ellos se convierte en la base de su propia vacuidad. (Grotowski, 1972 C: 18).

Grotowski aceptaba al mismo Brecht y a su obra, pero era totalmente reticente hacia sus seguidores y epígonos. Brecht sublimaba y trascendía la política, porque en ésta no respondía a un programa político y a tesis predeterminadas que se quisieran demostrar y a través de las que hacer adeptos. Tampoco los seguidores de Brecht respetaban a Grotowski por el que sentían abierta antipatía. En el Teatro Laboratorio los asuntos de política ocupaban un puesto marginal; y en los textos de sus creadores con dificultad se pueden encontrar algunos rasgos de interés hacia esta parte de la vida. Es significativo que los discursos mencionados son respuesta a preguntas del público en foros de debate en el Collège de France. El público exigía de Grotowski que se posicionara políticamente, y ni él ni el Teatro Laboratorio abordaban la política jamás, ni públicamente ni en privado. Para la compañía de Grotowski la política era algo cuyo tejido público era expuesto en los medios de comunicación, pero cuyo tejido real era mucho más complicado, laberíntico y oscuro, y era algo que sentían que no podían juzgar porque consideraban que les faltaban elementos y criterios de juicio. La compañía de Grotows-

ki creía que los entresijos de la política real solo los políticos los conocen, y ni siquiera ellos. Con toda seguridad el Teatro Laboratorio no era un teatro político, y su repertorio, experiencias artísticas y objetivos no tenían nada que ver con la política. Si alguna vez hablaban sobre política era en un sentido muy general, en sentido psicológico o estético, siempre desde la abstracción generalizadora.

Grotowski rechazaba el teatro que era pretexto para la actividad política, y sobre todo el teatro que se alimentaba de los temas políticos que estaban de moda. Creía que estos son abusos y no se puede llamar a esto “arte verdadero”. Pero la consecuencia de estas declaraciones fue un torrente de acusaciones de políticos y oradores que mostraron desconfianza, antipatía y cierta agresividad hacia el Teatro Laboratorio. Sobre todo fueron muy críticos con Grotowski los defensores de las utopías políticas. No tardaron en ver a Grotowski como un reaccionario. La derecha lo consideraba un izquierdista renegado, y la izquierda como un reaccionario y un traidor. Los grupos de izquierda anarquista señalaron como prueba principal de su reaccionarismo político la aparición de simbología católica en sus obras: como muestra de ello un libro de la conocida periodista Margaret Croyden, dedicado a los experimentos teatrales contemporáneos, *Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo* (1974). En el capítulo que reza “El fenómeno de Jerzy Grotowski” la autora dice que el director está glorificando el catolicismo, y como prueba de ello, la terminología católica de sus públicas apariciones, y la simbología católica en los espectáculos del Teatro Laboratorio. Grotowski, como acostumbraba, lejos de amedrentarse arremetió contra sus detractores. Según él todas las utopías políticas reducen y a la vez mistifican la imagen del hombre, enseñan solamente lo que en él hay de superficial y accidental. De esto extrae la idea de que la política y el arte verdadero se excluyen, y que en el proceso creativo real y concreto la primera de ellos no puede ser útil. En su caso, es característico, sin duda, en lo que se refiere al proceso creativo en general. Para él esta creencia personal se convierte en una objetiva ley del arte.

Grotowski vuelve a señalar y a ratificar que dentro del panorama del teatro político, Brecht constituye una excepción. Pero esta excepción queda justificada. Los individuos y los grupos sociales que realizan algunas utopías heroicas – utopías del convento u otras utopías políticas – destacan por la tendencia al totalismo cuasitotalitario, que se basa en el entendimiento de la realidad como un espacio que obligatoriamente debe albergar su propia utopía, y el intento de reestructurar la realidad según esa utopía con todos sus aspectos. Esa tendencia hacia la absolutización de su propio punto de vista está en las antípodas del espíritu de Grotowski y del de Brecht.

Los espectáculos brechtianos en Polonia se han beneficiado de la suerte de contar con equipos artísticos y técnicos de calidad extraordinaria. Los inicios de Grotowski como director de teatro coinciden con el período en que las obras de Brecht en Polonia acaparan toda la atención y todas las críticas positivas y negativas. Hay dos legendarias, pero muy diferentes, escenificaciones de *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht en esta época (1959). Por un lado la obra del Berliner Ensemble bajo la dirección de Peter Palitzsch y Manfred Wekwerth, y por otro lado, la versión polaca en el Teatro Contemporáneo de Varsovia bajo la dirección de Erwin Axer, con utilería y escenografía de Ewa Starowieyska y Konrad Świnarski, y sobre todo con dos gigantes de la actuación – Ekkehard Schall y Tadeusz Łomnicki – este último en el papel protagonista. Łomnicki probablemente fuese para Grotowski el mejor actor de toda Polonia; su admiración hacia el actor era inmensa – y sorprendente – tratándose de un actor cuya técnica de actuación era radicalmente distinta a la propugnada por Grotowski. Łomnicki también sentía gran aprecio por el director de Wrocław. Justo después de la muerte de Łomnicki (22 de febrero de 1992), Grotowski publicó en el número 3 de *Notatnik Teatralny* un texto, titulado “Tadeus Łomnicki”, en el que mencionó este papel y su significado en el teatro polaco:

Era un gran actor de composición, de construcción de personajes conscientemente con elementos precisos y paradigmáticos. En este aspecto – que era el más importante para mí – para siempre me quedará en la memoria su Arturo Ui. Al lado de Ryszard III, Wosczerowicz, y otros grandes papeles de Kaminski, a través de los que habla la tradi-

ción teatral polaca. (Grotowski, 1992 A: 6).

En octubre de 1970 durante la siguiente visita del Berliner Ensemble en Polonia en el Teatro Nacional de Varsovia después de los tres espectáculos que representaron entonces, entre los que se hallaba *Coriolano* de Shakespeare en adaptación de Brecht, Grotowski se citó con Helène Weigel. El historiador del arte Wiesław Juszczacki se lamentaba de la parcialidad de Grotowski. Para el historiador, Grotowski admiraba un espectáculo de Brecht y de Helène Weigel tan solo por ser de ellos, independientemente de la calidad del espectáculo. Grotowski para el historiador tenía una única perspectiva de las cosas, y se aferraba a esa perspectiva y no la cambiaba. Puede que la visión de Grotowski fuese monolítica, pero ese monolito era un cósmico poliedro. En el texto de Grotowski “O praktyce Romantyzmu” (“Sobre la práctica del Romanticismo”) en donde transcribe sus sentencias de un congreso organizado en Milán en enero de 1979 en relación al décimo aniversario del trabajo del Teatro Laboratorio se puede leer:

No entiendo por qué todo el mundo quiere colocarme en oposición a Brecht. No veo ninguna razón para hacerlo. Todos los espectáculos de Brecht que he visto han sido para mí maravillosos. De verdad. Creo que unos de los mejores que he visto en mi vida. El mismo Brecht me dio la impresión de ser un hombre lleno de humor, no ortodoxo, divertido, y muy inspirado. Entre Weigel y yo existía algún tipo de empatía especial, como si se encontrasen dos animales peligrosos de distinta especie, pero que hallaban en el encuentro el placer del reto, del desafío. Supuestamente en todas estas falsas confrontaciones se pretende poner en práctica doctrinas teóricas, pero yo no me fío de ninguna doctrina, y aún menos de aquellas en las que se me etiqueta. Por mi parte la confrontación de doctrinas no es posible. (Grotowski, 1980 A: 118-119)

Y dos décadas después en 1997, en el Teatro Polaco en Wrocław, Grotowski ratificaba lo que había afirmado casi veinte años antes: que no había polémica y debate entre la teoría brechtiana y la grotowskiana, que la que se había creado desde los medios de comunicación y desde los círculos universitarios estaba preparada a propósito, y era forzada y falsa. Grotowski señaló una vez más que Brecht y él habían andado por cami-

nos distintos, y que así había de ser porque cada artista y cada ser humano emprende un camino muy exclusivo y personal, pero que al final las grandes preguntas prácticas son comunes a los dos. Al mismo tiempo Grotowski mantenía una gran amistad con Helène Weigel. Grotowski – a diferencia de Konrad Świnarski – no conocía personalmente a Brecht, y sin saber leer en alemán pudo muy selectivamente conocer sus textos. Su diálogo con Brecht se llevó a cabo basándose en unos cuantos espectáculos del Berliner Ensemble, sobre todo en aquellos que vio en 1952 en Cracovia, a través de las conversaciones con Helène Weigel y con el equipo del Berliner Ensemble, y – lo que es comprensible – por su propia experiencia creativa que desarrolló durante años. No cabe duda de que a partir de 1965 el conocimiento de Brecht por parte de Grotowski de una manera significativa rellenaba los encuentros amistosos con Świnarski y las conversaciones entre ellos. Se había forjado una parte importante de la tradición teatral del siglo XX.

En el cotejo entre Grotowski y Brecht nuestra principal apuesta es la defensa del principio teórico común de la contradicción integradora, de la armonía entre opuestos que quedan incluidos de una manera globalizadora y no anuladora, ni negacionista. Para Brecht y para Grotowski en cuanto el arte no puede operar con otros medios que no sean los lingüísticos, su misión debe consistir en disgregar la coherencia del lenguaje, en romper las imágenes, en mostrar la falsedad y la ambigüedad de las palabras y de los gestos, en hacer patente las contradicciones existentes en la apariencia y en proponer la contradicción como estímulo a lo revolucionario, lo revolucionario social e histórico en el caso de Brecht, y lo revolucionario espiritual en el caso de Grotowski. Ambos abandonaron cualquier concepto de revolución al uso, y propusieron una revolución personal: más que proponer, se propusieron a sí mismos una revolución que no buscase en el camino del autoengaño del ser humano, sendero en el que ambos creían que se habían instalado todo tipo de revoluciones. Se hace imprescindible señalar que, como muy bien explicó Brecht y supo ver Grotowski – aunque la mayoría de los brechtianos no han sabido comprender – la característica esencial del teatro épico reside en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identifi-

carse con los personajes sino discutirlos. Pero es injusto negar el valor afectivo del teatro épico. Semejante actitud equivaldría a decir que en el siglo XX el sentimiento está reñido con la ciencia. La emoción nutre y expande la razón si se une a ella. Es una emoción en “calma épica” en palabras de Brecht.

El hombre para Brecht debía ser descrito en sus acciones y reacciones. Y la configuración de los estímulos a esas reacciones no se deja sintetizar en el “reflejo psicológico” de las mismas. Grotowski comparte su postura. Ambos se alejan de todo tipo de psicologismo. La psicología se basa en la existencia de un individuo, de un yo que a partir de las vanguardias del siglo XX se ha disuelto y desintegrado, no existe. Cualquier método psicologista de acercarnos al personaje o a la trama es una ficción que ya no conecta con el hombre de hoy, porque no sirve para explicar fuerzas ocultas, oscuras y ciegas que van más allá de la psicología.

El grito es la figura que quizá mejor aúne los espíritus de Grotowski y de Brecht. El grito es la figura que recoge la respuesta moderna y posmoderna a la múltiple crisis de valores. El grito en el caso de Brecht es un grito de lucha, de rebelión, de impotencia y rabia, de frustración, de dolor, de vida. El grito no es tanto expresión de la angustia pasiva cuanto de la resistencia estética. El grito es un acto de autoafirmación, pese a que se burle de esta autoafirmación y la satirice, y no la tome en serio. El grito en Grotowski es un grito que se instala más lejos y más profundo que el grito de Brecht, es el grito de ser hombre, de estar vivo, de estar en un mundo caótico y absurdo, de vivir para la nada y de morir siendo nada. Es un grito de autonegación. Si Brecht es la lucha, la guerra, el conflicto, el debate, la tensión, la búsqueda, el diálogo con el nihilismo, Grotowski por el contrario, es la rendición, el autoaniquilamiento, el abandono, la asunción y aceptación de la pérdida, de la derrota, de la ausencia, la asunción y la aceptación del nihilismo. Si Brecht es la embriaguez, Grotowski es la resaca. En el fondo Brecht aún trata de encontrarle algún viso de explicación o de comprensión a la existencia, Grotowski en cambio ha cesado en su búsqueda. Brecht es hijo del expresionismo, Grotowski lo es del

existencialismo. Los dos gritos están plenos de fuerza dramática y de fuerza humana, y lo que es más importante, los dos gritos acaban igual, en el grito mudo, en el silencio que ineluctable y avasalladoramente mata al grito. Es el grito de Helène Weigel en *Madre Coraje y sus hijos*.

El caoticismo es otra de las expresiones del pensamiento comunes a Grotowski y a Brecht. En ambos pujaba la necesidad de ser caóticos en un mundo caótico, que según ellos, no podía dejar de serlo. Ser caótico es dejar de creer en un orden burgués insuficiente para explicar el mundo, la sociedad, el arte y el ser humano. La necesidad de ser caóticos es la necesidad de prescindir de un viejo mundo para emprender la búsqueda – nostálgica – de lo originario – y no de lo nuevo, que volvería a ser igual de caótico. Caoticismo es la supresión de las instituciones burguesas (la familia, la Justicia, La Ciencia, la Iglesia, el Estado), radicalmente propuesta por Schreyer, o la denuncia de la propiedad privada, en la que Einstein vio el auténtico origen de todo el derecho burgués. Caoticismo es el desvelamiento de lo natural, la liberación del sexo, el desenmascaramiento de los instintos bajo la hipocresía de una moral construida como justificación del individualismo. Caoticismo es también la crítica de la racionalidad científica y tecnológica, racionalidad en la que se creyó descubrir el origen de la cosificación de las relaciones humanas, así como la desvalorización y relativización del mundo.

La ruptura y la alteración de las fronteras en el espectáculo, y de las fronteras entre actor y público, es un vínculo que une a Brecht y a Grotowski. Ambos directores son provocadores y transgresores, les gusta el impacto, la sacudida, y la travesura infantil de poner el mundo del revés. El cabaret influyó mucho en la concepción del espectáculo en los dos creadores: lo que el cabaret tiene de irreverente, mordaz, procaz, atrevido, sarcástico y cáustico siempre estuvo presente de una u otra manera en los espectáculos de ambos. Kurt Hiller fundó en 1910 su *Neopatético Cabaret* donde el espectáculo en la sala era tan importante como el escenario. Ese patetismo al que hace alusión el título estimuló un nuevo movimiento de poetas predicadores, que recorrían Alemania recitan-

do sus versos como apóstoles de la palabra. No otra cosa son tanto Grotowski como Brecht, sino poetas, predicadores y apóstoles de la escena.

Haciendo honor a la teoría del distanciamiento, Brecht no pretendía tan solo el distanciamiento estético, sino también el conceptual y moral, incluso el físico. Para Brecht los espectadores y actores no deberían aproximarse entre sí, sino más bien distanciarse unos de otros. Es más, cada uno debería distanciarse de sí mismo. Si no, se corre el riesgo de perder el temor, que es un elemento necesario en todo descubrimiento. El temor es punto esencial y clave de la estética y del lenguaje grotowskiano. Grotowski busca que el actor y el público se sientan temerosos, es decir inquietos, asombrados, asustados, pudorosos, avergonzados, temblorosos, ruborizados ante una relación de comunicación que les sobrepasa, que les excede, que no pueden controlar en su totalidad y que les descubre nuevas caras de su ser. El temor para Grotowski es el resultado de la admiración y del sobrecogimiento ante el misterio.

Brecht y Grotowski coinciden en que el actor debe interpretar ante el público, con el público, en relación al público, a pesar del público, pero nunca para el público. Las razones son muchas. En primer lugar para no hacer concesiones, y para obligar al espectador a que desde la incomodidad de no estar en un lugar conocido adquiera otras vivencias. Pero sobre todo de lo que se trata es que el actor no actúe adecuándose a las expectativas que cree que tiene el espectador, que el actor no se juzgue, no se censure a sí mismo, que no se autorregule y autocontrole. Ambos directores reconocían la dificultad de luchar contra la tendencia del actor de trabajar para gustar y buscar la aprobación del público, y contra la tendencia del espectador de que el actor trabaje para él, para intentar colmar sus expectativas. Este es, sin duda, uno de los mayores obstáculos que los dos creadores encontraron en su trabajo. Reveladoras son las palabras de Brecht en *Escritos sobre el teatro*:

Mientras más nos acercábamos al estreno, tanto más se alejaba el actor de lo que había logrado, cambiaba a ojos vista, pues él mismo sentía perfectamente que actuando de ese

modo no agradaría a los espectadores que ahora lo esperaban. (Brecht, 1970: 141)

Para Brecht la soledad del yo era un hecho que no podía ser combatido sino aceptado. Para Grotowski también. La soledad cósmica del ser humano – tanto a nivel físico como metafísico – es otra de las ideas comunes a los dos teóricos. Pero mientras para Brecht debía ser aceptada la imposibilidad de conocer la “esencia”, para Grotowski hay que llegar a la esencia, que está oculta y secreta en el hombre, y que lo conecta con algo que está más allá de él, con lo gran desconocido. Brecht hereda el concepto esencialista de Nietzsche, Grotowski lo hereda de Schopenhauer. Mientras que para Brecht si hay esencia no sería otra cosa que la apariencia, que nos conduce al extrañamiento, para Grotowski la esencia estaría tras un largo proceso, acaso infinito, de adentramiento, de entrañamiento. Parafraseando al poeta César Vallejo, para Grotowski la esencia se lograría “*escarmenando la lana védica/ la fibra védica/ de mi fin final*” (Vallejo, 2003: 167).

Otro punto de contacto es la máscara. El objetivo de la máscara, en cuanto lente de aumento, es la exageración de lo aparente, que da lugar a lo grotesco. Lo grotesco devolvería al espectador la capacidad de asombro – cualidad que buscaban en el espectador ambos directores de manera casi obsesiva – y le abriría los ojos al misterio oculto bajo lo cotidiano. El arte debía hacer del hombre un nuevo niño, y el medio más simple es lo grotesco. Lo grotesco tenía la función de espantar al burgués. Pero no era al burgués, como individuo perteneciente a una clase a quien se espantaría, sino a “lo burgués”, como conjunto de prejuicios y convenciones, que impedirían la capacidad de asombro de la infancia.

El grado máximo de disolución de la causalidad psicológica en el drama vendría dado por la introducción del coro, como agregado de personajes individualizados. El coro fue, junto con la máscara, uno de los procedimientos que Grotowski y Brecht rescatan del expresionismo, y que a su vez el expresionismo rescató del teatro griego, y en

todos los casos con un mismo objetivo: la superación de los límites de la individualidad. Los directores alemán y polaco buscan formas de que el público se sienta coro, y participe como coro de una acción en la que el individuo es el otro, pero también soy yo. El coro, al ser el espacio en el que se suman los seres humanos, también es el espacio en que se suman sus miserias y sus grandezas. En una crítica a *Tambores en la noche* (1922) Jhering observaba que Brecht veía a los hombres, pero siempre en su acción sobre los otros hombres. Para Jhering Brecht nunca contempla una figura aislada. Nada que ver en esta ocasión con la mirada de Grotowski, quien sí destacaba una figura sobresaliendo del fondo social; y como ejemplo de ello tenemos el protagonista de *El príncipe constante*, interpretado de una manera casi podríamos decir que extrahumana por Ryszard Cieslak. Para Brecht los sucesos dramáticos – al igual que los sucesos humanos – ejercían unos sobre otros una relación de causalidad, mientras que para Grotowski los sucesos ejercían unos sobre otros una relación de resonancia. La resonancia frente a la causalidad es una relación más sutil y menos explicable y explicativa. Brecht abogaba por la restitución de la causalidad dramática en el fragmento de *De una dramaturgia* (1920) recogido por Memfred Wekwerth en su obra *Schriften. Arbeit mit Brecht*:

Si sale a escena un hombre que no puede salir, ello puede ser un efecto y no un error, siempre que el dramaturgo no sea tan cobarde de callar por qué el tipo, a pesar de todo, sale; o al menos, lo asombroso que encuentra (y encontramos), que el hombre salga a escena.

El atrevimiento es mejor que el ingenio, el asombro mudo mejor que la retórica. (Brecht apud Wekwerth, 1975: 93)

Conectado con lo grotesco, la máscara y lo coral hallamos el motivo del circo. Lo que el circo tenía de fascinante era la reducción del espectáculo a su componente material: la alegría de los cuerpos en movimiento, del riesgo desnudo, del humor sin trasfondos, un placer solo accesible a la vista, al sentido del ritmo, sensaciones puras, pura admiración, puro compartir físicamente la acción de los animales que corrían en torno al domador. El circo es caleidoscópico, proteico y multiperspectivístico como la posmodernidad. De hecho la posmodernidad todo lo considera un circo, el circo de la

política, el circo mediático, el circo social. A más perspectivas de observación, mejor comprensión. La comprensión se reduce a la multiplicación de las perspectivas, y no a la intensidad de una de ellas – que probablemente nos condujera a la recaída en el psicologismo tan temido. La intensidad resultaba inútil, porque todo está físicamente dicho. Basta con pasear la vista en torno al objeto. Y ese pasear la vista en torno constituye lo propio del circo. La distancia reservada al espectador circense es otro de los elementos que fascinaban a Grotowski y a Brecht. El espectáculo no llegaba al corazón por medio de la compasión, sino a la vista, al ojo como órgano físico de la vista. Y la percepción física sentía alegría de lo trágico. Podemos considerar como ejemplo de ello la escena de los clowns en la *Obra didáctica de Baden-Baden* (1929) de Brecht, en que los momentos espirituales del oír, ver, sentir, hacer o pensar fueron reducidos por Brecht a los órganos materiales: orejas, pies, cabeza, etc. Parecido recurso hallamos en *Misterio bufo* (1959) de Grotowski. En *La compra del bronce* Brecht admitiría como maestros a dos dramaturgos, Büchner y Wedekind, y a un clown: Karl Valentin, a quien reconocía el mérito de poner en evidencia “la insuficiencia de todas las cosas, incluida la de nosotros mismos”. El humor valentiniano consistiría en no prestar demasiada atención a lo serio, superficialidad que escondía, paradójicamente, una nueva profundidad. El humor salvó a Brecht de la densidad del grotesco expresionista y le permitió abordar los grandes conflictos del expresionismo desde una perspectiva desmitificadora. Grotowski comparte totalmente las sentencias valentinianas al considerar que los ángeles pueden volar porque se toman a sí mismos ligeramente.

Especial mención merece el concepto de milagro. Sacrificio y milagro son las dos ideas en torno a las que gira el teatro de Grotowski. El milagro nos salva del sacrificio, o bien lo sublima. Mientras que para Brecht el personaje y la obra dramática se ven afectados por una serie de acontecimientos que los conducen al sacrificio y al milagro – o no – para Grotowski el sacrificio y el milagro están en nuestros genes, y el ser humano nace de un sacrificio y de un milagro. “Somos hijos de alguien” dice Grotowski, y ese alguien nos dotó del milagro de la vida, esta es la frase que más gusta de señalar su fiel y perseverante actriz Rena Mirecka. Mientras que para Brecht el milagro es una

posibilidad de la existencia, para Grotowski es una condición de la existencia. Destaquemos las palabras de Brecht en *Dramaty*:

Cuanto más milagros (un artista escénico) pueda señalar al espectador, tanto más rica será su obra [...] Los hechos incomprensibles de la vida y las inadvertencias del destino [...], nosotros nos esforzamos más por encontrarles un sentido que por dejar al descubierto su incongruencia. (Brecht, 1976: 10)

Y acabamos señalando el concepto de sacrificio. El teatro para cumplir una función estética, lúdica y didáctica ha de ser sacrificial. Nada hay más teatral que el sacrificio. Todo sacrificio se lleva a cabo con alguna suerte de ritual (convencional o no convencional), porque el rito coloca al ser humano ante un momento trágico y trascendental, ante una toma de decisión en donde hay un conflicto entre el sacrificante y lo sacrificado, y en que ambos han de poner en escena su carácter y temperamento. El sacrificio es tenso y trágico porque supone una renuncia, la renuncia de lo sacrificado, y la pérdida de la ilusión utópica de la totalidad. Es cierto que el interés de Brecht se hallaba en la personalidad vital, en el hombre de carne y hueso. Pero la presentación dramática de esa personalidad vital exigía una abstracción en la que el mantenimiento de la individualidad era posible solo a costa de sacrificar la vida interna. Para Grotowski, al contrario, lo que el personaje había de sacrificar era la vida externa.

1.9. TADEUSZ KANTOR Y SU TEATRO DE LA MUERTE

Durante todo el período estalinista en Polonia el conocimiento sobre Meyerhold fue muy atractivo para los jóvenes intelectuales que sentían el gusto por los frutos prohibidos de la cultura. Entre esos jóvenes fueron muy destacados Grotowski y Kantor. El puente de conexión entre Grotowski y Kantor hay que buscarlo a través de la común admiración por Meyerhold y por el escritor simbolista polaco de la generación de la Joven Polonia, Stanisław Wyspiński, así como por el influjo que estos dos creadores teatrales dejaron en los directores polacos. La influencia de Meyerhold antes que en

Grotowski estuvo presente en Jerzy Jarocki, compañero de estudios de Grotowski en la Escuela Superior Nacional de Actores en Cracovia. En esta escuela Leon Schiller, una de las personalidades más destacadas de la escena polaca del siglo XX, disertó en 1946 repudiando a Meyerhold, considerándolo un autor muy vinculado a la política, y que jamás optó por la conciliación, algo que en su opinión sí llevó a cabo Stanislavski. Leon Schiller no estaba totalmente de acuerdo con lo que expresó en su fuero interno, pero no pudo menos que decir eso en la época más cruda y radical del estalinismo; haber hecho otra cosa le habría costado el puesto de rector de la universidad de Varsovia. La vida cultural en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo en Polonia estaba llena de miedo, recelos, reservas, y de la sensación de continua vigilancia y espionaje. Tanto Jarocki, como Grotowski y Kantor muy pronto llegaron a la conclusión de que la enseñanza que recibían en sus escuelas era tan aburrida como falsa y mediatizada ideológicamente. Muy poco o casi nada se sabía sobre la historia real; la historia aparecía siempre disfrazada y maquillada tanto en Polonia como en el resto de países de la órbita soviética. El acceso a textos y documentos – como por ejemplo los de Meyerhold – de algunas bibliotecas, como la Leninowska, requería de unas cartas y trámites similares a obtener un visado. Una vez dentro el investigador había de llegar hasta el libro a través de inmensos, kafkianos y laberínticos subsuelos. Era un secreto a voces amargamente consentido por todos que el acceso a ciertos libros solo era posible gozando de “enchufes” políticos o personales. Jarocki, Grotowski y Kantor comprendieron muy pronto que la mejor formación en un régimen autoritario como el que les tocó vivir era autodidacta, introspectiva, e ineluctablemente práctica: la mejor manera de aprender teatro era hacer teatro. Los tres aprendían el idioma ruso para poder leer en su propia lengua a Stanislavski y a Meyerhold, y poder establecer comparaciones entre ellos. La situación en la Unión Soviética era de una censura y represión aún mayor que en Polonia; mientras que los estudiantes y artistas rebeldes en la Unión Soviética eran severamente castigados, en Polonia generalmente solo se les confinaba, arrinconaba o ninguneaba. Lo que Gorkow – pedagogo teatral – definía como “el abismo de la espantosa Historia”. Y de las tres escuelas de Arte Dramático con que contaba Polonia – Cracovia, Łódz y Varsovia – no en todas el clima era igual; en Cracovia se permitía un poco más de tolerancia. Fue precisamente en Cracovia donde un joven Jerzy Grotowski dirigió en sus años de estu-

diante un taller sobre “el método de las acciones físicas” de Stanislavski. Tanto para Jarocki, como para Grotowski y para Kantor el más importante efecto de contacto con las ideas de Meyerhold fue la conciencia de que se puede crear un teatro totalmente diferente al mayoritario y al convencional, rechazando el estilo dominante en la Polonia de posguerra, así como el realismo escénico stanislavskiano. Meyerhold se convirtió en un potente estimulador de sus propias búsquedas; alimentó en ellos más una dirección de pensamiento que postulados concretos. No hay en ninguno de ellos ni imitación ni estilización de Meyerhold, sí que hay por el contrario una fascinación hacia su figura y su teatro, así como la estela de una afin concepción del ritmo del espectáculo y de la pulsión interior.

Grotowski vadeó diferentes caminos a los de Jarocki. Grotowski en una de las conferencias que ofreció en Nueva York a actores y directores americanos informó que diferentes estudios en Moscú le posibilitaron un profundo conocimiento de las técnicas artísticas de Stanislavski, Vajtangov, Meyerhold y Tairov. Grotowski se definió como un fanático stanislavskiano, que va más allá de Stanislavski. Investigando Stanislavski se encontró con Meyerhold, y le fascinó de tal modo que se reconoció como sucesor suyo. En un congreso en que se invitó a Grotowski en Módena (Italia) titulado “Grotowski, la presencia ausente” el maestro polaco dirigió estas palabras:

Lo que sobre Meyerhold se pueda preguntar o responder depende del coraje del pedagogo, o de su autoridad o gusto. [...] Se puede saber muy poco acerca de él a través de los libros de Mijail Narokov “Biografía de mi generación” o de Vladimir Dawydow “Sobre Meyerhold y sus espectáculos”. Mi maestro Gorczakow se negó a participar en los trabajos de investigación acerca del director ruso, y Zawadski (otro de sus maestros) aceptó la invitación más de dieciséis años después, a mitad de los años sesenta. (Grotowski apud Osinski, 2009: 120-121).

Y en la redacción de la revista moscovita *Teatro* en Noviembre de 1976 Grotowski manifestó el problema de la tradición meyerholdiana en su propia práctica como director:

Algo importante de lo que Meyerhold me concienció es que se puede provocar un encuentro con el texto. ¿Qué es el encuentro? El verdadero encuentro propone que cada uno es uno mismo, y que cada uno es otros, y paradójicamente, esto es lo que ocasiona que el encuentro sea posible. Me parece que cuando preparábamos “La trágica historia del doctor Fausto”, “Akropolis” y “El príncipe constante”, lo más difícil era comprobar si éramos infieles al texto. Cuando empezábamos a interpretar Fausto, algunos críticos dijeron que el espectáculo era infiel a Marlowe. Pero después en un congreso en Polonia algunos críticos ingleses comenzaron a escribir que desde hacía años el nuestro era el único espectáculo fiel a Marlowe. No sé si fuimos fieles o no. No me gusta esta categoría. Fue un encuentro. Fue fascinante. El texto fue para nosotros importante, pero no solo una coartada, ya que sobre el propio texto no sabíamos qué hacer. No fue una pantalla reflectora, fue un desafío para nosotros. Más que ser complacientes con Meyerhold, tratamos de comprenderlo. (Grotowski apud Osinski, 2009: 121-122).

En todo el período del “teatro de la representación” (1957-1969) y después en Italia hasta el año 1985 Grotowski consecuentemente relacionó a su manera sus dos grandes aprendizajes de Meyerhold, que el autor del espectáculo es el director, idea ya aportada por Gordon Craig, y que por tanto y como tal, el espectáculo debe ser montado de acuerdo no a la idea del escritor sino del director, idea que popularizaría el discípulo de Meyerhold, el cineasta Serguei Eisenstein. Sin lugar a dudas los primeros espectáculos de Grotowski estuvieron más cerca estilísticamente de Meyerhold que de Stanislavski. La culminación de esta tendencia meyerholdiana se llevó a cabo con el *Fausto* de Goethe en el Teatro Polaco en abril de 1960. Pero antes hubo otras representaciones como *Las sillas* de Ionesco, en el Viejo Teatro de Cracovia en 1957, y dos versiones de *Familia de Gafes* de Jerzy Krzysztonia, las dos de 1958, una bajo el título de *La lluvia de Dios* en el Viejo Teatro, y la otra bajo el título de *Los pecadores* en Opole en el Teatro de Las Trece Filas. No en vano en el programa de mano Grotowski citó la máxima de Meyerhold: “elegir la obra de un autor no significa compartir su punto de vista” y en los carteles y en los diversos textos espectaculares que se imprimieron aparecía resaltado “según la obra de...”, algo que después quedaría manifiesto como un rasgo de personalidad en todos los trabajos de Grotowski, desde la primera versión de *Tío Vania* de

Chéjov en 1959, hasta la última versión de *El Príncipe Constante* en 1968. Después de *Tío Vania*, los siguientes espectáculos dirigidos por Grotowski en el Teatro de Las Trece Filas fueron *Orfeo* de Cocteau (1959), *Cain* de Byron (1960), *Misterio Bufo* de Maikovski (1960) y *Siakuntala* de Kalidasa (1960). Desde la perspectiva de hoy la simbiosis específica de la tradición stanislavskiana con la tradición meyerholdiana se consiguió con *Los antepasados* de Mickiewicz (1961). Fue a partir de este último espectáculo desde donde Grotowski desarrolló la conciencia de camino desde el exterior hacia el interior, desde la espectacularidad hacia el trabajo individual con el actor. No fue simple ni fácil, fue un camino lleno de recodos y retornos.

En 1961 en el Teatro de Las Trece Filas se llevó a cabo un seminario titulado “Ellos son nuestra tradición: Craig, Meyerhold, Artaud, Tairov, Witkacy”. Entre los nombres mencionados es de destacar que no aparezca Stanislavski. Fueron los anteriores autores junto con Stanislavski los directores y teóricos que Grotowski estudió en su estancia en Moscú. Ludwik Flaszen habló también sobre ello en el artículo “Metafizyka wisła na ulice” (“La metafísica salió a la calle”) en la revista *Odra* en el número 7-8 del año 2000:

Grotowski marchó a Moscú no para estudiar a Stanislavski, sino ante todo para ir tras los pasos de Meyerhold. Fue su principal preocupación, puesto que en Polonia – y no solo en Polonia – el acceso a este autor era un tema tabú. Grotowski en particular consideró – hasta donde me alcanza el recuerdo – que Meyerhold, y no Stanislavski, fue en realidad el más grande autor de todos los tiempos. En nuestras búsquedas de nuevas formas de teatro nuestro maestro fue Meyerhold. En sus primeras escenificaciones, muy meyerholdianas, Grotowski quiso salir de los límites del teatro stanislavskiano. Fue un tiempo después cuando él mismo se dio cuenta de que para los actores conocer a Stanislavski supuso mucho más que conocer a Meyerhold. (Flaszen, 2000: 79)

Quizá en los primeros años grotowskianos de búsquedas muy personales e independientes la expresión dominante, según Flaszen, fue el montaje riguroso de signos corporales y vocales dirigidos hacia un efecto; la artificiosidad como fórmula. Grotows-

ki, inspirándose en Meyerhold, construyó conscientemente un puente analógico de la relación del director y el actor, con respecto a la relación del actor y el espectador, creando líneas subterráneas que hacían una relación correlato de la otra y viceversa. Y en los últimos años de la investigación de Grotowski, Meyerhold seguía presente y vivo en sus pensamientos. En mayo de 1990, durante un encuentro con la compañía de Anatoli Vasiliev, Grotowski habló sobre Vajtangov, quien quiso reconciliar en su trabajo a Stanislavski y Meyerhold: la técnica exterior de Meyerhold y la técnica interior de Stanislavski. Según Stanislavski, cuando Vajtangov murió, Stanislavski interpeló a sus colaboradores, preguntándoles qué tomar del legado de Vajtangov. De ahí nació la construcción del “método de las acciones físicas”. Los investigadores que se ocupan de las comparaciones entre la biomecánica de Meyerhold y el método de las acciones físicas de Stanislavski señalan que hay muchas características comunes entre ellos. Aleksander Ferawlskim señala que mientras Meyerhold se dirige desde el interior hacia el exterior – onomasiológicamente – Stanislavski se dirige desde el exterior hacia el interior – semasiológicamente. Para ilustrar todo ello citemos una vez más las palabras del colaborador Ludwik Flaszen dentro del clásico libro *Źródła, inspiracje, Konteksty (Fuentes, inspiración, contexto)* de Osinski:

La lectura de Stanislavski por Grotowski, en su estancia en Moscú, fue – como considero – una lectura cercana a la que llevó a cabo Vajtangov. Fue una versión vajtangoviana de Stanislavski. En los primeros encuentros entre Grotowski y yo en los inicios del Teatro Laboratorio, él llevaba consigo siempre un libro de Boris Zachawy titulado “Vajtangov y sus estudios”. Este libro fue para él durante mucho tiempo su libro de cabecera.

¿En qué consistía esta cercanía entre Vajtangov y Grotowski? El punto de inicio era el deslumbramiento que recibíamos de la observación de las viejas fotografías de los dibujos de Vajtangov. Veíamos en estas fotografías la fusión del teatro metafísico y la partitura teatral, edificada esta fusión en esbozos de imágenes o formas exteriores, pero emergiendo desde el interior del actor. El foco de atención de Grotowski estuvo en la partitura que ofrecía una muy precisa estructura. Por supuesto la improvisación existía y era muy importante como aquello que dotaba de vida, pero en el estricto marco de la partitura prefijada, en el certero dibujo de las acciones fijadas y montadas, en el dibujo caligrafiado. Stanislavski y Grotowski también son caligrafistas, pero en un sentido muy

distinto. Grotowski realiza una caligrafía del desarrollo del alma.

En la medida en que Grotowski se concentra en los actores, el maestro que le resulta más cercano, ya no es Meyerhold, sino Vajtangov. (Flaszen apud Osinski, 2009: 128).

La verdadera inspiración que Meyerhold supuso para los jóvenes directores polacos que comenzaban sus carreras fue más percibida en las ideas acerca del teatro que en sus propias representaciones teatrales. Se puede decir que las primeras representaciones independientes de Grotowski y Jarocki de los años 1957-1960 estuvieron bajo el signo de Meyerhold, y al mismo tiempo cada uno de estos jóvenes creadores emprendió un diálogo creativo con esta tradición. En no pequeño grado estaba presente la conciencia del resultado de las contradicciones de la estética del realismo socialista.

Grotowski habló por última vez sobre Meyerhold el 2 de junio de 1997 en el Teatro de Europa, en París, en el mismo lugar en que treinta y un años antes, en 1966, había inaugurado ante el mundo, mediante *El Príncipe Constante*, la fulgurante carrera de su Teatro Laboratorio. En la conferencia del 2 de junio señaló la relación personal que unía a Stanislavski y Meyerhold, y que el propio Meyerhold cuestionó en su práctica como director sus propias convicciones. En numerosas ocasiones Grotowski señaló que ni la fidelidad ni el respeto salvarían a los artistas de innumerables problemas y contratiempos. El arte no sabe de cortapisas de ningún tipo. El arte no pretende ser transgresor, lo es sin más. No se puede con el arte pretender complacer a nadie, porque estás desviando tu atención de aquello en lo único en que deberías focalizarla, en crear y transmitir la creación. Aludimos a las palabras del propio Grotowski en el artículo “O Meyerholdzie” (“Sobre Meyerhold”), recogidas en el nº 1-3 de la revista *Tiatr* en el año 2000:

El autor de “El Revisor” [el autor literario es Gogol] en el teatro no es otro que Meyerhold, quien en los carteles escribió su nombre al lado del de Gogol. Para mí fue una revolución. Stanislavski se hallaba en el polo opuesto; él fue convencido de que en sus espectáculos servía a un autor, y que debía ser fiel al texto. Como sabemos, Don Chéjov protestó airadamente contra el Teatro de Arte de Moscú, mientras que los integrantes de

este teatro eran considerados y amables con el ilustre escritor. He aquí la paradoja. (Grotowski, 2000: 77-79).

Dos semanas más tarde – 16 de junio – Grotowski reseñó que Meyerhold y Eisenstein le instruían en el significado y sentido del montaje en el trabajo sobre sus espectáculos. Especialmente habló sobre el rol y significado del montaje en el teatro en base a su propia experiencia. Tanto para Grotowski, quien desde 1959 trabaja en condiciones de laboratorio, como para Jarocki, que dirige un teatro de repertorio, Meyerhold fue el artista que eternamente busca. Sus diferentes concepciones del teatro no les impidieron ser amigos. Una amistad que transcurrió durante medio siglo. En abril de 1992 Grotowski escribió a Jarocki una brevísima postal recogida en la obra *Grotowski wytycza trasy (Grotowski tras sus huellas)*:

Me alegro de que estés entre nuestros viejos muros, en donde nos afanábamos por buscar “El príncipe constante” y “Apocalipsis cum figuris”. Te llevo en mi corazón como gran director y como amigo. (Grotowski apud Osinski, 1993: 341).

Las figuras de Vajtangov y de Meyerhold influyeron decisivamente también en Tadeusz Kantor. Kantor nació en 1915, en Wielopole, aldea polaco-judía, situada en los confines del antiguo imperio austro-húngaro, y estudió en la academia de Bellas Artes de Cracovia en el período de entreguerras. Pintor y escenógrafo de formación, en los años de la ocupación alemana creó el Teatro Subterráneo Independiente en el que realizó sus primeros espectáculos como director, *Balladyne* de Słowacki (1943) y *El regreso de Ulises* de Wyspianski (1944). Ya en los años cuarenta se sintió deudor de entre otros de las ideas de Meyerhold, Tairov y Vajtangov. Realizó declaraciones en que se mostró más partidario de Vajtangov, y de Habima (el teatro proveniente o desgajado de Vajtangov), teatro que en 1938 llegó a Cracovia con un excepcional espectáculo, *La corona de David*. Kantor no abandonó nunca sus cursos de escenografía, leyó a Craig, se familiarizó con las publicaciones de la Bauhaus, y estudió con pasión las innovaciones de Meyerhold, Tairov y Piscator. Poco a poco fue dejando atrás durante su vida su interés por las construcciones escénicas y sustituyéndolo por el teatro sagrado. Al igual que a Gro-

towski cada vez le interesó menos el teatro y más la metafísica escondida en el interior del teatro. De igual forma comparte con Grotowski el interés por la autonomía de la realidad artística, total y absolutamente independiente a lo que conocemos como realidad experiencial, y el regreso y respeto a las fuentes, origen seminal de lo sagrado y de lo auténtico. Kantor reconoció que bebió de autores como Craig, Meyerhold, Tairov, Vajtangov, y otros como Moholy-Nagy y Oscar Schlemmer, así como también del teatro tardoantiguo y del teatro Noh. Kantor presumía y se ufanaba de su excelente memoria – rasgo el de excelente memoria que también compartía con Grotowski – y decía conocer de memoria todo el arte de los constructivistas rusos: Malewicz, Tatlin, Ekster, Wiesnin... Y al igual que Grotowski también se inició en el conocimiento del idioma ruso para poder leer las obras dramáticas rusas sin necesidad de traducciones. No obstante, Meyerhold fue para Kantor el más importante personaje de la Unión Soviética. No deja de sorprender que la biomecánica de Meyerhold esté tan ausente de los estudios de Arte Dramático en Polonia. Los libros y los monográficos sobre la recepción de Meyerhold en Polonia es una tarea todavía por realizar. La primera gran declaración de Kantor sobre Meyerhold está contenida en el artículo “Przegląd Sztuki” (“Revisión Artística”), del nº 1 de la revista *Polski związek artystów (Vínculo polaco de Artistas Plásticos)*, en enero de 1946. Veamos un extracto:

La obra de arte no es reacción o reflejo de la realidad, sino su equivalente, materia viva de la obra resaltada y vinculada a sus fuentes. El respeto a las fuentes ofrece la verdad artística. El carácter y profundidad del encanto de la materia escénica procede de su aparente precariedad y cambio, así como de su especial improvisación. De repente, en los ensayos, cuando sobresalen todavía desnudos y crudos los esqueletos de las construcciones escenográficas, desde arriba descienden monstruosos paisajes con derramadas lomas, y obscenos reflectores que trazan en el fondo la acción que se genera. Tras el uso de toda esta ingeniería primera, vienen aspectos secundarios, como el refinamiento, la depuración, la extracción de todos los trucos, el desvanecimiento sin remisión.

Es por ello por lo que Meyerhold revela el escondido, hasta ahora, interior desnudo de la escena. Usa simples plataformas que vincula a descubiertos andamios y escaleras, y coloca en la escena los reflectores. Arranca la epidermis esteticista de la decoración.

El interior de la escena con toda su habilitación provoca raras asociaciones con ocultos

estratos de nuestra psique. La forma plástica de la escena meyerholdiana en la fase de constructivismo, con sus característicos puentes, plataformas, escaleras, refinados andamios, aparejos elevadores, es una expresión que se repite. Meyerhold ve las tripas de la técnica, mecánica y maquinaria escénicas. (Kantor, 1946: 11-12).

Plesniarowicz, biógrafo de Kantor, señala como características fundamentales del artista polaco, que no imita, ni expresa, ni media o intermedia, sino que interviene, impacta y cautiva. Son las mismas cualidades que podríamos señalar acerca de Grotowski: la intervención cautivadora sobre nuestra psique a través de un impacto firme, contundente, horadante, que deja sin defensas al desprevenido y aturcido espectador. Otra de las características que señala sobre Kantor, y que Grotowski nuevamente comparte con él, es la idealización mitificadora de la cultura europea. Ambos aman Europa y su cultura. Para ambos la cultura europea es un crisol de la cultura universal. No en vano en La Galería de los Espejos del Este en Roma se halla un dibujo titulado *Café Europa* de Tadeusz Kantor de 1988. En esta mítica cafetería, en la encrucijada de los caminos del tiempo, podemos encontrar a todos los grandes artistas, desde Homero y Shakespeare hasta Meyerhold y Picasso charlando y tomando café. Junto a Meyerhold sienta a Tairov; ambos son para Kantor sus aliados en la lucha en pos de la vanguardia teatral y en contra del tradicionalismo. Ya en los años de joven estudiante universitario Kantor se consideraba a sí mismo el heredero de las vanguardias teatrales eslavas. Cabe reseñar que en los años veinte y treinta en Cracovia el teatro se mantuvo bastante al margen de estas vanguardias, que sin embargo, sí afectaron a la poesía y a las artes plásticas. Los nombres de Meyerhold, Reinhardt, Tairov y Leon Schiller no alteraron la tranquilidad de la escena profesional. En esta atmósfera inmovilista fue creciendo la protesta contra los anclados convencionalistas, y la defensa de nuevas y dinámicas ideas teatrales, así como la nueva captación de artes teatrales. Las investigadoras Katarzyna Murawska-Muthesius y Natalia Zarzecka señalan en la obra *Kantor was here*:

Pero el teatro de Kantor, así como sus escenografías, son el terreno de lucha contra la “ilusión”, explorando las fronteras entre lo visual y lo teatral, entre lo estático y las imágenes en movimiento, lo figurativo y lo abstracto, la memoria y la muerte, la “realidad

de más bajo rango” y lo sublime. Durante años, Kantor encarnó una especie de medium en su incesante búsqueda de la expresión, viajando tan libremente entre los materiales y las técnicas, como lo hizo entre los “ismos”, desde el Constructivismo hasta el Cubismo, Surrealismo, y desde la Abstracción Metafórica hasta lo informal y el arte performativo. [...] Richard Eyre declaró en *The Scotsman*: “Si hay un lenguaje del teatro moderno, entonces Kantor debe haber inventado probablemente su sintaxis”. (Murawska-Muthesius y Zarzecka, 2011: 9-11)

Meyerhold quedó directamente invocado e invitado al último espectáculo del Teatro Cricot 2: *Hoy es mi aniversario*. La obra teatral representada meses después de la muerte de Kantor en París en 1991, fue una bellísima e interesantísima puesta en escena en la que Kantor ya no estaba interesado en descubrir o hacer descubrir artísticamente al director ruso, sino que lo que le interesaba era el carácter de víctima propiciatoria de la vida de Meyerhold en nombre de la fidelidad al arte. Meyerhold era considerado por Kantor como un sagrado mártir. El arte exige sacrificio para Kantor. En la versión polaca del programa de mano para el estreno, preparada personalmente por el artista, se encuentra una nota sobre Meyerhold que citamos en su totalidad extraída del libro *Tadeusz Kantor. Théâtre Cricot 2*:

Vsiewolod Emiliewicz Meyerhold (1874-1940). Actor y director ruso, uno de los más grandes creadores del nuevo teatro. En principio actor de la compañía de Stanislavski, y después fundador de su propia compañía teatral, en la cual realizó su radical idea de la biomecánica y del constructivismo. Fue el iniciador de una larga serie de nuevas técnicas de interpretación teatral, al mismo tiempo reformulando el término de espacio escénico a través de la eliminación de la ilusión escenográfica y sustituyéndola por su Realidad.

Desde 1936 con la llegada de la dictadura del realismo socialista, fue perseguido, despojado de su compañía, y a continuación acusado de traidor a la patria. En 1940 fue arrestado y asesinado bestialmente por NKWD. (Kantor, 1991: 22).

En 1940, año en que asesinaron a Meyerhold, Tadeusz Kantor inició en la Cra-

covia ocupada por los nazis sus primeros ensayos de su Teatro Subterráneo. La auto-identificación con Meyerhold y con su destino es obvia. Los ensayos de *Hoy es mi cumpleaños*, obra en la que hay alusiones explícitas en uno de los actos a la muerte de Meyerhold, se llevaron a cabo en Cracovia y en Toulouse unos días antes de la muerte de Kantor. Durante estos días Kantor intentó – quizá por vez primera – reensayar nuevamente la totalidad de la obra. Todos los elementos del espectáculo fueron redefinidos. En el período de unas pocas semanas de ensayo se trataron y fijaron ideas, personajes, melodías, maquinaria teatral, fases de la acción... Después se produjo la etapa más importante, la reconstrucción de la totalidad. Después de la inevitable destrucción kantoriana vino la posterior edificación para recomenzar todos los elementos estructurales del espectáculo: los cambios de pulso, de ritmo y de tensiones. Difícil no darse cuenta de que en *Hoy es mi cumpleaños*, Meyerhold quedó reducido a un estereotipo martirizado y crucificado. La estereotipización tuvo como objetivo la transformación de los sucesos históricos en un principio mítico. En el espectáculo se inició la santificación de Meyerhold. Cuando la escena con Meyerhold fue dibujada, durante uno de los ensayos Kantor gritó a los actores:

No lo azotéis como a Cristo. Lentamente. De manera precisa. No estamos mostrando nuestro estilo. Esto es un homenaje del Teatro Cricot 2 al teatro de Meyerhold. (Kantor apud Osiński, 2009: 139).

Gracias a las atenciones y cuidados que se le prestaron a las escenas con Meyerhold, hoy sabemos muchas cosas referentes a los ensayos de la última obra de Tadeusz Kantor. Sin lugar a dudas, Meyerhold se convirtió en uno de los modelos personales de Kantor. Kantor decía de Meyerhold, que él siempre estaba comprometido con la vanguardia, y que siempre arriesgaba, que él estaba en el olimpo del constructivismo, y al mismo tiempo no repetía su fórmula, él postulaba el teatro autónomo. Kantor reconoce que las ideas acerca del teatro de Meyerhold superan, trascienden y continúan más allá del propio teatro de Meyerhold. No otra cosa es lo que ha sucedido también con el teatro del propio Kantor y de Grotowski.

Es importante mostrar ciertas similitudes – y también diferencias entre Kantor y Meyerhold – entre las que se encuentran, que ambos fueron creadores de sus propias compañías y de sus propios teatros, y la idea de radicalismo e individualismo extremo. Ambos consideraban que los revolucionarios del arte están solos. La gran tarea del artista es la de a través de su soledad unificar arte y vida. Los dos opinan que el artista es aquel que está dispuesto a perderlo todo por el valor de sus ideas. Al artista le recorre por dentro de su cuerpo cierto escalofrío interior y una suerte de oblicuidad del alma. Este escalofrío y esta oblicuidad les crean abundantes conflictos en sus relaciones sociales y laborales. Tanto Kantor como Meyerhold eran considerados por críticos y público en ocasiones con abierto rechazo y en otras con apasionado entusiasmo. Los dos llegan al fanatismo incluso en la defensa de sus caminos personales, y al mismo tiempo contagian de ello a sus colaboradores. En esta dirección hay que sumar también a Grotowski y a Gurdjieff. Para los dos el teatro es un arte autónomo, cuyo creador es el director. El director dirige no solo a los actores, sino también el punto de vista del espectador. El director juega con el espectador e influye en su emoción. Tanto Kantor como Meyerhold son decidida y consecuentemente antipsicólogos. Característica que les vuelve a emparentar con Grotowski. El sentimiento o la empatía del actor queda para él; en el espectáculo el actor compone la construcción y precisión de gestos, acciones y conductas. Se trata de un trabajo científico, riguroso, objetivo, no solo intuitivo. Para ambos el teatro es una barraca de feria que pretende divertir, encantar, hipnotizar, crear una ilusión verdadera, una realidad alternativa, inestable, frágil, precaria, pero llena de misterio, al igual que una barraca de feria. Rasgo muy importante fue el uso del maniquí como doble, reflejo, dualidad o multiplicación. Sabemos que Meyerhold usó este recurso al menos en dos ocasiones, en *Mascarada* (1917) y en *El Revisor* (1926); en cambio Kantor comenzó a usarlo en *La clase muerta* y de ahí lo aplicó como regla ideo-compositiva en el resto de sus obras. Otro rasgo destacable es la fascinación e inspiración de la comedia del arte, y del teatro de tipos en general. Ambos crearon personajes de viejos, tristes y cansados clowns – nuevamente regresamos a Grotowski – personajes cuya estrella se apaga. A ambos les interesaba la bufonada dolorosa. Tanto Kantor, como Meyerhold, y como Grotowski se sintieron muy atraídos por el mundo del circo, por el cabaré, el burlesque, el teatro de títeres y marionetas, el teatro de calle, los pequeños teatrillos, así

como por los espacios escénicos inacabados, incompletos, irrealizados, y por el primitivo teatro griego. Todos ellos consideraban que el hombre de teatro debía ser un humanista con amplios conocimientos de pintura, música, literatura... En todo el siglo XX el mayor continuador de la tradición meyerholdiana es muy probablemente Tadeusz Kantor, igual que el mayor continuador de la tradición stanislavskiana es Grotowski.

Un ejemplo que se puede rastrear de comparación y diferenciación entre los tres grandes directores es la disolución de las fronteras del espacio escénico. Esta idea de la disolución del espacio la pondrían en práctica en el Teatro Viejo de Cracovia tanto Grotowski, como Jarocki con su teatro de repertorio, y el propio Kantor. Grotowski al igual que Meyerhold prefiere hablar del concepto más amplio de arquitectura teatral, antes que referirse a la escenografía o a la decoración. En este aspecto fue crucial la colaboración con el arquitecto Jerzy Gurawski, quien en cada espectáculo desarrolló una diferente relación entre actor y espectador. En el Teatro Laboratorio se intentó llegar a cada espectador individualmente, nunca a un público masivo, como en el caso del director ruso; se contó como mucho con unas decenas de espectadores. Merece la pena reseñar las declaraciones de Gurawski en el artículo “O Grotowskim” (“Sobre Grotowski”), publicado en el nº 13 de la revista *Kultura* en marzo de 1998. Gurawski hizo de su radical rechazo al funcionalismo un principio escénico, un funcionalismo, invasivo en su opinión, vinculado con el constructivismo practicado por Meyerhold en el periodo post-revolucionario:

[...] El funcionalismo está ligado a la movilidad puramente matemática, la cual ofrece claridad a la función específica de la arquitectura. Sin embargo el arte no es funcional, sino intuitivo. Debemos ser puros, no bajo el punto de vista de la función, sino de la asociación.

No se trata de la movilidad de los actores y espectadores, o de una mejor visibilidad. Estos son asuntos secundarios. Lo significativo es como se sitúa el espectador en relación a los acontecimientos que suceden. El funcionalismo se vincula con los proyectos de Meyerhold y Gropius, quienes se ocuparon del adecuado ángulo de pendiente de la sala para asegurar una buena visibilidad en cada lugar. (Gurawski, 1998: 13).

Para Grotowski la relación del espectador con los sucesos que acontecen en escena consiste en el contacto con las bases arquetípicas de nuestra vida anímica. Es el teatro como vehículo, el arte como vehículo, según Peter Brook, de quien Grotowski acuñó el término. Ya en los tempranos años sesenta en Opole el Teatro Laboratorio iba en esta dirección, hacia “la verticalidad”, para en los años noventa lograr el pleno desarrollo de esta idea en el marco del Workcenter en Pontedera.

De igual forma que Meyerhold, la compañía Cricot 2 dejó inacabado el proyecto de un nuevo edificio para su futuro teatro. En marzo de 1979 en el Club de Estudiantes de Stodola en Varsovia durante el simposio “El constructivismo en arte” Kantor se ocupó de esta problemática de una manera decididamente personalista. Kantor se sabía perteneciente a una generación de una segunda o tercera vanguardia, a caballo entre la modernidad y la posmodernidad. Para él el constructivismo es un cierto orden fabricado artificialmente, en donde no hay cabida para imitación alguna. El constructivismo para Kantor rechaza toda copia de modelos de la realidad, toda reproducción. Surge un constructo que no es ningún reflejo del mundo exterior. En el constructivismo la decoración crea al organismo, y es el organismo; el constructivismo no es arquitectura, se compone de ciertas partes articuladas y configurantes de una unidad autónoma, como la anatomía humana. Si la decoración o la escenografía ilustran algo, esto significa que se refieren a la realidad, y entonces no son constructivistas. El constructivismo no imita ninguna realidad que exista fuera del teatro. La decoración constructivista es fundamentalmente – pero no solo – el actor, el organismo vivo. El constructivismo hizo grandes descubrimientos, entre ellos que la decoración no es el fondo, que incluso no sirve auxiliariamente a los actores, sino que interpreta junto al actor. El actor debe salir de esta decoración, debe convertirse en una pequeña parte de la totalidad. Todos los elementos que significan y que contribuyen a la puesta en escena, forma, movimiento, espacio, sonido, luz, deben ser equivalentes al actor. Kantor muestra su propia interpretación del constructivismo que contrasta con las declaraciones de los propios constructivistas, mostrando – como siempre – su particular trayectoria teatral. Para Kantor el constructivismo sin alma

es un simple balbuceo pseudovanguardista. Todo el conglomerado de materia deforme del que a veces gustan los constructivistas y que demanda muchas operaciones manipulativas tales como movimientos agresivos, invasiones abruptas, shock, trituraciones, estrujamientos, resquebrajamientos, disipaciones, desmembramientos... todo esto debe ser ejecutado con una precisión intelectual, porque de lo contrario no sirve para nada. Todo constructivismo es tremendamente metafísico. Si perdura – y para Kantor perdura – no es por principios racionalistas. La llaga divina que busca Strzeminski a través de su idea de la absoluta unidad es pura metafísica. Es un recorrido paralelo al que realiza Grotowski mediante su vía negativa.

Los constructivistas consideran que sus obras poseen un único sentido, según Kantor. Pero para él son polisemánticas. Bajo la construcción de Tatlin podemos rastrear muchas más intenciones y explicaciones. La polivalencia semántica la aporta el transcurso del tiempo. Por otro lado el constructivismo siempre quiere edificar, y además sobre materiales sólidos. Sin embargo Kantor es partidario de la dirección opuesta, del destructivismo, que según él no es en absoluto peyorativo. Se puede construir la reconstrucción, y hacerlo con honestidad, a través de materia bruta, pedazos en descomposición, retales sucios, impulsos interiores espontáneos, basura, excrementos, útiles feos y absurdos... Kantor introdujo la idea de embalaje, una idea que se apoya en la creencia de que la obra de arte ha de ser secreta, y no existir ninguna comunicación entre la obra y el espectador. El director polaco opina que hay demasiada comunicación, que el receptor contemporáneo está saturado de comunicación. Los hombres y mujeres de hoy consumen la obra de arte como si de un almuerzo se tratase, lo que significa no entenderla ni vivirla. Kantor considera que sus obras se sitúan en las antípodas de este arte consumista. Él habla al espectador:

Perded la razón de ser como consumidores, perded la razón de ser como espectadores. Porque no se puede comprender la obra de arte. La obra de arte se hace para ser incomprendible. Ese es mi credo, que no lamentaré hasta el final de mi vida. La obra de arte no existe para ser comprensible. Estos son los principios anticonstructivistas. Se puede estar solamente en la sombra de la obra de arte. Basta estar en la sombra de la obra de

arte, y se posee un tremendo privilegio. [...]Son inmensas las diferencias entre el constructivismo y el no constructivismo. No sé cómo llamar esta segunda corriente. Pero no juzgo, porque el constructivismo ha tenido su función, que hayamos sacado provecho de él como lección. (Kantor apud Osiński, 2009: 150).

El Revisor es un montaje de Meyerhold que influyó poderosamente en la concepción posterior del teatro independiente y vanguardista, no solo en Kantor, también en Horzycy, en Dabrowski, en Szletynski... El inmovilismo y mutismo de los actores, los largos minutos de silencio aterrador, los rostros deformados con miradas vidriosas y absortas que recuerdan la muerte, el desvanecimiento paulatino de la luz, los personajes como maniqués y los maniqués como personajes, ridículos y feos todos ellos, el trágico y grotesco panóptico de los zares rusos, el público abandonando la sala en total y absoluto silencio... fueron aspectos que configuraron más tarde el imaginario y el universo personal de Kantor y de Grotowski. *El Revisor* dio lugar a innumerables artículos y apasionados debates. Fue una obra que se representó en una modesta sala de un club de trabajadores, que servía temporalmente de sede al teatro de Meyerhold, y que sorprendió a artistas y a público habitual del teatro, acostumbrados al engalanamiento y fastuosidad de los modernos interiores teatrales. El mayor y hasta hoy más inexplicable misterio acerca de Kantor es el hecho de que después de muchos años inspirándose en la célebre obra de Meyerhold no fue hasta 1975 cuando creó su obra maestra, *La clase muerta* en el Teatro Cricot 2. Kantor nunca vio ningún espectáculo de Meyerhold, lo conoció por medios indirectos: escritos en la prensa, fotografías y entrevistas orales con testigos directos de su dirección y de sus espectáculos.

Otra figura importante que sirve de punto de intersección entre Kantor y Grotowski es el poeta y dramaturgo polaco Stanisław Wyspianski. Los pensamientos kantoriano y grotowskiano tienen muchos puntos en común, pero ninguno de los investigadores de Kantor ha trazado puentes de unión con Grotowski ni viceversa; lo mismo se puede decir de los colaboradores de uno y otro director. Las comparaciones entre uno y otro director eran para muchos una herejía, una profanación. Es la común admiración y

la herencia e influjo de Meyerhold y de Wyspianski lo que los emparenta de manera directa. Sin embargo, los dos autores se retroalimentan, mutuamente se iluminan, y la comprensión de uno permite la plena comprensión del otro. Wyspianski es un gran inspirador en el arte teatral del siglo XX. En Wyspianski están inspirados *El regreso de Ulises* del Teatro Subterráneo Independiente en Cracovia (1944) dirigido por Tadeusz Kantor, y *Akropolis* (1962) en realización de Jerzy Grotowski y Józef Szajna, y *Estudio sobre Hamlet* (1964) en el Teatro Laboratorio de las Trece Filas en Opole.

Los dos genios polacos consideraban que sin burla y profanación no se producían las condiciones para el arte. Kantor afirmó que el arte es siempre profanación y desfiguración, y un acto de herejía y burla. Grotowski opinaba lo mismo, aunque él discriminaba entre profanación y burla como dos fenómenos muy distintos. Kantor unió en sí mismo dos corrientes estéticas y de pensamiento, el constructivismo – un constructivismo personalista y casi religioso – y el simbolismo. Era casi como unir el fuego con el agua. Kantor subrayó, y al mismo tiempo eliminó, las contradicciones entre estas dos corrientes, tratando a Mickiewicz, Słowacki y Wyspianski como artistas vanguardistas en toda la extensión de la palabra. Nuevamente podemos decir lo mismo de Grotowski, quien dirigió *Los antepasados* de Mickiewicz, *Kordian* de Słowacki, y *Akropolis* de Wyspianski. Tanto Kantor como Grotowski consideran el romanticismo como vanguardia, como la más grande de las vanguardias, mayor que el surrealismo o el dadaísmo. Cuando apareció el romanticismo la cultura dio un paso de gigante, se rompió el cascarón vacío que la encerraba o protegía. Mickiewicz en Polonia fue uno de los que más contribuyó a ello con *Los antepasados*. Kantor y Grotowski coincidían en pensar que el romanticismo ancló sus raíces muy fuertemente en Polonia, pero al mismo tiempo fue muy mal interpretado. El romanticismo se interpretó en clave muy nacionalista, y no bajo la perspectiva de la gran vanguardia cultural europea. Para ambos la intelectualidad posmoderna polaca se regodea en interminables debates sobre el sainetero y costumbrista romanticismo nacional. Los tres grandes genios de la literatura polaca: Mickiewicz, Słowacki y Wyspianski fueron utilizados como banderas políticas, como estandartes en la lucha por la libertad y por la unidad nacional. Kantor y Grotowski, por su parte, huían

del nacionalismo, apostando con coraje por un universalismo integrador. Kantor pone el ejemplo de la pintura. La pintura es universal, no necesita de puntos de vista culturales, ni de espacios geográficos, ni idiomas. En seguida se retractó, y observó que no era tan así. Pero el teatro, confluyen ambos, está muy cerrado a los límites geográficos, lingüísticos y étnicos. El teatro romántico polaco, tal y como es interpretado, es incomprendible para los extranjeros, opinan ambos. El teatro según nuestros autores es universal para poder ser nacional; o es universal o no es nada. En una de sus últimas conferencias “Esperando a Kantor” (“Czekać Kantora”) de 1989, publicada en el nº 252 del semanario polaco *Expres Wieczorny*, Kantor describió su posición:

Yo, en general, no tengo programa. No tomo como ejemplo ningún programa nacional, patriótico, y sin embargo, muestro lo que hago sin reservas. Me pregunto por los límites. ¿Hasta qué punto algo es polaco? No puedo saberlo. Si nací o recibí una herencia genético-cultural a la que pertenezco, no haré de ello un programa. En cambio quiero ser universal, lo cual significa evitar todos esos errores, en los cuales han caído nuestros artistas de generaciones anteriores escribiendo literatura nacional. (Kantor, 1989: 5).

Uno de los atractivos y encantos del gran romanticismo polaco, y también de Wyspianski se basaba para muchos creadores teatrales del siglo XX en el esoterismo. La tradición esotérica secreta, casi íntima, sectaria, y en cierto sentido tribal era un acicate para adentrarse en las oscuridades de estos autores. La cercanía y complicidad entre lectores que compartían las mismas pasiones románticas les hacían tomar arraigo en un sentimiento grupal de un vínculo real y esencial, un sentimiento de ser especiales, de sentirse protagonistas, pertenecientes a una casta especial, ungidos por un brillo único. Era la poderosa fuerza del llamamiento que el romanticismo polaco le hacía al alma. Sobre ello Grotowski escribió en “Teatro y ritual” y en “Sobre la práctica del romanticismo”.

Kantor expresó que todo lo que hizo en arte fue fruto de sus pensamientos e ideas, siempre circunstanciales, que crearon alrededor suyo su contexto vital. Todo fue – como en el caso de los poetas – el resultado de sus experiencias más íntimas, su fe o

falta de fe, sus miedos, creencias y escepticismo. En el terreno de la dirección se encomendaba a Dios, a quien imploraba rogándole que deshiciera sus dudas, y que librara a sus espectáculos del aburrimiento y de la aspereza. De sus lecturas recuerda con cariño su gusto por Wyspianski y por Maeterlinck en los años de adolescencia. Recuerda con ternura, a pesar de todo, los años de la guerra – que sin embargo fueron terribles para Grotowski, quien intentó en vano borrarlos de su memoria – años en los que por entonces ensayaba *El regreso de Ulises*. Mostramos este texto extraído del capítulo *Kantor* del filme documental *Podziemna Niezależny Teatr (El subterráneo teatro independiente)*, dirigido por Andrzej Sapija en 1985:

Durante el primer período de guerra hice sin interrupción teatro. Los ensayos duraban un año; eran parecidos a los de hoy, con algunas variantes. “El regreso de Ulises” se ensayó en la calle Skawinskiej y allí adquirió una forma aún un tanto tradicional. Todo fue mal, porque todavía estaba apresado por el término estética en cuanto a su sentido de construcción artística, de retrato, paisaje, imagen...

Nos trasladamos de calle, y en una habitación un poco arrebatada a la guerra y un poco a la familia, decidiríamos quedarnos. El suelo estaba resquebrajado, los muros con agujeros, los ladrillos bombardeados, las ventanas cubiertas de tablas y papeles para ocultarnos de los controles policiales. En esas circunstancias comenzamos a pensar sobre los reales motivos para hacer teatro. Fue entonces cuando dije: “rompo con mi pasado”. Fue rodeado de todos estos objetos y elementos – muy importantes con el tiempo – como tablas podridas y megáfonos que sonaban como lamentos hitlerianos, como empezamos a hacer teatro. Ante todo fue el entorno, el alma de nuestro primer teatro. A esta habitación llegó Ulises, y no a Ítaca. Esta habitación era Ítaca. Y allí se fundó la idea del teatro con la que me comprometo hoy, con ciertos principios de la idea de realidad. Lo que significa que no hay escena con decoración, solo hay un lugar, que es extraño, construido a través del tiempo, a través de circunstancias exteriores. Esta es la idea básica, que quedó realizada en “El regreso de Ulises”. (Kantor apud Sapija, 1985: 26’).

Kantor señalaba que la obligación moral que había establecido consigo mismo de que Ulises debía regresar, le comprometía consigo mismo y con su arte. La necesidad de descubrir la muerte en la vida, y la vida en la muerte, fue en el fondo el motivo prin-

cial de sus largas reflexiones y el germen de sus decisiones. Ulises regresó no solo de la guerra de Troya, regresó ante todo del país de la muerte. El Ulises que regresa se convierte en el prototipo de todos los personajes kantorianos, de igual forma que el Príncipe Constante es el prototipo de todos los personajes grotowskianos. Mientras que Kantor se concentra en el arquetipo del que regresa, del hijo pródigo, Grotowski se concentra en el arquetipo del que marcha, del que arrastra la cruz de migración. Frente al regreso del infierno kantoriano, el viaje en pos del cielo interior grotowskiano. Fueron dos personajes, el Ulises, y el Príncipe Constante que ambos directores vieron crecer de día en día. El estreno de *El regreso de Ulises* coincidió con la entrada de las tropas aliadas en Normandía. Tal sincronidad fue un impulso moral enorme. Kantor sintió la necesidad de eliminar todo esteticismo, toda abstracción o composición ornamental. Dejó a Ulises solo y abandonado en mitad de la nada con un carro campesino hundido en el barro. En el filme *Los maniqués de Tadeusz Kantor* de 1983, el artista habló sobre su método de trabajo señalando que las escenas de cementerio no eran más que un error vagabundo buscando una vida ya ida. Su alumno, el destacado escenógrafo Wojciech Krakowski, comentó en 1974 que el más interesante suceso que se dio en Cracovia en la posguerra fue la representación de *El regreso de Ulises*, que supuso una novedad tanto en cuanto al uso de medios plásticos como en la escenificación y en la interpretación dramaturgística. Pero a pesar de esta novedad, o quizá precisamente por ella el espectáculo duró muy poco en cartel. El espectáculo duró poco tiempo, porque los años de guerra habían transformado la sensibilidad del espectador, y por otro lado, el público ya no quería episodios que remitiesen a períodos históricos o míticos trágicos. Krakowski señalaba en el artículo “¿Qué fue de la escuela de escenografía de Cracovia?” que una parte del espectáculo se desarrollaba en el escenario frente a otra parte entre las butacas del público – recordemos la disolución de espacios, común en Kantor y en Grotowski – y que la decoración y el vestuario eran modestos y austeros – recordemos nuevamente el teatro pobre de Grotowski – logrando un efecto sintético muy consecuente, pero poco comprensible para el espectador.

En sus últimos años de vida Kantor dedicó a Wyspianski dos encuentros o citas,

uno fue un seminario en 1987 en la sede de Cricot, titulado “La sombra, nostalgia de la sombra...”, el otro una conversación con críticos teatrales en un documental televisivo de 1989 en el marco de un ciclo dedicado a Kantor, titulado *Mi historia del arte*. Kantor venía a decir que de todas las experiencias de su vida una de las más arraigadas en su alma era haber conocido la literatura de Wyspianski. Señalaba que crecía su culto al escritor de la Joven Polonia porque ir hacia él era regresar a su hogar, a nuestro hogar. Kantor reconoce que no siempre fue así. Al principio de su carrera se sintió más fascinado por Maeterlinck, fue entonces cuando dirigió *La muerte de Titangiles*. La dirección siguió el estilo constructivista al que se adscribió por entonces. Fue cuando rompió con este estilo cuando se encontró con Wyspianski, y con el añorado hogar, que para Kantor no era otra cosa que el simbolismo. Observemos las palabras de Kantor:

Lo llevo en el corazón. Porque antes de la guerra oculté mi adoración por el simbolismo. Después llegó el periodo de la abstracción, del Grupo de Cracovia, cuando comencé a despreciar a Wyspianski y a todo el simbolismo. Con toda conciencia y toda perfidia. [...] Definitivamente proclamé mi amor hacia él en 1975 cuando hice “La clase muerta”. (Kantor apud Osiński, 2009: 346-347)

Kantor y Grotowski coinciden en que el ser humano al final de su vida hace una síntesis de esta, y la síntesis que hace el artista – si el artista es honesto – es el reconocer y el honrar su tronco fundacional a todos los niveles, desde el nivel familiar al nivel nacional y cultural. Amen de sus padres, dos nombres jalonan la vida de Kantor, Cracovia y Wyspianski. La mitología nacional polaca considera a sus héroes y genios – al igual que a sus santos – unas figuras intocables, intachables, inmaculados. Kantor y Grotowski combatieron con saña durante toda su vida esta leyenda, pues consideraban que estas figuras – entre las que se encontraba Wyspianski – a través de esta idolatría finalmente se alejaban en lugar de acercarse al sentir del pueblo, del hombre vivo de hoy. Grotowski y Kantor coincidían en que cuanto más nos arrodillamos ante un mito, menos le interesa al mundo. En unas declaraciones grabadas filmicamente en la exposición *Witkacy y el Teatro Cricot 2*, el 22 de febrero de 1985 en Cracovia para la televisión polaca TVP, Kantor anunció:

Wyspianski está a la altura de Miguel Ángel. Es un genio a la medida de Miguel Ángel. Antes de la guerra la estúpida cultura política polaca no supo verlo. Pero después de la guerra siguió siendo así. Él fue un hombre que poseyó su propia idea del teatro. Todavía hoy no hay entre nosotros quien la posea, salvo quizá Grotowski. Ambos son unos herejes. Benditos los herejes. (Kantor apud Miklaszewski, 1985: 19’).

Llama poderosamente la atención que Kantor esgrima el nombre de Grotowski como aliado, porque las más de las veces lo consideró un enemigo y un usurpador. Kantor señaló que hablaba de Wyspianski a través de su propia vida y de su propia obra. Solo puedes hablar a través de tu propia vida de una vida ajena. Solo puedes hablar de ti mismo, de aquello que sientes y que amas; el grado de desconocimiento acerca de la vida de los otros es inmenso, y hablar de ello es como no decir nada. Nuevamente en este pensamiento entroncaban las sensibilidades kantoriana y grotowskiana. Tanto Kantor como Grotowski suspendieron la binaria oposición objetivo-subjetivo. La subjetividad es una necesaria condición de la objetividad y viceversa. Toda forma artística o reflexión acerca de ella se pueden entender como una expresión personal o confesional, o como una declaración extrapersonal o suprapersonal y en este sentido objetiva. La subjetividad del conocimiento es objetiva en tanto en cuanto permite la conciencia y la consciencia sobre aquello que se conoce; al mismo tiempo la objetividad es subjetiva pues todo aquello que se describe científicamente procede de una elección en la que han intervenido la voluntad y el deseo del sujeto.

Kantor concede gran importancia a los conceptos de elegancia y de nobleza. Kantor observa elegancia en los claroscuros y matices de las descripciones paisajísticas de Wyspianski. Kantor se quejaba de que ninguna historia del arte la reconocía como valor estético. Para Kantor la gracia se desprende de la elegancia. La elegancia es el cuidado con esmero. El sentimiento de nobleza, por su parte, crea alrededor de la persona que lo porta un aura de grandeza y de leyenda. Para Kantor es necesario ser noble, se quiera o no. Es a través de la nobleza y de la elegancia de un artista como se le llega a conocer, según Kantor. Una elegancia y nobleza íntimas, privadas, naturales y sutiles,

nada impostadas, ni idolatradas o santificadas. Para él la nobleza y la elegancia se hallaban no en grandes personajes o en solemnes actos o acciones, sino en las esferas más ínfimas y pequeñas. Grotowski, sin duda, debió estar de acuerdo con él, aunque el genio de Opole ni siquiera reparó en estos conceptos. Los conceptos fundamentales para él eran los de iluminación e irradiación, que poseían los actores no que tenían gracia, sino que se hallaban en estado de gracia. Otra idea común a los dos artistas polacos es que alcanzamos la nobleza a través de la humillación. Es la entera sostenibilidad emocional de la humillación lo que nos hace grandes. Era la humillación de ir a la escuela descalzo, a una escuela pobre, sucia, polvorienta, fría y gris, y de sentarse en el suelo con cuadernos y lápices de segunda mano, desgastados por el tiempo, lo que le inspiró a Kantor la creación de *La clase muerta*. Para Kantor el poeta y el artista están hermanados con la muerte. Un hermanamiento que viene de la mano de la soledad; estar solo es un poco estar muerto. La vida es la contagiosa celebración de estar acompañado. A la edad de 17 años en el instituto de educación secundaria – en Polonia se les llama “gimnasios” – Kantor proyectó una escenografía con motivo del vigésimo quinto aniversario de la muerte de Wyspianski. Mientras que sus compañeros adolescentes mostraron decoraciones infantiles abigarradas de objetos y ornamentos, Kantor presentó una enorme montaña con tres cruces solitarias. Los profesores y alumnos quedaron estupefactos.

Kantor señalaba que todo lo que hacía en arte ya había sido realizado antes, todo en él era retrospectiva, tradición, testamento, elegía. Grotowski pensaba lo mismo hacia sí mismo y hacia su arte; para el maestro de Wrocław el viaje hacia la novedad, hacia el futuro, es el regreso al origen, a lo más antiguo. El método kantoriano era no crear ninguna dramaturgia, la dramaturgia procedía del momento presente, del ensayo, del trabajo con los actores y técnicos en el teatro. Kantor pensaba, y Grotowski una vez más lo secundaba en esto, que el teatro occidental era demasiado literario y muy poco teatral, había sido construido para ser leído, no para ser interpretado sobre un escenario. La dramaturgia intempestiva e improvisada espolea la imaginación; así un personaje se puede transformar en otro, un lugar puede volverse otro distinto. Sin embargo Kantor y Grotowski diferían en la importancia y el valor que le concedían al influjo de Oriente.

Mientras que Grotowski consideraba que Oriente son nuestras raíces y nuestra fuente primigenia y primordial, Kantor indicaba que el Oriente posee una tradición muy distinta a la nuestra, y querer bucear en esa tradición equivale a perderse en ella y no terminar nunca de hacerla nuestra. Sin embargo, paradójicamente, críticos europeos – como Georges Banu – y críticos japoneses coincidieron en apuntar que el teatro de Kantor guardaba innumerables concomitancias con el clásico teatro Noh de Japón. Fuere como fuere, Kantor consideraba que la actuación era existencia, no interpretación de un papel, sino existencia sin más, idea absolutamente grotowskiana. El actor no juega, no encarna, no se disfraza, no interpreta, el actor tan solo es. El actor es, de igual manera que también es, aunque de forma distinta, cuando no actúa. Ser es para Kantor el único espacio de realidad ontológica posible. Grotowski comparte plenamente su pensamiento. Para ambos autores el mayor desafío del ser humano es ser, ser él mismo; en realidad el único desafío. Kantor lo expresa así en su poema “La salvación por el olvido” de marzo de 1988 dentro del libro *Je ne reviendré jamais*:

Mis espectáculos: “La clase muerta”, / “Wielopole, Wielopole”/ “Que se mueran los artistas”/ Y este último “Ya nunca regresaré”, / Todos son desafíos personales. / Un desafío personal.../ Extraordinario y raro en su género/ En nuestra época/ La vida cada vez más colectiva, / La colectividad que crece espantosamente, penosa y fatigosamente. / Quiero conocer los motivos/ De mis maníacas pasiones/ Hacia estos desafíos. / Siento que es importante. / Hay en mí algo último, / Algo que se manifiesta en las circunstancias/ Del fin. / Siento que en mi conciencia / Existen razones, / Para todavía poder / Salvarme / De la completa desesperación. (Kantor, 1993: 125-126).

Shakespeare fue motivo de inspiración y también de unión entre los imaginarios kantoriano y grotowskiano. Si Kantor dirigió *El sueño de una noche de verano*, Grotowski dirigió *Estudio sobre Hamlet*, sobre una dramaturgia de Wyspianski. Jan Błonski afirma que el lenguaje escénico de Grotowski posee abundantes motivos de inspiración extraídos del lenguaje literario de Wyspianski. Ni Flaszen, asesor literario de Grotowski, ni el propio Grotowski lo negaron nunca. Pero la influencia de Wyspianski en Grotowski es mucho más sutil e indirecta, y está mucho más filtrada que en Kantor. Nunca se

podría decir que Wyspianski fue para Grotowski un modelo personal. Interior y calladamente Grotowski mantuvo, sin embargo, durante toda su vida un secreto diálogo creativo con Wyspianski. *El regreso de Ulises*, que Kantor dirigió en 1944, recordó a Grotowski la travesía que por el campo polaco, sorteando bosques, charcas y lodazales llevó a cabo su madre, Emilia Grotowska, con su hermano y con él – dos niños por entonces – para alcanzar las líneas del frente. El ambiente de estos difíciles momentos queda muy bien retratado por Andrzej Wajda en su filme *Katyn*. Para Grotowski la huida de la tierra, del hogar, de los amigos, del propio idioma, pone de manifiesto el problema de la dignidad humana y de la fuerza de la rebeldía. La rebeldía por la dignidad humana es la chispa que enciende el romanticismo polaco y universal. Esa dignidad reside en la propia biografía, en la propia vida, en la experiencia directa. La dignidad íntima que preservamos como seres humanos es el órgano interior de percepción de la historia y de la Historia, que nos hace discernir cuál es la verdad.

Sin embargo, en *Akropolis*, Grotowski quiso presentar una obra esencialmente antirromántica. No se quiso hacer una historia conmovedora, sentimental, de santificación del victimismo, de mostración de terribles suplicios, o de cualquier tipo de figuración, estilización, idealización o sublimación del martirio. Simplemente se quiso mostrar el automatismo de una situación histórica. Grotowski quiso mostrar cómo los presos del campo de concentración construyen los crematorios para sí mismos en un ambiente de cementerio tribal, con un código autónomo y específico de lenguajes y leyes entre los que han llegado al extremo de deshumanización y han perdido ya la vida antes de perecer. La representación de *Akropolis* y el éxito de debates y reflexiones que se siguieron de tal representación supuso para muchos artistas e intelectuales polacos una toma de conciencia en la elección de sus propios caminos vitales. En Octubre de 2007 en el nº 10 de la revista *Odra* se publicó el artículo de Ludwik Flaszen, “Grotowski i cisza (Grotowski y el silencio)”. Leemos en él:

En “Akropolis” con toda claridad ocurrió lo que de manera confusa hace tiempo ya se había manifestado. El fenómeno fue evidente. El espectáculo, construido sobre una precisa y muy sutil partitura corporal y vocal de los actores, cuyas acciones transcurrían en

un campo de concentración hitleriano, mostraba unos personajes que eran restos de jirones maltrechos, pingajos desprovistos del más rudimentario atisbo de dignidad humana, espectros suspendidos en el humo del crematorio. El público recibió la obra en total silencio, sin aplauso alguno. No fue expresión de desaprobación. Fue expresión de terror.

Desde “Akropolis” el Teatro Laboratorio no hizo representaciones para un público amplio. Las representaciones se realizaban para pocos espectadores, casi dedicadas a ellos, casi personalizadas. En la representación, compartiendo el espacio escénico con los actores, el espectador decidía donde quería colocarse, y allí ocupaba por sí mismo su lugar.

Los espectáculos de Grotowski se confeccionaron para conducir al espectador-testigo hacia el silencio. Grotowski pulió con esmero y con una enfermiza, obsesiva perfección, rayana en la exactitud matemática, el pulso rítmico de las acciones. Pero el promotor, la fuente de todo era el actor, su vida, el proceso orgánico, el levantamiento, caída, apagamiento, disminución de su energía. Los actores junto a la puesta en escena debían latir al unísono como cuando en un corazón late el sufrimiento. Al punto límite al que se dirige el actor, Grotowski lo llamó “acto total”. (Flaszen, 2008: 62-63)

El *Estudio sobre Hamlet* del Teatro Laboratorio abrió una cuestión interesante a la que los integrantes de esta compañía conferirían gran importancia: ¿Qué hace queelijamos un proyecto en concreto, cuáles son las causas primeras, subconscientes y escondidas que nos conducen – sin nosotros darnos cuenta en apariencia – hacia una elección? Ryszard Cieslak – actor y ayudante de dirección en *Estudio sobre Hamlet* – dijo que eran los propios escritores fallecidos quienes, desde el más allá, manejaban los hilos invisibles de la vida y de la Historia para que fueran unos determinados y concretos directores y actores quienes dirigieran e interpretaran sus obras. Sorprende la cantidad de adeptos que tiene esta idea, a pesar de lo fantástica que pueda parecernos. Grotowski, por su parte, apuntó la hipótesis de que uno elige lo que uno es. Él afirmaba que una y otra vez volvía a releer y a reinterpretar Shakespeare y Calderón, porque los héroes trágicos shakespearianos y calderonianos son una metáfora de lo que Polonia política y espiritualmente es.

Otra cuestión era quiénes componían el público de Kantor y de Grotowski. En ambos casos la mayoría eran investigadores, críticos, actores y profesores y alumnos de Arte Dramático, de Literatura o Historia del Arte. Había alguna vez algún que otro “freak” del teatro, amante apasionado del teatro; pero en líneas generales el gran público no conocía, ni mostraba interés alguno en conocer ni a Kantor, ni a Grotowski. Para la mayoría de los polacos eran y son dos personajes famosos cuyo nombre les suena algo, pero de los que apenas saben nada, y por los que tampoco sienten gran curiosidad; son dos personajes de una presencia más bien extraña e incómoda. Aún Kantor conseguía tener más gancho mediático, y venderse mejor, pero Grotowski jamás puso el menor interés en darse a conocer o en ser popular a nivel del gran público. *Estudio sobre Hamlet* se representó una veintena de veces con un total de seiscientos treinta espectadores. La media era de treinta o cuarenta espectadores por función; el público habitual oscilaba de las siete u ocho personas a un máximo de ochenta. Un aforo, por tanto, reducidísimo, extraordinariamente pequeño para las dimensiones habituales de una sala teatral y para la asistencia del público que normalmente se espera. El noventa por ciento del público era invitado; entraban con importantes descuentos en la entrada o directamente gratis. Este sistema hubiera sido absolutamente ruinoso e insostenible de no haber contado con subvenciones, y de no haber entregado los miembros de la compañía la vida entera al teatro, sin importarles sacrificios, austeridad y renunciaciones de todo tipo. No obstante, el destino del Teatro Laboratorio siempre fue incierto, lleno de interrogantes, y cada paso que daban, y cada representación que realizaban los vivían con la sensación perenne de que fueran los últimos.

El *Estudio sobre Hamlet* de Grotowski inició otra vía en su trabajo, la vía del estudio, como el propio título indica, la vía de la investigación que tanto desarrollaría posteriormente y que tantos frutos le daría. En los ensayos de esta obra le dio un fuerte impulso a los entrenamientos actorales – en polaco “trenings” – y al concepto, metodología y realización de los ejercicios. Shakespeare es el más grande estímulo para un director teatral. El personaje de Hamlet está consolidado en la conciencia cultural europea y posee la extraordinaria capacidad de rescatar de nosotros nuestra verdad y nuestra visión

de la condición humana. En la compañía de Teatro Laboratorio circulaba la máxima de “muéstrame cómo ves a Hamlet, y te diré quién eres”. El estudio grotowskiano no es solo una variación sobre el tema de Hamlet, sino que es al mismo tiempo una reflexión sobre las acciones de Hamlet, así como sobre las capas y estratos de su verbo, de sus palabras. El tema del estudio se convirtió también en un ejercicio metateatral, en un diario de trabajo sobre la construcción de la teatralización. Es una representación sobre el nacimiento y desarrollo orgánico, vivo, de una representación. El actor Zygmunt Molik, que interpretó a Hamlet, anotó numerosas consideraciones, no tanto acerca del personaje, como acerca de la relación entre el personaje y él mismo. Molik se debatía entre interpretar a un actor que busca a su personaje, o a un personaje que se pregunta por el actor que le sirve de soporte y continente. En general *Estudio sobre Hamlet* es una obra de difícil catalogación y valoración. Eugenio Barba habló sobre ella:

En el mismo Grotowski la obra debió despertar sentimientos contradictorios. Hoy, creo que fue una etapa que había que pasar necesariamente para llegar a su método de dirección del “acto total”, tal y como llevó a cabo Ryszard Cieslak en el papel protagonista de “El Príncipe Constante”. Pienso que, y al igual que reconocería años después el propio Grotowski, “Estudio sobre Hamlet” es un espectáculo malogrado. Grotowski siempre se sintió orgulloso de “El Príncipe Constante”, mientras que le avergonzaba el resultado de “Estudio sobre Hamlet”. Ante esta última obra, como hacen los polacos que tienen un judío en la familia, Grotowski guardaba silencio. (Barba apud Osinski, 2009: 363).

No en vano, la estudiosa Agnieszka Wójtowicz señaló que el Hamlet grotowskiano era judío. Así lo expresa en *Od Orfeusza do Studium Hamleta. Teatr 13 Rzedów w Opole (1959-1964) (De Orfeo al Estudio sobre Hamlet. El Teatro de las Trece Filas en Opole) (1959-1964)*:

Hamlet es un judío en la sociedad, cualquiera que fuese el sentido que le diéramos a esta palabra: judío ideológico, religioso, social, estético, moral, sexual. Es otro entonces el riesgo. Para cada grupo es imprescindible tener su judío, para autodefinirse, para reforzar la convicción en sus propios principios, para la pureza de sus convicciones. (Wójtowicz, 2004: 128)

En arte Tadeusz Kantor se encamina hacia una voz penetrante de experiencia humana de incesante búsqueda. La realidad de la muerte – la física y fisiológica realidad – es su tema. Poco antes de su propia muerte, durante uno de sus últimos ensayos de *Hoy es mi cumpleaños* dijo a sus colaboradores más allegados que el hombre moría como una rata en el lodo. A Kantor no le gustaba debatir sobre religión, lo consideraba un asunto muy privado e íntimo sobre el que rechazaba manifestarse. Él prefería hablar de espiritualidad. Desde *La clase muerta* no hablaba de otra cosa; consideraba la espiritualidad opuesta a la forma, un medio de expresar la individualidad artística. Señaló que incluso si no hay forma, aun así existe el espíritu. Algo todavía no del todo comprendido entre sus críticos y estudiosos. Para Kantor la espiritualidad está vinculada con el simbolismo, con Maeterlinck y con Wyspianski. Todos los artistas son para él personas plenamente espiritualizadas. En Grotowski es distinto. Grotowski habla de verticalidad – entendida como conexión con lo divino a través de la meditación – y del traslado de esta verticalidad a la horizontalidad. El concepto de verticalidad lo asoció a la imagen de la escala de Jacob. Grotowski mantuvo una fuerte inclinación religiosa y teosófica, mientras que Kantor se interesó por la realidad, por la confrontación y choque entre dos realidades, la exterior y la interior al ser humano.

Tanto Kantor como Grotowski son dos grandes improvisadores. Si no se improvisa no hay vida. La vida es lo inesperado, lo sorprendente, lo repentino, lo anticonvencional; lo que no significa que no haya que prepararse muchísimo para que esa improvisación alcance el rango de arte. Ambos sentían fascinación por el espacio como espacio, como lugar vacío pleno de potencialidades, y admiraban la concepción brechtiana del teatro como tablero escénico. Los dos directores polacos mostraron su interés por lo banal y cotidiano como partes importantes de lo escénico para mostrar la confrontación y contradicción entre lo cómico y lo patético.

Relatamos una curiosa anécdota para observar la relación entre Kantor y Gro-

towski, y el clima afectivo en que se desarrolló esa relación. El profesor de Teatro en la universidad Zbigniew Osiński escribió una carta a Jerzy Grotowski datada el 16 de febrero de 1976 en la que expresaba que había asistido a la representación de *La clase muerta* y había encontrado interesantes puntos en común entre Kantor y él, rasgos como la relación entre la escena y el público, entre los vivos y los muertos, la escatología, el diagnóstico interno de la cultura y la situación del ser humano en dicha cultura. La carta, que se encontró en julio de 2005 entre papeles y documentos conservados en Pontedera, fue hallada por Kazimierz Grotowski, hermano de Grotowski. Grotowski conservó la carta, aun a pesar de que muy probablemente nunca fuera a ver la obra de su compatriota y rival. Grotowski hablaba de Kantor en términos de un “eterno vanguardista”, e influyó en que ninguno de los actores del Teatro Laboratorio se sintiera fascinado por él. Con seguridad visionó el filme de Andrzej Wajda sobre *La clase muerta*, puesto que Wajda y él eran muy amigos, y estaban en negociaciones sobre un proyecto de filmación de *Apocalipsis cum figuris*. En innumerables conferencias y congresos se le preguntó a Grotowski, por su opinión sobre *La clase muerta* de Kantor, y siempre respondía que le molestaba mucho reconocerlo, pero que era una obra maestra. Degler y Ziółkowski hablan de la opinión de Kantor con respecto a Grotowski:

Tadeusz Kantor usó la definición irónica de “teatro ambulatorio”, en lugar de Teatro Laboratorio: el laboratorio teatral estaba en el polo opuesto de su experiencia artística. [...] Tadeusz Kantor ha negado siempre la idea misma del laboratorio teatral. Según él, como según Witkacy, el verdadero arte no reconoce en realidad los experimentos, [...] El arte, ante todo, es la obra del talento de un artista, cuyo acto creativo es análogo al acto de la creación divina. No es la investigación nacida de los experimentos la que decide el valor de una obra de arte, sino el talento del artista. (Degler y Ziółkowski, 2005: 184-186).

Kantor consideraba a Grotowski pretencioso, arrogante y ostentoso. En verdad, Grotowski lo era. Pero mucho más lo era Kantor. Kantor vio en él un reflejo de su sombra, de lo que no le gustaba de sí mismo. Cuentan de Grotowski que cuando estrenó *Kordian* de Slowacki en 1962 alargó la estancia de su compañía en Wrocław y en Opo-

le, y esperó a representar en Cracovia cuando estaba seguro de que Kantor no estaría allí, para que no tuviese ocasión de ir a ver la función. Grotowski nunca admitió este hecho, y lo tachó de rumor falso. Pero lo cierto es que justamente coincidió la representación de *Kordian* en Cracovia durante el tiempo en que Kantor estaba en un viaje de trabajo. No obstante, la actitud de Grotowski de ser cierta sería comprensible, pues los comentarios de Kantor eran tan afilados e inteligentes como venenosos, tenía un especial talento para sintéticamente describir las miserias de las personas y de sus obras con una intensa crueldad subterránea, revestida de elegancia e indiferencia. Una relación, la de los dos grandes genios polacos, que salvando todo tipo de distancias, recuerda un poco a la existente en nuestro Siglo de Oro entre Quevedo y Góngora. Eugenio Barba narra en *La conquista de la diferencia* una anécdota, que bien nos puede señalar el tipo de carácter de Kantor, y su animadversión visceral hacia Grotowski.

En 1963, cuando en el Teatro Laboratorio 13 Rzedów de Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen tuve que poner en escena un texto para mi examen de dirección, pensé en mis raíces, en la “Divina Commedia” de Dante Alighieri. Proyecté entonces un espacio teatral doble, dos escenarios a ambos extremos de la sala, y el viaje de Dante en el medio, entre los espectadores, en el espacio del Desorden – otra palabra que habría que escribir también en mayúsculas, como Ningún Lugar. Buscaba un escenógrafo y me dirigí a Kantor. Nos encontramos y hablamos detenidamente. Era amable y curioso. No mostró para nada ese mal carácter que le atribuían. ¿Dónde, a Opole? ¿En qué teatro, al Ziemi Opolskiej? Le respondí que trabajaba con Grotowski. Recuerdo el destello de sus ojos. Kantor se levantó y sin decir ni siquiera una palabra me dejó plantado. No lo vi nunca más. (Barba, 2008: 82).

Para Grotowski y para Kantor el arte es un asunto profundamente personal. En consecuencia de él han de surgir el diálogo y la polémica. El arte es un asunto personal basado en experiencias muy individuales, ya sean intelectuales o vitales. El mérito de ambos directores de escena fue el de elevar tales experiencias a través del arte al nivel de mito. Ambos se alejaron del estereotipo para ir en busca del arquetipo, confrontando ambos en ocasiones. La diferencia entre estereotipo y arquetipo es, según el estudioso Mieczyslaw Porebski, una diferencia de grado. Los dos nos conectan con nuestras raíces

comunes, comunitarias, solidificando la experiencia en forma estructurada, pero mientras que el estereotipo lo hace superficialmente, el arquetipo lo hace a un nivel muy profundo. Tanto para Grotowski como para Kantor el mundo es un lugar hostil; los dos vivieron la experiencia de una guerra mundial, Kantor la primera y la segunda, Grotowski solo la segunda. Ambos se criaron sin padre, educados por sus madres y por sus tías, criados en un universo femenino de campesinas pobres y luchadoras. Y los dos directores sintieron que la mejor obra de Wyspianski era sin lugar a dudas, *Akropolis*. Kantor admiraba tanto la obra como el propio Grotowski, aunque nunca se animara a dirigirla. En los dos directores polacos encontramos la concepción del arte como catástrofe del humanismo: la descomposición del sujeto, y la descomposición de la conciencia racional. Tanto en *Akropolis* como en *La clase muerta* se efectúa la confrontación entre actores muertos que viven, y público vivo pasivo, una alteración y dislocación de roles, los muertos actúan ante la presencia de los vivos.

En *Akropolis* los prisioneros construyen su propio campo de concentración, un cementerio tribal en palabras de Wyspianski, que tanto gustaría de parafrasear tanto Grotowski como todos sus críticos posteriores. En medio de la sala se ubica una plataforma donde se halla toda la chatarra colocada y plegada: carretilla, tuberías, bañera, cencerro. El ritmo del espectáculo es un correlato del ritmo de los trabajos forzados, y su cronotopo espaciotemporal está organizado según el lema vanguardista de “escena orgánica que crece”. Todo son objetos y a la vez instrumentos para el juego interpretativo, por ejemplo, el cencerro en manos del actor se convierte en la campana del sacerdote. El retraso de uno de los prisioneros, deformado como un guiñapo, y trasladado en procesión por el resto de presos, hace que se convierta en un Cristo Salvador Martirizado. Todos los prisioneros entran al final al interior del horno crematorio que a la vez es altar en la catedral de Wawel. Grotowski y su estrecho colaborador, Jozef Szajna, no rehuieron la pregunta: ¿Qué queda del ser humano después de Auschwitz? Para Tadeusz Borowski queda la chatarra y una profunda y burlona risa generacional. Nos quedan también las últimas palabras del espectáculo enunciadas por un actor desde el interior del horno crematorio: *Cenizas y humo flotan en forma de aro*.

La misma pregunta podríamos hacernos acerca del arte de Tadeusz Kantor, ¿qué queda del ser humano al final? En abril de 1990 en el simposio polaco-francés en la Universidad de Jagiellonski, “Arte y Libertad”, Tadeusz Kantor reconoció unas palabras que luego fueron recogidas en *Tradycja romantyczna w teatrze polskim (La tradición romántica en el teatro polaco)*:

En el arte solo hay sacrilegio, solo hay rebeldía, solo hay protesta, solo hay reconocimiento del mal. El reconocimiento del demonio como único y principal motor en el arte. No el bien...el bien es demasiado sentimental. (Kantor apud Kosinski, 2007 B: 165).

En el ámbito del sacrilegio Grotowski diferenciaba entre profanación y blasfemia. En la profanación no hay un verdadero vínculo con lo sagrado, con la divinidad, que sí hay en la blasfemia. En la blasfemia tocamos algo sagrado: la sacralidad puede hallarse pisoteada, desfigurada, deformada, pero a pesar de ello todo continúa sacralizado. En la blasfemia se recrea un fracasado vínculo, se restablece algo vivo; no hay blasfemia si no hay vínculo vivo con lo sagrado. En la profanación no hay compromiso personal, las figuras o conceptos religiosos son solo mitológicos o culturales; en la blasfemia sí hay compromiso personal, que queda reflejado en un estremecimiento corporal, a manera del retumbar de un trueno interior, producido por la fe, el temor o la vergüenza. En el Teatro Laboratorio la apuesta es claramente a favor de la blasfemia. En la blasfemia experimentamos un dramático alejamiento de nuestras raíces, y sin embargo, en este alejamiento hay una reafirmación. Este paradójico proceso de alejamiento que es acercamiento real vincula de manera excepcional al actor y al público. La blasfemia es blasfemia y comprensión. Y así además, los espectadores se convierten en algo más que espectadores, se convierten en espectadores y colaboradores. Para Grotowski la blasfemia ha de ir acompañada de comprensión, porque si no se controla dramáticamente el mensaje que se está ofreciendo y que está llegando al público, se puede llegar a través de la blasfemia y de la ridiculización a una negación del ritual, y que la tragicomedia sagrada se vuelva una frivolidad satírica.

Concepto importante es el de la verticalidad. La verticalidad es la comunicación y conexión personal e íntima con Dios, con el universo, con lo gran desconocido, con nuestro destino. En el oficio del actor la horizontalidad sería la técnica, y la verticalidad la dotación de calidad y talento a esa técnica, la dotación de una presencia que irradie. El mismo Grotowski afirmó que la verticalidad alejada de la horizontalidad carece de sentido. Sarcásticamente decía que el arte no se puede concebir como una “sopa mística” ni convertir en ello; y que nada más alejado de su objetivo, a pesar de que muchos estudiosos estaban obsesionados en que él entrase en esa categoría de cocineros de la sopa mística. Veamos sus palabras:

No estamos en contra de la horizontalidad y de las relaciones horizontales. La horizontalidad responde ante todo a las relaciones con los compañeros, describe lo que se hace. Ambas relaciones son importantes. [...] la horizontalidad es imprescindible [...] No me gusta la palabra “espiritual” porque se usa demasiado fácilmente. Se usa como simple sentimentalismo. Sin embargo en francés “l’esprit” significa pensamiento, y es algo totalmente diferente. Porque permite hablar sobre las búsquedas interiores. Y esto es lo que hacemos – y no terapia. Lo mejor sería hablar, como los antiguos griegos, de katarsis. (Grotowski apud Kosiński, 2007: 168).

A finales de los años setenta la idea de la “homeostasis” se convirtió para Grotowski en algo importante. Habló acerca de la idea en una conferencia que ofreció el 15 de noviembre de 1979 en el Museo de Arquitectura de Wrocław, y que apareció publicada dos meses más tarde con el título de “Teatr eksperymentalny 20 lat później” (“El Teatro Laboratorio veinte años más tarde”). Hipótesis de trabajo en el nº 4 del semanario *Polityka*:

Al final – regresando a la compañía del Teatro Laboratorio – quisiera recordar el hecho de que la actividad de nuestra institución quedaba completamente justificada a través de unas reglas – así como a través de sus contradicciones – en el marco de las tendencias actuales de la cultura. Esta es nuestra vocación. En este periodo de pequeña estabilidad servíamos de espejo burlón de la realidad. En el periodo de movimientos masivos contraculturales en nosotros estaba la entrada a los encuentros individuales interhumanos. En el periodo de reprivatización de la vida, éramos el exponente del llamamiento cultu-

ral, del complejo programa abierto. En el periodo “medusa” somos la pura práctica hacia el trabajo sobre uno mismo y sobre los otros. Y la continuación de todo el laboratorio, de la investigación científica.

La consecuencia del tema de la complementariedad es que no proponemos soluciones globales, ni para todos. Muy importante: no vemos nuestro desarrollo como universal. Señalamos que la cultura – si ha de ser fecunda – tiene que ser diferenciada, y que la cultura unificada está muerta. (Grotowski, 1980 B: 1).

No todos los críticos de Grotowski estaban de acuerdo con él. La actriz americana Virginia Magnat, admiradora del director polaco, pensaba que su idea de cultura llenaba la vida, la vivificaba, pero no la ilustra. Su máximo estudioso Zbigniew Osiński, pensaba que la idea de homeostasis se manifestó en el siglo veinte solo una vez, con el Teatro Laboratorio, nunca antes ni después. La subjetividad y el relativismo tan grandes, la vuelta al percepto, y el deseo manifiesto de la elusión de conceptos y de juicios se vio como algo utópico, casi imposible de alcanzar, y también como algo no muy deseable. La estela de Grotowski en el ámbito musical la continuó el antropólogo polaco Dariusz Czaja en su libro *Asignatura y fragmento. Narración antropológica* siguiendo los pasos de Frederich Nietzsche y de Claude Lévi-Strauss. Para Czaja como para otros coetáneos suyos la mitología al igual que la música puede estar más o menos de acuerdo con su tiempo. Ambas pueden ser tiempo, pero hay algo superior capaz de expresarse solo en música. La música entra en el lugar abandonado por el mito. La alterada homeostasis de la cultura queda, gracias a la música, restituida. La música para el estudioso polaco regresa a la sacudida cultura a su equilibrio orgánico, a sus bases elementales. La idea de homeostasis en la cultura es en su origen romántica, puede ser tomada en consideración solo si la vida es tratada como totalidad, como unidad de técnica y ciencia, de saber y arte. Hoy en día los pensadores del arte señalan que esta idea ha sido traicionada, sobre todo en Occidente, y ha entrado en un periodo de agotamiento.

En las cartas de Tadeusz Kantor no hay concepto de homeostasis en la cultura, y sin embargo, sí está muy presente sin ser definido ni nombrado este concepto. Kantor

presenta al artista solo, pobre, indefenso y ante todo, rebelde. El artista es rebelde contra todo aquello que abraza la masa. El artista es el que se exhibe como individuo, y exhibe los objetos de su más simple, triste y austera realidad, desnudándose ante una masa que Kantor define como inhumana y horrenda. Para Kantor su obra de arte son su casa y su cuerpo, sus miserias, lo poco que alcanza a tener. El artista es el que hace la cultura, el que se atreve a ser uno, a ser él mismo frente a todos: profundizando en la individualidad se llega a la única universalidad verdadera. Sus ideas conectan en lo esencial con Grotowski y con Artaud.

Mieczyslaw Limanowski, profesor y director de teatro, uno de los directores del teatro Reduta, teatro que inspiró al Teatro Laboratorio, fue uno de los primeros pensadores en considerar en Polonia que el arte del actor es un arte creativo. Para ello se basó en la pintura japonesa del siglo XIX, una pintura que reflejaba en muchas ocasiones el desenvolvimiento de las olas en el océano. Limanowski señaló que el pintor para lograr el efecto de movimiento, impulsividad y tempestuosa energía de las olas había de pintar con todo su cuerpo, no solo con los dedos y las brochas, puesto que la sensación del oleaje marino violento, abierto y rebelde había de estar en todo el cuerpo del pintor. Lógicamente, pensó Limanowski, si eso es así en el caso del pintor cuanto más en el caso de los actores. Idea a la que se sumaron apasionadamente tanto Grotowski como Kantor. El pintor ha de bailar su cuadro, y el actor ha de bailar su obra teatral; bailarlos dentro de sí, con todos sus órganos, tejidos, sistemas, átomos, moléculas y células moviendo expresivamente la obra que van a mostrar a su público. De hecho si el cuadro se tiende sobre el suelo, el público vería una coreografía de manchas y contornos parecida a la coreografía de un bailarín, igual sucede si el público viese la obra teatral desde el techo del escenario. La línea de movimiento que parte del pintor, del bailarín o del actor, además, ha de partir primero del interior de su cuerpo, y atravesar todo su cuerpo, porque de lo contrario el movimiento no tiene vida ni comunica la vida de lo que desea expresar. Tanto Grotowski como Kantor amaban el teatro, y el teatro formaba parte de sus vidas y las forjaba; forjaba su pensamiento, sus ideas y hasta su lenguaje. Pero ambos pensaban que llegaron al teatro no buscando el teatro, y que se marcharían del teatro

sin buscar el teatro, que buscaban algo más: vivir, bailar la vida y trascenderla.

Las contradicciones como elemento vital y artístico que se asume y se integra en una globalidad armónica están presentes en Grotowski y en Kantor. Kantor aún en su creación la vanguardia y el constructivismo con el simbolismo, que – como ya hemos mencionado – para los críticos es tanto como unir agua y fuego. Para Kantor las contradicciones y las oposiciones son la base de la imaginación, y la imaginación es su fe. Él se definía como esencialmente contradictorio, por un lado constructivista y por otro destructor; consideraba que el método consiste en destruir lo previamente construido para reconstruirlo más tarde. Por su parte, Grotowski señalaba que el acto real al que debe encaminarse un actor contiene en sí la contradicción. Para Grotowski el mayor error es evitar la contradicción, pues en la contradicción está la esencia de las cosas. En 1980 el director del Teatro Laboratorio en el artículo “O praktice romantyznum” (“Sobre la práctica del romanticismo”) en el nº 3 de la revista *Dialog* manifiesta:

Si consideráis, que en lo que digo, hay muchas contradicciones, tenéis razón. Tengo conciencia de que hablo de cosas contradictorias, pero recordad, que en cierto sentido soy práctico. Y la práctica es contradicción. Esta es su substancia. No soy capaz de teorizar sobre temas prácticos. Puedo solo responder sobre sus causas – que por cierto todas son contradictorias. Cuando digo de algo que no es lógico, quiero decir que no es el resultado de una aplicación lógica. Siempre hablo de manera pragmática. ¿Pero se puede decir entonces que es ilógico? Cuando se actúa, no se realizan preguntas sobre lógica. (Grotowski, 1980 A: 120).

Grotowski habla, pues, de una lógica paradójica, basada en la complementariedad y no en la oposición. La paradoja es la expresión de las contradicciones que se desprenden del oficio actoral, del trabajo en que está inmerso Grotowski. Un trabajo al que se dirige siempre como una vocación, como una misión vital. Recordemos que la paradoja y la contradicción integradora en la Polonia de entonces eran algo absolutamente excepcional y revolucionario, completamente en contra del sistema del pensamiento imperante. Para Grotowski el idioma traiciona la realidad. El idioma se basa en oposi-

ciones, mientras que la realidad en complementariedades. No es necesario muchas veces elegir entre una realidad u otra, las dos se pueden superponer. Para esta superposición de dimensiones de la realidad el idioma muchas veces no encuentra palabras o conceptos con que nombrarla. La elección de opuestos y no asunción de contradicciones es algo enteramente intelectual, no es real. Señala el creador polaco que allí donde hay realidad, aparecen las contradicciones, algo de lo que ya hablaban los antiguos griegos en tiempos presocráticos.

El arte significa para Grotowski y para Kantor, ante todo, investigación, búsqueda y experiencia. Las fuentes de saber son para ellos empíricas. Ninguno de los dos cree en un sistema teórico; los dos hablan de procesos de búsqueda, de búsqueda del misterio fundamentalmente, pues ambos reconocen que lo que ya comprendieron deja de interesarles. Para estos dos artistas en el arte no hay dogmas, no hay un único camino. El número de caminos posibles es infinito. La dirección del camino depende de dos aspectos: el nivel técnico – conocimientos – y la calidad del vínculo, la apertura del corazón – deseo de llegar al otro. Y la paradoja del arte se basa en que en arte hay evolución, pero no hay progreso ni desarrollo como en las ciencias. La evolución es interna, subjetiva, sutil, indirecta, y no se puede medir. La evolución también es paradójica y contradictoria en sí misma. Se construyen mejores puentes y carreteras hoy que hace varios siglos, pero nuestros artistas no son mejores que Shakespeare u Homero. La evolución en arte para los dos genios polacos es, ante todo, un trabajo de decisión interior.

En correlación con la dialéctica oposición-contradicción también encontramos el par dialéctico márgenes-centro. Grotowski señalaba que los modestos márgenes muestran la realidad del centro. Ludwik Flaszen se ufanaba de ello cuando indicaba que en las más prestigiosas universidades del mundo lo que se estudia no es el gran teatro comercial o el gran cine de masas que acumula éxito, poder y dinero, sino las formas de arte de grupos marginales y alternativos que están en la periferia de los núcleos y centros de poder, como es el caso de las compañías de Grotowski y de Kantor. Para Kantor

el arte más grande es minimalista, se puede mostrar en pequeños espacios, como el de una escondida cafetería. El nivel de excelencia lo lleva el artista dentro de sí, no lo dan los medios. Así que el arte se puede expresar en cualquier lugar a cualquier hora, en el bosque, en las calles, en los parques, en el interior de una habitación... Porque el arte es para ellos, la expresión de nuestros brillos y sombras, y por tanto, no son imprescindibles las academias y las escuelas. La pena es que los márgenes con el tiempo se convierten en centro, como ocurrió con las obras de Grotowski y de Kantor. Ambos autores lo sabían, y en parte, se resistían a ello, porque sabían que solo desde la marginalidad y la periferia se dan las condiciones y circunstancias para una búsqueda interior sincera y honesta.

Y junto con la dialéctica oposición-contradicción, y marginalidad-centralidad, se hace necesario hablar del inevitable universalismo-nacionalismo. Ya hemos hablado de la vocación de internacionalistas de Grotowski y de Kantor. Ambos consideran que el arte es siempre nacional, incluso cuando es universal, porque surge de unas tradiciones, y está vinculado a esas tradiciones, y las tradiciones son nacionales, forman parte generalmente del folclore nacional. Para los críticos *Wielopole* de Tadeusz Kantor es tremendamente nacional, incluso provinciano. A Kantor le dolieron mucho estas críticas. Kantor señalaba que inevitablemente uno es nacional, porque pasa la infancia en una determinada nación, e indudablemente es la infancia el período que marca tu vida de manera decisiva. Pero él insistía en que era universalista, y más que universalista, ante todo, era intimista, porque era en el ámbito de la intimidad donde se sentía más vivo. Tanto Kantor como Grotowski rechazaban del nacionalismo su etnocentrismo, ya que lamentablemente, en opinión de ambos, solían ir unidas las dos ideologías. En efecto, Kantor considera que el arte nacionalista sirve, ante todo, para elevar los sentimientos patrióticos. El nacionalismo polaco es además, plenamente romántico, y el romanticismo es una corriente artística de la que se han apoderado Alemania, Francia e Inglaterra, haciendo que sus romanticismos sean los únicos universales.

En cambio Grotowski y Kantor tuvieron dos visiones completamente diferentes acerca del romanticismo. En Grotowski la visión era escatológica – en terminología de Pawel Markowski – y se expresaba en la tendencia a la blasfemia, la ridiculización, la ironía, y en consecuencia en la activación de una energía intensa y vital, así como en la mencionada suma de verticalidad y horizontalidad. En Kantor era de otro modo. Kantor estuvo marcado por el dolor, los itinerarios y andanadas del sufrimiento, y la desesperada conciencia de vacío. En el mundo Kantoriano no hay consuelo ni esperanza. Frente a la vía negativa grotowskiana, hallamos el camino ausente kantoriano. Frente a la dialéctica apoteosis-irrisión, que algunos intelectuales prefieren denominar dialéctica sublimación-decadencia de Grotowski, Kantor es la negación de la dialéctica. La dialéctica kantoriana – de existir – sería la dialéctica entre la brutalidad inmisericorde del fondo y la delicada belleza de la forma. Mark Rostworowski habla también de la dualidad en Kantor entre la necesidad de creer y la imposibilidad de hacerlo por la voluntad, ante todo, de no querer hacerlo.

Ambos caminos, el grotowskiano y el kantoriano, se abrieron, cada uno a su manera, creando una legión de sucesores, imitadores, epígonos y herederos. Y todo ello, a pesar de que ambos repitieron incansablemente en vida que no tenían la menor ambición de delimitar direcciones o destinos en la cultura. Los más representativos de entre todos ellos son Jerzy Grzegorzewski y Kristian Lupa. Kristian Lupa es hoy en día un director de culto, considerado como uno de los mejores directores de teatro vivos en todo el ámbito internacional. Es difícil deslindar hasta qué punto los sucesores de los dos grandes maestros polacos son admiradores de sus logros o envidiosos de los mismos. Sea como fuere, el diálogo creativo de Grzegorzewski y Lupa con Grotowski y Kantor es continuo. Lupa ha sometido a lupa – valga el juego de palabras – la vida y obra de Grotowski y Kantor. Lupa en el 2003 habla en una conversación con la escritora Bárbara Matkowska-Swięs publicada en el libro *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowa z Krystianem Lupa (Viaje a lo inalcanzable. Conversaciones con Krystian Lupa)*:

Constantemente tengo una especie de recelo obsesivo acerca de la aventura de Grotowski, porque en el aumento infinito de su poder y fama dentro de su compañía teatral

iba aparejada la disminución igualmente grande del poder y toma de decisiones del resto de su compañía, de sus otros compañeros. (Lupa apud Matkowska-Swięs, 2003: 55).

Y nuevamente en la misma conversación vuelve a cargar contra Grotowski y contra Kantor, mostrando una antipatía, que muy probablemente muestre el rencor ante el hecho de que sean figuras históricas ya de un calado universal – y él todavía no lo sea – y mostrándose en un ejercicio de inusitada arrogancia superior a ellos en su manera de tratar a los actores:

Nunca intenté trabajar como ellos, aunque tuvieran razón. La reclusión monacal del actor durante todo el tiempo, ensayando el papel, en la representación, y después en el período de gira teatral me parece algo excesivamente reglado. Es la voluntad del líder. La transgresión – ese acto mágico (que persiguen ambos directores) – no sería posible sin el fenómeno del liderazgo, que obliga a la compañía a la superación constante. En los dos casos nos encontramos ante un anormal e increíble tratamiento de la vida profesional teatral.

Todos sienten la necesidad del sacrificio, que debe vivir toda la compañía. Y no es esta la manera en que debe llevarse a cabo. Como Kantor, que a través de una presión aterradora, con chantajes y con miedo exigía a unos actores, que se comportaban como intimidados niños. O como Grotowski, que a través de lo sacrificial creaba sus propios mitos espirituales, revistiéndose de un cierto tipo de condición sacerdotal. Una vocación comunal. Incluso de secta.

[...] Yo he decidido esperar a que los actores mismos en el transcurso de la colaboración creativa se acerquen a mí con las necesidades de su propio monólogo interior. Que ellos mismos sean los que caminen de una forma independiente. (Lupa apud Matkowska-Swięs, 2003: 60-62).

Tanto Kantor como Grotowski han suscitado mucha admiración hacia sus obras, pero mucho recelo y suspicacia hacia ellos mismos. Muchos de sus seguidores se sienten halagados cuando en los medios de comunicación se les señala continuadores de las estelas kantoriana o grotowskiana, pero todos ellos insisten, además, en que se les seña-

le una personalidad propia, y un camino marcadamente individual, no como simples continuadores. Los sucesores de Kantor y Grotowski ambicionan el talento y el prestigio de los dos directores, no la fidelidad al espíritu kantoriano o grotowskiano.

1.10. PETER BROOK. CONVERSACIONES Y PROVOCACIONES.

Peter Brook es figura absolutamente necesaria si se hace un estudio comparativo, una radiografía global de Grotowski. Brook fue gran amigo y confidente, y un apasionado admirador del maestro polaco. A los dos les une la pasión, el entusiasmo, la mirada panorámica global y la intuición, así como el amor al arte y al ser humano. Entre los dos siempre existió una retroalimentación continua y constante, un diálogo de ideas y de visiones del mundo, los pensamientos de uno encontraban eco en el otro y viceversa. Se puede decir que para Brook no existía referencia más poderosa y emblemática. A menudo Brook miraba a Grotowski, mientras Grotowski miraba al fondo de su alma.

La organicidad es la idea base sobre la que se asientan las concepciones de puesta en escena de ambos artistas. Los dos creen que lo que finalmente queda es una forma orgánica. La forma es la obra finalmente iluminada. Solo existe lo que está, lo que tiene forma. La forma procede del sentido, y el sentido de la forma. La interpenetración es absoluta; ambas cosas son una misma esencia, un mismo concepto al final. La forma y el sentido se hallan vinculados a través de la energía que produce el trabajo, que es lo más importante dentro de un proceso creativo. Esta energía presente, real, actualizada, sincera, que busca entre dudas, inseguridades y riesgos la verdad es lo que finalmente llamamos organicidad. La forma es lo exterior, pero el exterior es el reflejo fiel del interior, y el interior es la verdad. La verdad produce la organicidad; sin verdad no hay organicidad. La organicidad en estado puro, químicamente puro, la verdad quintaesenciada, es muy difícil de conseguir en teatro; probablemente incluso muy difícil de obtener también en la vida real tal y como pensaba Gurdjeff. Esta búsqueda infructífera de la organicidad y de la verdad, pero que lleva consigo un proceso imaginativo, artístico,

vital e intelectual, que paradójicamente sí es muy fecundo, es lo que pone en relación de afinidad espiritual a Brook y a Grotowski, pero también a Artaud y a Gordon Craig. Peter Brook hablando de Craig en *Provocaciones*, dice lo que se podría referir de la misma manera de Grotowski:

Se ha dicho maliciosamente que quería evitar tener que poner a prueba en la práctica sus ideas irrealizables, lo cual no es cierto. Craig jamás retornó al teatro porque se negaba a comprometerse con la práctica. Lo único que le interesaba era la perfección, y viendo que no había manera alguna de lograrla en el teatro comercial, se volcó a buscarla en sí mismo. (Brook, 1987: 35).

El trabajo del actor era el principal objetivo de Brook y de Grotowski. Para ellos la interpretación era una suerte de creación espiritual alquímica, un proceso de descubrimiento personal de hondo compromiso y resonancia existencial, una transformación del alma, una metamorfosis ontológica. La interpretación es la vivencia de la esencia desconocida, desconocida en primer lugar para el propio actor. La interpretación es una inmersión por sobreestudio en un lugar mental novedoso, abundante en asociaciones imaginativas, excitante y rico, una pulsión para salir de uno mismo, y saliendo ser todavía más uno mismo en conexión con los otros. Dentro del equipo de trabajo cada uno posee solo su propia subjetividad. Tanto el director como el actor por mucho que se abran, no podrán salir de su propia piel. El cuerpo nos limita, la materia es limitante, y de igual manera nos limitan nuestras condiciones y circunstancias. Esto hace que ningún ser humano pueda tener una visión global completa, una empatía absoluta. Nuestra encarnación, nuestra carnalidad y nuestro ego nos definen, y definen nuestra posición en el mundo. Intentar ver la vida, el mundo, el arte con unos ojos diferentes a los nuestros es imposible. Grotowski lo intentó, intentó vadear, transitar esos límites en que el ser humano sale de sí mismo para ser otro, que no es sino ser él mismo de otra manera. Y ello produjo un terremoto existencial y emocional en el alma curiosa e inquieta de Peter Brook. Si antes citábamos a Craig, ahora es necesario señalar las vinculaciones ineluctables con Samuel Beckett. Lo que Brook señala acerca de *Días felices* de Samuel Beckett, de igual manera podría haberse señalado acerca de *Akropolis* de Grotowski:

Hay aquí un paraíso perdido que alude al hombre, solo al hombre, a lo humano, y a ningún otro estadio; y al mostrar al hombre despojado de casi todos sus órganos quiere señalarlos que las posibilidades estaban allí, al alcance, y que todavía están, enterradas, ignoradas. A diferencia de las otras obras de Beckett, ésta no es solamente una visión de nuestra perdición sino la denuncia de nuestra letal ceguera. (Brook, 1987: 44).

Nos surge la pregunta del por qué de tanta admiración de Brook hacia Grotowski. Si la admiración era tan intensa y apasionada, por qué no siguió las directrices de Grotowski e hizo un teatro más cercano al del polaco. Brook admiraba en Grotowski la intensidad y pureza de sus desafíos, pero él pretendía no una vinculación sagrada con un público reducido, sino una vinculación profana con un público multitudinario. Brook pretendía subsumir la celebración ritual e íntima de Grotowski en una celebración espectacular y festiva. Brook trataba de distanciarse de Grotowski, y en ese deseo de separación encontraba cada vez más motivos y razones para acercarse a él, e incluso identificarse con él. Él decía que caminaba en dirección opuesta al director de *Apocalypsis cum figuris*, pero en absoluto era cierto, y el mismo Brook lo sabía. Brook señalaba que él pretendía el compartir, frente a Grotowski que era partidario de la soledad, pero conocía perfectamente que la soledad íntima grotowskiana era algo compartido, el mayor y mejor vínculo del compartir y participar que se podía dar en teatro. Los elogios de Brook hacia Grotowski son los mayores que este haya podido recibir en toda su andadura profesional:

El trabajo de Grotowski lo lleva a penetrar más y más, cada vez más profundamente, en el mundo interior del actor, hasta el punto en que el actor deja de ser actor para convertirse en el hombre esencial. Para esto se requieren todos y cada uno de los elementos dinámicos del drama, de manera tal que se pueda expresar cada célula del cuerpo para que revele sus secretos. En un principio, tanto el director como el espectador son necesarios para intensificar el proceso. Pero después, a medida que la acción se profundiza, todo lo externo debe ser descartado hasta que finalmente ya no hay más teatro, ya no hay más actores, ya no hay más espectadores; solo un hombre solitario actuando su drama final. (Brook, 1987: 55).

Los dos directores de escena son amantes de la gran literatura, de la literatura clásica, de los grandes textos que suponen un desafío intelectual importante para el artista y para el público. Para Brook y para Grotowski las grandes obras clásicas son clarividentes; la gran literatura antigua e isabelina está plagada de metáforas de la historia contemporánea europea. Entre los autores literarios por los que sienten predilección cabe citar principalmente a dos: Chéjov y Shakespeare. De Chéjov valoraban su humanidad, igual que de Stanislavski, y la mirada comprensiva y compasiva a cada personaje y a cada ser humano, la capacidad para no enjuiciar las aparentemente incoherentes contradicciones de unos personajes víctimas del mundo y de sí mismos. De Shakespeare valoraban la capacidad de tocar con sutileza, elegancia y musicalidad, aunando profundidad y ligereza, el corazón del misterio que anida en todo ser humano. En los dos autores, Chéjov y Shakespeare el teatro es un teatro poético y mágico, un teatro que funde los opuestos y que suave e indirectamente nos muestra una realidad integradora y poliédrica. Son autores que exceden a cualquier artista, porque hacen preguntas que exceden la capacidad de respuesta de un ser humano; algo que lamentablemente incomoda a muchos actores. Muchos artistas eluden a Chéjov o a Shakespeare porque les incitan a ver lo que no quieren ver. Brook y Grotowski hacen lo mismo: replantean y reinventan nuestra manera de ver, para obligarnos a ver de una manera distinta. Brook y Grotowski, además, han intentado recuperar la mirada isabelina hacia Shakespeare, mirada que sufrió un atropello por la mirada victoriana, puritana y rígida, que se instaló tan arraigadamente en el alma inglesa. Igual sucede con la visión cálida y simbolista de Chéjov atropellada de forma similar por la mirada comunista posterior. Algo que emparenta también a Chéjov y Shakespeare con Brook y Grotowski es el entrecruzamiento de planos de la realidad, el constante movimiento de partida y retorno de lo cotidiano a lo sublime, y de lo sublime a lo cotidiano. Este viaje provoca un dinamismo y una belleza que conectan con los universales del sentimiento y del pensamiento humano. En el capítulo 3 de *Provocaciones*, titulado “Crueldad, locura y guerra”, en el “Manifiesto para los sesenta” Peter Brook señala acerca de Shakespeare unas afirmaciones que son del gusto también de Grotowski, y lo habrían sido del propio Stanislavski:

Es preciso que volvamos a Shakespeare. Todo lo relevante en Brecht, en Beckett, en Ar-

taud, ya está en Shakespeare. [...]

En Shakespeare hay teatro épico, análisis social, crueldad ritual, introspección. No hay síntesis ni complicidad. Todo existe contradictoriamente, los componentes conviven friccionándose codo con codo, irreconciliados. [...]

No es el método shakespereano lo que nos interesa. Es la ambición shakespereana. La ambición de cuestionar a los individuos y a la sociedad en su acción, en su relación con la existencia humana. Quintaesencia y polvo. (Brook, 1987: 67-68).

Tanto Brook como Grotowski coinciden en considerar que el carácter perecedero del teatro es paradójicamente su salvación. Es este rasgo el que permite que el teatro se tenga que rehacer, reinventar cada vez, y que los logros de antaño se queden anclados en el tiempo y no tengan utilidad para el momento actual; obliga al ser humano a imaginar nuevas formas, nuevos modos de comunicar, de acercarse al otro. Y junto con el carácter perecedero ambos son partidarios de las exploraciones de profundidades abisales, para llegar adonde otros no han llegado, y enseñarles a los seres humanos del hoy y del mañana caminos ignotos, nuevos senderos de autoconocimiento, así como de búsqueda de sentido y de búsqueda de felicidad. Ambos autores están de acuerdo en que lo real es inverosímil y antinaturalista. La realidad, la verdad, es dolorosa y extraña, es cruel – volvemos siempre a Artaud – y es increíble. La realidad alcanza una increíble y proteica infinitud de formas. La realidad y la verdad son siempre sorprendentes y desestabilizantes, son siempre un riesgo, un peligro, un desafío, un elemento perturbador que nos coloca en una encrucijada vital novedosa, una prueba que nos aboca a una ineluctable transformación interior. El actor es un guía espiritual del espectador, un hierofante, es una persona que se entrena y se prepara para conducir al espectador a regiones ontológicas lejanas, remotas, que el espectador sabe que existen y que le son propias, pero a las que no llegaría por sí mismo.

El actor brookiano o grotowskiano es un actor presente y distante, que juega dialécticamente entre estos dos polos, un actor que comprende y hace comprender al espec-

tador que se puede estar presente y distante a la vez, presente para servir al personaje, al papel, a la trama, para emocionarse y emocionar al público; y ausente y distante para no perderse en una caótica catarsis, en un mar de emociones confusas y brumosas, distante para conservar el misterio, y ejercitar una suerte de fascinación entre el público, distante para actuar de forma impersonal, encarnar arquetipos eternos y universales. La distancia es una conexión con la irreductible esencia mientras que la presencia es un compromiso absoluto con el instante vivo. Distancia y presencia son una misma realidad, apuntan en una misma dirección, la de hacer ver al público que todos somos iguales y diferentes, la de enseñarles a sentirse acompañados en el viaje de la vida, una invitación a caminar sintiéndose plenamente vivos, transitar la vida sin miedo a caer, a subir, descender... transformando el dolor en compasión, el miedo en superación, metamorfoseando la infamia en perdón, la culpa en aceptación. Distancia y presencia son un juego de perspectivas que espolea la imaginación del espectador ayudándole a que busque y encuentre su redención, su expiación.

El artista para Grotowski y para Brook ha de ser él mismo y al mismo tiempo ir mucho más allá de sí mismo. El artista es un ser humano que se siente individuo, y a la vez, componente y representante de la humanidad. El teatro es simplemente contacto entre seres que juntos en un mismo tiempo y espacio expresan la excitación, el entusiasmo y la alegría de haberse encontrado. El teatro es jugar a través de todo tipo de emociones este encuentro, la celebración del encuentro tanto más apasionante cuanto más fortuito y ocasional, repentino e intempestivo. La inercia es el peor enemigo del artista, porque es el resultado de la pereza, del aburrimiento, del cansancio y de la comodidad. La repetición de una forma es la muerte de la misma; en el teatro todo ha de estar vivo, y para estar vivo es necesario que sea la primera vez que se realice. Toda creación parte siempre de cero. Partir de cero es partir de la pobreza absoluta. En la absoluta pobreza se abren ante ti todo tipo de posibilidades, porque no hay nada que perder, todo está por ganar. En esa carencia de dinero, de material, de recursos se halla el camino para buscarlo todo dentro de uno, y para empatizar con las carencias del resto de seres humanos; la carencia es algo que nos vincula intensamente con el resto de la hu-

manidad. Tanto Grotowski como Brook descubrieron que son precisamente las civilizaciones más pobres y carentes de recursos aquellas que resultan ser más ricas en imaginación, en seguir el juego mental de pasar de lo visible a lo invisible y viceversa, en realidad la verdadera esencia del teatro. Estas civilizaciones indígenas y aparentemente primitivas alcanzan un nivel de comprensión de los matices, sutilezas y subterfugios mentales y emocionales de mucho mayor calado de lo que los occidentales nos imaginamos. La carencia y la pobreza ayudan a la simplicidad, la sencillez y a la concentración y reducción quintaesenciada de recursos, y a su vez estas cualidades ayudan a un increíble desarrollo de la imaginación y del talento.

Otro punto de conexión entre el autor inglés y el polaco es la común consideración de que el teatro se aprende en la vida y que se aprende en el escenario haciéndolo. Las escuelas y las salas de ensayo son solo una herramienta. El teatro es el intento de compartir con el prójimo la complicidad de un sentido, de un significado común, y la posibilidad de que cualquier cosa puede ocurrirnos aquí y ahora. El teatro es el territorio del presente; todo es siempre actual, ocurre en este justo instante. Por tanto no hay pasado, ni futuro, no hay premisas ni conclusiones. No sirven, pues, los métodos. El único método es estar abierto a la vida y entregarte incondicionalmente a ella. El actor no actúa, simplemente juega y es. El actor comprende y vibra, resuena con algún tipo de signo, señal o referencia que le toca, y a partir de ahí se identifica. El actor es aquel que ha llegado a entender – al igual que los primitivos indígenas, que el hombre prehistórico, y que el niño – que la vida es la perpetua marcha hacia el cumplimiento de nuestro destino, en pos de la sabiduría. No es por tanto, volverse más técnico, ni más inteligente, ni más culto, sino volverse más inocente y puro, más esencial, y rendirse ante la vida. En el libro *Peter Brook with Grotowski. Theatre is just a form*, Brook dice acerca de Grotowski:

Grotowski mantuvo una demanda muy especial a lo largo de toda su vida. Un día él me dijo: “Hay una sola cosa que quiero en la vida. Quiero, antes de morir, por un momento, ser capaz de mirar más allá de la barrera de todo lo que conocemos como mundo visible. Quiero ver y experimentar qué hay verdaderamente detrás de estas apariencias”.

(Brook, 2009: 77).

Es importante destacar los conceptos de dharma y de karma, conceptos de la filosofía hindú de los que se hicieron eco Brook y Grotowski. Entre los conceptos existe una oposición dialéctica semejante a yin-yan, presencia-distancia, muerte-vida, y un largo etcétera que ya hemos apuntado con antelación a lo largo de este estudio. El dharma equivale a la expresión de la posibilidad, mientras que el karma sería la negación de esa posibilidad. La gran obra maestra de Peter Brook, *El Mahabharata*, una obra en la que tenía especial y relevante protagonismo Ryszard Cieslak, actor compartido por Grotowski y por Brook, y sobre cuya técnica de actuación hablaremos en la tercera parte de este estudio, es una obra que recupera la idea del conflicto perenne e incesante en el interior de cada individuo, el conflicto del ser consigo mismo, de su dharma y su karma, nuevamente del ser y no ser shakespereano. *El Mahabharata* no intenta explicar – como tampoco lo intenta explicar Grotowski – el secreto del dharma, pero sí lo convierte en una presencia activa y viviente a través de situaciones dramáticas que traen el dharma a la luz. Algo parecido lleva a cabo Grotowski en *El príncipe constante*, también interpretado por Ryszard Cieslak. *El Mahabharata* está relacionado con el dharma universal: el hombre esforzándose en descubrir lo que el orden cósmico necesita de él, su lugar en el esquema universal, su papel en tanto organismo que ha encarnado. En todas las obras de Grotowski existe también esta necesidad de encontrar un lugar en el mundo y en el cosmos, una explicación y justificación de la ubicación personal en la armonía cósmica.

El amor al espacio vacío como espacio polivante, multirreferencial, preñado de significados y sentidos latentes es otro punto de conexión entre estos dos directores. Los niños juegan en el espacio vacío, y el mejor actor es el niño, porque en el niño están latentes todas las posibilidades tal como señalan Brook, Grotowski y la excelente escritora Marguerite Yourcenar cuando relata la infancia del emperador Adriano en su célebre novela *Memorias de Adriano*. El espacio vacío hace que sea posible convocar ante el espectador un complejo mundo, una entrelazada red de relaciones – muchas de ellas

subterráneas – que coexisten y se entremezclan en una suerte de pugilato tenso, de equilibrio precario. Nuevamente el espacio vacío es el espacio en Shakespeare. El vacío es también un vacío mental; las impresiones van pasando, se van deslizando ante el espectador, y transcurren unas detrás de otras sin que ni actores ni espectadores se apeguen a ellas. Sentirse suspendido y flotando en el vacío es una manera de luchar contra el apego, verdadero caballo de batalla contra el que lucharon Grotowski y Brook. El desapego es una máxima en estos dos grandes directores; desapego para sentirse eternamente libres, desprendidos de toda atadura, incluso de las teatrales, para estar incesantemente como el niño en posición de partir, de empezar a viajar y de empezar a vivir. El espacio vacío es también una manera de depurar, de limpiar, de eliminar... entroncamos aquí con la vía negativa grotowskiana. Por último otro de los aspectos – no menos importante – del espacio vacío es que el vacío se comparte, es un lugar de participación comunal, es el mismo espacio para todos los presentes, actores, espectadores, y personajes aludidos que no están presentes. Esta actualidad unificadora es maravillosa porque nos iguala a todos, e igualándonos nos acerca y vincula. El espacio vacío es un espacio de miedo. El actor ante el vacío trata de llenarlo con objetos, con chistes y gracias, con cosas que hacer, con movimientos y gestos gratuitos. El vacío nos desnuda, nos expone, y expone nuestra mediocridad y nuestra vulnerabilidad. Hay que ser muy valiente para sostener el vacío, y para habitar el espacio vacío. El espacio vacío es inmenso, e inmensamente hermoso, si uno se atreve a andarlo. Acerca del vacío podemos leer en *La puerta abierta*:

Cuando el instrumento del actor, su cuerpo, se afina mediante ejercicios, las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío. Pero ha de pagar un precio: frente a ese vacío desconocido hay, naturalmente, miedo. Aunque se tenga una larga experiencia como actor, cada vez que uno empieza de nuevo, cuando se encuentra al borde de la alfombra, reaparece ese miedo al vacío dentro de uno mismo y al vacío en el espacio. En seguida trata de llenarlo para disipar el miedo, para tener algo que decir o hacer. Se necesita una auténtica confianza para quedarse sentado inmóvil o guardar silencio. Una gran parte de nuestras manifestaciones excesivas e innecesarias son el resultado del terror a no seguir estando ahí si no demostramos de alguna manera que existimos todo el tiempo. (Brook, 2010:

31).

El modo de dirigir a los actores también guarda muchas concomitancias entre Brook y Grotowski. Ambos admiran a su común maestro, Stanislavski. El actor stanislavskiano racionaliza, prepara, compone su caracterización; es un actor profesional. El actor se coloca a sí mismo, de la misma manera que la modelo se coloca en una pasarela, o el escultor coloca su escultura: hay toda una concienzuda y esmerada preparación estilística. Pero, además, tanto para Grotowski como para Brook el actor durante el tiempo en que interpreta puede internarse en un vastísimo camino abierto que avanza más allá de su yo normal. El actor no solo puede interpretar muy bien un papel, puede trascenderlo y dotarlo de irradiación magnética, mesmérica, puede hacerlo único, inolvidable. Para Grotowski y para Brook todo artista que busca, encuentra finalmente el material que lo habilita para ir aún más lejos. Para ambos el camino hacia la excelencia, hacia la sublimación, es infinito; y en esto radica el prodigio del arte, su belleza y su capacidad de fascinarnos.

En el actor es muy importante la máscara, como cristalización del rostro, como congelada expresión externa de los desgarros del mundo interior. El ser humano está tan atrapado por sus mentiras que terminan por ser tan verdad o más que la propia verdad, con lo cual la máscara y el rostro son expresiones que oscilan sin que lleguemos a saber dónde empieza la una y acaba el otro. Los procedimientos de arrancar y despojar al actor de su máscara para llegar a su verdadero rostro, o de rastrear en su máscara las huellas de su rostro, o en su rostro las trazas de su máscara es algo que comparten Brook y Grotowski, y que en parte aprendieron y admiraron en dos grandes maestros escandinavos del siglo XX, el escritor August Strindberg y el cineasta Ingmar Bergman. El actor brookiano y grotowskiano ha de reconocer y eliminar los clichés y estereotipos de sus máscaras, ha de sustraer de sí sus máscaras superficiales, lo que los místicos sufís definen como “pulir el espejo” para que se pueda ver el rostro interior que se oculta tras la máscara. La máscara es una expresión quietista, pero no está muerta, posee un rango extraño de vida, de extraordinaria vida; es el reposo dentro del cual la corriente de vida

circula incesantemente. Es una suerte de posesión, los místicos llaman inhabitación. Tanto Brook como Grotowski señalan que hay que elevarse para hallar lo que habita en uno, y uno sirve a Dios en la medida exacta de lo que uno conscientemente puede brindarle. El personaje con máscara es una suerte de siervo que se dirige a su Dios, se coloca en la posición de siervo, y desde ahí lanza una plegaria a través de su máscara, verdadero puente entre Dios y él. De ello se puede ver muestras en el montaje de *Akropolis*. La máscara es una ocultación, y al mismo tiempo, una revelación. La máscara nos muestra más nuestro interior que nuestro verdadero rostro, de manera tal que el actor está más expuesto con máscara que sin ella. Cabe destacar como muy relevante la forma en que los actores de Bali trabajan la máscara, técnicas que fueron trabajadas por los actores brookianos y grotowskianos, y que Peter Brook refiere en *La puerta abierta*:

Una de las técnicas que se emplean en Bali, y que es muy interesante, consiste en que el actor balinés comienza por observar la máscara, teniéndola en sus manos, frente a sí. La contempla durante un largo rato, hasta que él y la máscara comienzan a convertirse en un mutuo reflejo; [...] Gradualmente, el actor comienza a mover las manos de manera tal que la máscara cobra vida, y sigue observándola, como si produjera con ella una empatía. [...] la respiración del actor comienza a modificarse; el actor comienza a respirar distinto con cada máscara diferente. [...] hasta que un cierto peso de la respiración comienza a invadir todo el cuerpo del actor; y cuando ese proceso culmina, el actor está listo; se coloca la máscara. Y allí está entonces la forma integral, completa. (Brook, 2010: 62 y ss).

Tanto Peter Brook como Jerzy Grotowski piensan que el actor hace algo no muy diferente a lo que el iniciado en una determinada tradición esotérica: buscar la verdad, el sentido, la superación del miedo al vacío, del miedo a morir y desaparecer, abrirse a lo desconocido para paliar un sufrimiento genético, inveterado, encontrar respuestas a preguntas no formuladas, y plantearse preguntas para las que no hay respuestas posibles, tomar conciencia de para qué encarnó y para qué encarna hoy a su personaje, qué llamado vocacional, qué misión vital, qué destino aguarda al personaje que interpreta, y a nosotros mismos y a él mismo como personajes. El actor tiene que servir a una idea o imagen más grande que él. El actor – como todo ser humano – tiene la grandeza de sus

ideas y de sus deseos. Solo el actor – no la puesta en escena – tiene la capacidad de reflejar las corrientes más ocultas y sutiles de la existencia humana, a través de su relación con el texto, con el resto de actores y con el público. El actor ha de obtener fricción, combustión; esto es luchar contra algo más grande que él que dé sentido a la lucha, y haga que la lucha merezca ser comunicada. Y esta contienda se realiza en compañía de personas, de compañeros con la misma intención y orientación. La finalidad última del actor, el superobjetivo al que apunta finalmente, es la incandescencia total, brillante e irradiante. Esa incandescencia es una llamada a la totalidad. El ideal de interpretación actoral tanto en Grotowski como en Brook era que los actores no actuaran, sino que únicamente existiesen sobre el escenario. Ejemplo de ello observamos en *The Man Who* de Peter Brook y en *Akropolis* de Grotowski. En ambos casos el extraño candor del sosiego de los actores, la austeridad de sus movimientos, la autenticidad de los gestos y la imposibilidad de la actuación llevan a reflexionar sobre la fragilidad y vulnerabilidad de todos los seres humanos, de todas las almas dañadas.

El público es un elemento en el que Peter Brook quiso distanciarse de Grotowski y mostrar sus diferencias con respecto al maestro polaco. Erróneamente –a nuestro parecer– señaló que el público no importaba demasiado para el director de Wrocław. Y en absoluto fue así; nada más lejos de la realidad. Peter Brook olvida –como olvidan muchos estudiosos, espectadores y críticos– que pensar en instancias distintas al público o más allá del público no significa que al público no se le dé importancia. No hacer el espectáculo para el público no implica no tenerlo en cuenta. Grotowski siempre le dio un papel muy importante al espectador como receptor y participante del espectáculo teatral, solo que su superobjetivo no se quedaba en llegar al público, sino en ir mucho más allá, mucho más lejos. En una conversación con Margaret Croyden, Peter Brook comenta en *Conversaciones con Peter Brook*:

Él ha dicho en repetidas ocasiones que su interés, su concentración, su búsqueda se basa realmente en el actor, y que el público no es necesario. El vínculo – la relación con el público – es, en cierto modo, secundario. Ésas son sus metas. Él, en realidad, quiere aumentar la distancia. (Brook apud Croyden, 2005: 49-50)

Fue en 1964, año en que Brook trabajaba en el LAMDA (London Academy of Music and Art Dramatic) cuando le dijeron al director inglés que en Polonia había una persona que trabajaba de una manera muy similar. Más tarde cuando Brook partió hacia París a representar su *Marat/Sade* llegó el momento en que conoció a Grotowski en la capital del Sena. Conoció a Grotowski y desde entonces consideró que el polaco había de marcar el rumbo a seguir del teatro occidental de la segunda mitad del siglo XX. La Polonia de Grotowski era para Brook lo más parecido que existía en el mundo actual a la Inglaterra isabelina, una sociedad misteriosa, tumultuosa, romántica, vitalista y fantasmagórica a la vez, brillante y oscura, profundamente contradictoria. Surgió, pues, un vínculo muy grande entre los dos directores. Peter Brook siempre admiró a Grotowski y cuidó mucho de no oponerse a él, pero al mismo tiempo trató de diferenciarse del director del Teatro Laboratorio para que no lo viesen como a un acólito del genio polaco. De Grotowski aprendió sobre todo que la conexión radica en algo interior – una especie de alquimia interior – que solo puede interesar a un grupo reducido de personas, y que hay una semilla interior, una chispa divina, que si existe se puede dar la creación, pero si no existe toda creación es estéril. Esa semilla interior es una mezcla de empatía y compasión. Ryszard Cieslak, en opinión de Brook, tiene esta semilla, esta chispa divina cuando interpreta al tonto del pueblo en *Apocalypsis cum figuris*.

Como guía espiritual de Brook y de Grotowski se alza la figura de G.I.Gurdjieff. Gurdjieff – como muchos otros esotéricos y visionarios – creía que las personas viven y mueren dormidas, sin que en sus conciencias se produzca un auténtico despertar de conciencia y sin cuestionarse el sentido de la vida. Los centros de energía de cada ser humano – intelectual, emocional e instintivo – están desconectados entre sí para Gurdjieff. Gran parte de la tarea investigadora de Brook, y en especial de Grotowski, consiste en una nueva reconexión, religación, de tales centros. La persona que alcanza esta conexión es una persona iluminada, una persona que irradia, y el actor que logra esta conciencia religada se torna un actor santo, un actor en el que la coherencia, la honestidad, la humildad, la paciencia y el amor son los valores que presiden cada instante creativo,

volviéndolo inusitadamente vivo. El pensamiento de Gurdjieff anida en la base del pensamiento brookiano y grotowskiano. En su libro *En busca de lo milagroso*, Gurdjieff dice a su primer discípulo P.D.Ouspensky unas palabras que Margaret Croyden recoge:

Todo está igual que hace miles de años. [...] La forma exterior cambia. La esencia no cambia. El hombre sigue siendo el mismo. La civilización moderna se basa en la violencia, la esclavitud y las bellas palabras. Pero todas esas palabras sobre “el progreso” y la “civilización” son simplemente palabras. (Gurdjieff apud Croyden, 2005: 135).

Detrás de la figura de Gurdjieff se alza la figura de Jesucristo. Jesucristo conforma con Gurdjieff y finalmente con Brook y Grotowski una tradición ética y moral, una sucesión, un linaje de hombres “notables” en terminología brookiana. Para Grotowski y para Brook el principio y el fin siempre es Cristo. Cristo es el primer maestro, y el primer discípulo de Dios. Viviendo en el espíritu crístico las fronteras entre maestro y discípulo se diluyen; se da el milagro, y en el milagro no hay maestro ni aprendiz, solo una instantánea y natural revelación que alcanza a todos como una especie de flujo de marea feliz. Cristo es el arquetipo, el paradigma del buscador, del buscador esperanzado, no desesperado, del buscador que lucha por encontrar y al tiempo sabe esperar a que el encuentro se dé, y confía en que se dé. La actitud de Jesucristo es la actitud de un maravilloso y extraordinario investigador. Todo el que indaga de verdad en lo más profundo y hasta sus últimas consecuencias en el ser humano y en la naturaleza quiere que le enseñe Jesucristo y nadie más. Si el conocimiento no llega a conectar con Jesucristo no es un conocimiento que merezca la pena. Porque Cristo enseña que desde las simas del mayor martirio, de la ignominia y de la infamia puedes levantarte y sublimar el dolor transformándolo en perdón y en amor, y liberándote y liberando a los demás del apego y enganche emocional al odio, al ansia de justicia, a la restitución del equilibrio. El milagro del amor y del perdón se puede dar instantáneamente, y se puede dar ya; basta con que lo decidas. Jesucristo enseña – al igual que los grandes místicos – que solo a través de la soledad más profunda se puede finalmente llegar a la independencia más profunda, y a la mayor y más verdadera libertad. La soledad es uno de los grandes motores del pensamiento de Grotowski. El miedo a la soledad es tan grande o más que

el miedo a la muerte en los seres humanos. La soledad te hace sentirte muerto en vida, y te hace querer morir y aborrecer la vida, y a la vez amarla de manera apasionada. Roland Barthes señala que la pasión amorosa es directamente proporcional a la intensidad de la soledad que le precede. Jesucristo es el paradigma también del solitario. La soledad te pone obligada e ineluctablemente en la situación de dar un salto cuántico en tu conocimiento y en tu conciencia. Al final la enseñanza de Jesucristo es validarnos como seres humanos, como hijos de Dios. En el interior de cada persona hay un ser humano válido, viviendo con deseo, con toda la vehemencia que puede el hecho de vivir, disfrutando en la medida en que puede de las circunstancias que le han tocado vivir.

Tanto para Brook como para Grotowski la forma más emocionante, arriesgada y peligrosa de hacer teatro era la improvisación. Tanto más cuanto menos preparada está la improvisación. Entonces es cuando se establece un verdadero diálogo entre actores y público. El público está más vivo y atento, y el actor se ve comprometido a tener que estar presente y alerta, a tener que estar ofreciendo y ofreciéndose. Para ambos es importante que esta improvisación esté vibrante, rebosante de alegría desenfadada; lo terrible nunca pierda de vista su lado irónico, sarcástico, burlón, ridículo. Incluso la mística debe contener elementos farsescos y frívolos. Así *La conferencia de los pájaros* de Brook o el *Siakuntala* de Grotowski. El teatro es a la vez para ambos directores una experiencia sensual y una experiencia religiosa, una celebración festiva y popular. La improvisación es más sugerente que la representación, que suele ser más ilustrativa. La sugerencia hace más activa la imaginación del espectador que la ilustración, y la improvisación sugerente activa, por tanto, esta imaginación, haciendo más participativo al espectador en el espectáculo. La burla como elemento de tirón de descenso acerca de lo demasiado serio, trágico, o como contrapeso hacia las figuras de poder, es otra de las piezas claves en las improvisaciones de Brook y de Grotowski.

Para Grotowski y para Brook es más importante escuchar que hacer. El arte es un trabajo de escucha, de escucha de la presencia y de la energía del otro, y del eco y

reflejo de esa presencia y energía en ti. Solo se interpreta bien si se escucha bien; no hay otro modo. Este lema era repetido a manera de mantra innumerables veces a los actores por parte de los dos directores. Escuchar es saber meditar, saber meditar en movimiento, trabajando, es decir, aflojar el ritmo, ralentizar el tempo interno, y atender con cuidado, con mimo, con amor, a lo que está pasando ante ti. Cuando escuchas cobras conciencia del sonido exacto, preciso, y después el cuerpo sigue ese sonido, dejándose arrastrar por él, y lo recrea, recrea la estela de ese sonido. No es el significado de las palabras lo que hay que escuchar, sino su sonido, y aún más la energía vibratoria de ese sonido, del inicio del sonido y de su estela, así como de la intención subyacente en ese sonido. Escuchar tiene que ver también con escuchar la intuición, el presentimiento, aquello que no tiene forma, pero que queda flotando en el ambiente, en la atmósfera. Escuchar te hace más consciente, y abrirte a un nivel de experiencia más rico. En el escenario, tanto teatral como en el escenario de la vida, hay que escuchar siempre y hacer solo cuando sea necesario, o todavía mejor, cuando sea imprescindible. La escucha también exige la demolición o anulación de lo que se ha escuchado anteriormente. Escuchar es escuchar siempre el aquí y ahora. En el teatro hay una compresión del tiempo y una intensificación de la energía que exigen una escucha integral, holística, con todo el cuerpo. Para Grotowski y para Brook hay que escuchar siempre como si fuera la primera vez, como si aquello ante lo que estamos no lo conociéramos. Así dice Thomas Richards en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*:

Grotowski me dijo que había una manera de cantar en la que la búsqueda nunca moría. Incluso sabiéndose la melodía a la perfección y sin tener que alterarla, siempre se puede abordar la canción como un amigo que no acabas nunca de conocer por completo: otro ser vivo. Avanzas dentro de la canción y le pides que revele tu secreto. Incluso cuando te sabes la melodía al dedillo, siempre debe haber una búsqueda, como si desearas encontrar a alguien. No trates la canción como si ya la conocieras. (Richards, 2005: 145)

El nacimiento y la muerte son transformaciones de la energía que llaman poderosamente la atención del director inglés y del director polaco. Nacimiento y muerte son fenómenos de aparición y desaparición. Toda forma aparece y desaparece. Todo ser hu-

mano también, y toda cultura también. Toda filosofía, toda tradición y toda religión aceptan el nacimiento y la muerte. El nacimiento es adquirir forma. La forma cambia continuamente, una forma que no cambia muere inmediatamente. La vida es cambio continuo de forma. El trabajo es la búsqueda de la forma adecuada. Cualquier forma puede ser la adecuada, siempre que contenga energía, una energía con la pertinente dirección y potencia. La vida es la combinación de forma y energía. La muerte es la destrucción de la forma y la liberación de la energía. El artista – como el sabio – es la persona que es consciente de que la forma y la energía se renuevan continuamente, y que acepta esa renovación. Las ceremonias y rituales sagrados tratan de atraer una energía divina en una materialización formal humana, tratan de hacer morir al hombre viejo para que nazca un hombre nuevo. El verdadero actor sabe que está naciendo y muriendo en cada momento, y que para que nazca el personaje, una parte de él ha de morir. No se puede nacer, si no ha habido muerte primero. Y en esto nuevamente se basa la vía negativa grotowskiana y las vías místicas – purgativa, iluminativa y unitiva. Los personajes grotowskianos son personajes abocados a morir; están muriendo continuamente, dirigiéndose continuamente a la gran Muerte, a la que finalmente se entregan de igual forma a como se entregarían en los brazos de un amante. La muerte se convierte en una solución y en una salvación, en una condena y en un deseo, en un final, un regreso y un nuevo inicio. Ejemplo evidente de todo ello son *Akropolis* y *El príncipe constante*. Sobre esta última señalan Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez unas interesantes reflexiones de Antonio Regalado en su edición de *El príncipe constante*:

El planteamiento de Grotowski en su puesta en escena de “El príncipe constante” con el ojo puesto en el morir del protagonista, se esforzó por hacer presente al espectador la reprimida necesidad de lo sagrado que aflige al hombre moderno, carencia sepultada en el olvido de su propia condición. Las ideas de Grotowski tuvieron algún impacto sobre otros directores, incluyendo a Peter Brook, que ha propuesto para nuestra época la recuperación de un “teatro sagrado” y al que inspiró en su búsqueda “El príncipe constante”. Brook se ha preguntado si puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete. Si existe algún paradigma en el teatro europeo que pueda servir de guía para ese teatro sagrado que buscan algunos hoy día, cuando la muerte de Dios se ha conver-

tido en un tópico, sería el teatro religioso de Calderón. (Calderón de la Barca, 1996: 22).

Admitir el misterio que rodea al nacimiento y a la muerte, físicos y metafísicos, es muy importante. Si el ser humano pierde su capacidad de asombro ante el nacimiento y ante la muerte, ante las diversas transformaciones de la forma y de la energía, la vida entonces pierde su sentido. La escucha activa de los detalles de estas transformaciones es el vehículo que nos conduce al corazón del misterio. Grotowski en sus apuntes “*Miedzy teatrem i idea rzeczywistości*” (“Entre el teatro y una idea sobre la realidad”) propone:

Abrirse a la inmensa totalidad material, a nuestra propia conciencia enraizada, arraigada en uno mismo, a la fuerza verdadera de nuestro “yo”, prolongación de nosotros mismos. Hay en este alumbramiento – laico y sin concesiones – una nueva majestad de la esencia humana, una majestad de la conciencia humana, una superior expresión de la evolución cósmica: el propio cosmos en el hombre, justamente así es como el espíritu humano logra el autoconocimiento, la autoconciencia. Hay también una posibilidad psicológica: la eliminación de la tragedia de la muerte, la conquista de una perspectiva de visión en la que el cosmos ya no está separado de nosotros. El cosmos no se subordina a la acción de la muerte. (Grotowski, 1959: 9).

El azar y el destino es otra de las parejas dialécticas muy del gusto de Brook y Grotowski. El azar existe para Brook; para Grotowski el azar y el destino son lo mismo, porque ambos se confabulan para entrelazarse y sucederse a través de corrientes subterráneas del tejido de la vida. Para Grotowski al final el azar es destino, y el destino es azar. Para ambos la intuición desempeña un importante papel en este juego entre azar y destino. El director ha de tener una intuición muy poderosa, pero no definida, nebulosa y vaga; para no imponer una determinada forma a actores y técnicos, ha de orientarles y a la vez dejar que investiguen por su cuenta. El director ha de sentirse atraído por una forma básica que intuye, y de ahí dejar que el curso de los acontecimientos fluya libremente, subirse a este curso, y aprovecharlo a favor del espectáculo. El director ha de contemplar lo que ocurre en la superficie e intervenir en ello, pero al mismo tiempo es-

cuchar intuitivamente los movimientos secretos del proceso oculto; trabajar consciente y racionalmente, pero no perder de vista que el azar y el destino también realizan su trabajo a favor o en contra del nuestro propio, a favor o en contra del espectáculo.

Tanto Brook como Grotowski son dos filósofos del cambio, para ellos toda forma cambia, y se define única y exclusivamente en el momento final del acto mismo. La preparación no implica definición. La actualización siempre es improvisación – pero con una inmensa preparación tras ella. Lo que no se improvisa está muerto, y no vale, no es útil. El actor – por miedo, egotismo, comodidad, pereza, ignorancia o tantas otras cosas – a veces quiere definir su rol, su personaje, o su texto. Es tarea del director conseguir que el actor entienda que la falta de definición no supone caos, anarquía, libertinaje, falta de dirección o de enfoque, sino que la falta de definición significa que hay tal sobreestudio de la obra y de los personajes, que hay tal seguridad que será capaz de hacerla bajo cualquier forma, energía, disposición, etc. Muy pocos actores entienden esta forma de trabajar, muy pocos están preparados para ella. Este modo de trabajar implica actores muy trabajadores e inteligentes, y a la vez, confiados y con fe, y sobre todo, con humildad, personas que se abandonan al proceso de trabajo, y se entregan a él, que lo dan todo por el trabajo, y que aceptan que en el último momento – debido a esta falta de definición y de fijación – se puede obtener un fracaso, porque en última instancia el espectáculo estará siempre fuera de su control, y además, está bien que así sea para conservar la incertidumbre, el riesgo y el misterio. No hay formas definitivas para los artistas grotowskianos y brookianos; cada vez que se ejecuta la obra aparece una nueva forma.

Un autor que sirve de puente entre Peter Brook y Jerzy Grotowski es Samuel Beckett. A los tres les une el antinaturalismo, y el rechazo a los postulados del arte naturalista. La fascinación que ejerce el teatro de Beckett llama poderosamente la atención de ambos directores. Beckett no se deja atrapar por explicaciones científicas ni humanísticas de su simbología. Él es un poeta, y su poesía no admite interpretación alguna,

solo vivencia. Esto, y no otra cosa, es lo que persiguen Brook y Grotowski. Maravillosas son las palabras de Brook acerca de *Días felices en Más allá del espacio vacío*. Y de nuevo se hace inevitable la comparación con *Akropolis*, porque las palabras de Brook son total y absolutamente suscribibles al espectáculo de Grotowski:

Ciertamente estamos en presencia de una obra sobre cómo el hombre desperdicia su vida; es una obra sobre las posibilidades perdidas; cómica, trágicamente, nos muestra que el hombre es un ser atrofiado, paralizado, casi completamente inútil, casi completamente muerto, y a la vez, grotescamente, nos revela que el hombre se da cuenta solamente de la suerte que tiene de estar vivo. Es un retrato de nosotros riéndonos con nuestra complaciente y permanente sonrisa, que no es como la risa de los Pagliacci, que quieren disimular un corazón destrozado, sino la risa de quien no se ha enterado todavía de que hace rato que está muerto. (Brook, 2010: 60).

Beckett hace que sus personajes se vean influenciados por una serie de impactos, que a nivel artesanal y artístico es lo mismo que hace Grotowski con sus actores. El impacto es un acto cruel para con uno mismo, es una sacudida a los pilares de nuestra conciencia. Sin impacto no hay arte para Grotowski. El actor ha de sentir y sufrir el impacto de preguntarse qué y por qué hace lo que hace, y sobre todo, para qué lo hace. Cuando estas preguntas se realizan a un nivel sincero y profundo el resultado es una transformación absoluta del alma, a veces aterradora, y otras liberadora, pero el artista se convierte en un ser humano distinto al que era. El artista que cobra conciencia de sus trampas, autoengaños y miserias, de sus carencias emocionales, y de su vulnerabilidad, y aun así quiere seguir siendo artista, es un artista que tiene algo que contarle a la sociedad, porque necesita ese vínculo de comunicación con la colectividad. Este artista ya no busca ni la belleza de su oficio ni la admiración del público, solo busca sanar y sanarse, salvar y salvarse, y trascender el dolor, las limitaciones, la ignorancia.

Tanto Brook como Grotowski fueron dramaturgistas, excelentes dramaturgistas, pero no fueron dramaturgos. Es decir, fueron adaptadores y versionadores de grandes obras de la literatura occidental. Los dos consideran que la labor fundamental del poeta

no es inventar, pues todo está inventado desde los griegos, y el trabajo siempre fue a lo largo de siglos de civilización sobre material ya existente. La labor del poeta, del artista, es transformar y divulgar, transmitir historias y mitos que pongan en contacto a los individuos que componen una comunidad en el tiempo. Como consideran teólogos y místicos, todo nos viene dado, todo es motivo de agradecimiento y de bendición, porque todo nos ha llegado, nada hay que hayamos creado, todo nos ha sido dado. Y este pensamiento teosófico anida en el pensamiento creativo de Brook y de Grotowski. Esta idea nos coloca de inmediato en un estadio de absoluta humildad; estadio que pretendía Grotowski para sus actores. El trabajo del artista – su técnica, su talento, sus asociaciones mentales, su relación con el entorno escénico, su relación con sus compañeros – es un trabajo que ha de servir de vehículo para mostrar algo mucho más grande, de vehículo para mostrar lo diminuto e insignificante que es el ser humano en relación con el universo, con el cosmos, con la eternidad, con Dios, con la vida misma, empezando y acabando con la insignificancia del propio artista y de su creación. El artista – paradójicamente – solo podrá ser grande si humilde y abnegadamente es totalmente consciente de su absoluta pequeñez. La creación de un actor es una gota en el océano de las creaciones humanas y naturales. Sus palabras caen en una red cósmica espacio-temporal en donde se pierden. Se pierden en esta red para ser ganadas por generaciones venideras, no para alabar al artista, sino para alabar la vida que a través de esta red nos las cede y nos las devuelve.

El amor es un tema importante en dos de las obras de los directores que nos ocupan, en *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, dirigida por Peter Brook, y en *El príncipe constante*, dramaturgia de Słowacki sobre el texto de Calderón de la Barca, dirigida por Jerzy Grotowski. El amor como fuerza salvífica y transformadora es lo que interesa tanto a Brook como a Grotowski. El amor es visto por ambos directores como una fuerza misteriosa sin la cual no puede haber armonía. El amor es el reconstituyente, el enlace que reconstruye la constelación familiar de la naturaleza. La naturaleza tiene un orden sistémico similar al de una familia humana, y todo se ha de recolocar en su orden natural y primigenio, y la manera de recolocarlo es a través de la alegría, de

la compasión, del perdón y del amor incondicional. Todos los grandes autores literarios así lo han entendido. La tragedia se perpetúa si no hay regreso al orden natural, un orden cósmico e inviolable, establecido sobre la base del amor. Los órdenes del amor han de ser respetados, reverenciados y venerados. El amor tiene unas leyes que tarde o temprano han de cumplirse o ellas mismas se impondrán. El amor es la fuerza más poderosa e intensa, la única capaz de volcarnos a otra dimensión, lanzarnos al fin o devolvernos al inicio. Al mismo tiempo el amor es ligero como las hadas y como la meditación. El amor es lo más ligero y lo más sutil. Y sin embargo, como siempre paradójicamente, es lo más profundo. Brook y Grotowski buscan en sus obras la ligereza y felicidad que da el amor. Tendremos ocasión de observar cómo Grotowski trabaja sobre el amor en la tercera y última parte de nuestro estudio, cuando observemos cómo Ryszard Cieslak compone su trabajo en *El príncipe constante*. El amor es el más alto estado de plenitud humana para Grotowski y para Brook, y nos hermana al resto de la humanidad. Señalan Osiński y Degler en *Grotowski, teksty z lat 1965-1969 (Grotowski, textos de los años 1965-1969)*:

En momentos de plenitud, lo que hay de animal en nosotros, no es únicamente animal, pero es totalmente naturaleza animal. No es solo naturaleza humana, pero es totalmente naturaleza humana. Se actualiza la herencia social, el ser humano como homo sapiens. Pero no hay dualidad, hay una unidad de toda la humanidad. El “yo” no hace, sino que algo se hace a través de él. No hay un yo cumpliendo un acto, la naturaleza humana realiza un acto a través de mí. Todo contexto humano y social está descrito en mí, en mi memoria, en mi mente, en mis experiencias, en mis elecciones, en mi conformación, en mi potencial. (Grotowski apud Janusz Degler y Zbigniew Osiński, 1990: 156).

En el teatro el espectador es importantísimo; tanto como el actor. El teatro es la comunicación y la comunión entre actor y espectador. El espectador cocrea la función junto al actor en el teatro de Brook y en el de Grotowski. Lamentablemente la excesiva popularidad de estos dos grandes directores, así como las múltiples críticas en medios de masas y en medios artísticos que recibieron, hicieron que los espectadores llegaran a sus funciones muy mediatizados, con muchos juicios y expectativas; justamente todo lo contrario a lo que los dos directores pretendían. Así pues, una gran parte del trabajo en

el teatro de Brook y en el de Grotowski consiste en trabajar sobre el espectador, ablandarlo, liberarlo de juicios y prejuicios, liberarlo de sí mismo. Al espectador hay que ponerlo en un estado de apertura, de buena y libre disposición. Sin lugar a dudas las dos formas de conseguirlo son obteniendo esto mismo en los actores, de manera que los actores se lo contagien por ósmosis, y sorprendiendo continuamente al público. El aspecto de la empatía siempre fue trabajado por ambos; en cuanto al de la sorpresa, era francamente agotador para ambos directores. Por ello tanto Brook como Grotowski preferían un público lo menos teatral posible, lo menos entendido en teatro, un público formado por personas de todo tipo de culturas, formaciones y extracciones sociales. Este público lo adquirirían ante todo en sus viajes, experimentos y experiencias parateatrales. La élite intelectual de las grandes urbes europeas y americanas los acusó de querer buscar un público primitivo e ingenuo; algo totalmente falso, pues lo que buscaban era libertad de espíritu y ausencia de prejuicios, y además, el público de culturas primitivas no era nada simple ni ingenuo, en absoluto. Esta misma élite los acusaba de actuar para sí mismos y no para el público, algo también muy falso, puesto que tanto Brook como Grotowski tenían claro que el teatro solo cobraba sentido ante la presencia del otro.

Para Grotowski y para Brook el tiempo es una experiencia subjetiva e interna; los dos entienden que para el universo el tiempo no existe: una eternidad dura un segundo, y un segundo se extiende por una eternidad entera. El tiempo que críticos, profesores y estudiosos se empeñan en analizar y diseccionar es una experiencia falsa, únicamente divulgativa y pedagógica. El tiempo para los dos creadores es una superposición extraña e indescriptible de experiencias fugitivas, algo que no tiene que ver con el tiempo de los objetos, porque estos permanecen intactos ante el transcurrir de los acontecimientos. Para Grotowski el tiempo es irreal, como lo es la realidad entera. Para él nada es real, todo es proyección fantástica, holográfica. No existe el tiempo para Grotowski, solo existe la vida fluyendo, discurriendo, y nada más. El tiempo es un invento, como cualquier otro concepto. Grotowski veía el tiempo como una invención sádica del ser humano, una ficción para autocastigarse por no llegar a tiempo, no tener todo el tiempo suficiente, por perder el tiempo, por haber desaprovechado el tiempo, etc. Si no existe el

tiempo, entonces disponemos de una sucesión y superposición de planos que nos abren al infinito y a la eternidad. Grotowski coincide plenamente con Sean Carroll en *Desde la eternidad hasta hoy*:

Cuanto más sabemos sobre el mundo, más pequeños e insignificantes para su funcionamiento descubrimos que somos.

Está bien que así sea. Descubrimos que no somos los protagonistas principales de la vida en el cosmos, sino un minúsculo epifenómeno que hemos florecido durante un breve instante sobre la ola del aumento de entropía que va del big bang al silencioso vacío que le espera al futuro universo. No encontramos propósito ni significado en las leyes de la naturaleza, o en los planes de ningún agente externo que hizo que las cosas sean como son; nos corresponde a nosotros generarlos. Uno de esos propósitos, entre muchos, surge de nuestro impulso de explicar lo mejor que sepamos el mundo que nos rodea. Si nuestras vidas son breves y carecen de dirección, al menos podemos sentirnos orgullosos de nuestro coraje colectivo en nuestra lucha por comprender cosas mucho más grandes que nosotros. (Carroll, 2015: 486).

1.11. JERZY GROTOWSKI Y EUGENIO BARBA: AMISTAD A LO LARGO.

Eugenio Barba fundó el Odin Teatret, la más importante compañía de teatro de creación y de investigación teatral de la Europa del Norte en la segunda mitad del siglo XX, el primero de octubre de 1964, poco después de haber terminado un periodo de tres años como asistente de Jerzy Grotowski, en el Laboratorio Teatral en Opole, Polonia. Fueron estos tres años 1961-1964 los que forjaron una amistad personal y profesional que duraría para siempre: como Brook, Barba sentía por Grotowski una admiración extrema, rayana en la veneración. La admiración por Grotowski de ambos directores, además, tiene el mérito de haberse fraguado cuando Grotowski apenas era conocido en Occidente, cuando ni de lejos tenía la popularidad que más tarde obtendría. El nacimiento del Odin Teatret está muy vinculado a la figura de Grotowski. La compañía danesa montó talleres internacionales de actuación a partir de 1968, año en que Barba ya

organizó un taller con Grotowski, Ryszard Cieslak y Stanislaw Brzozowski, todos del Teatro de Pantomima de Wrocław. Este taller no fue exclusivo para los escandinavos, sino que también pudieron participar en él teatrólogos de los Estados Unidos y Bélgica. Barba, además, organizó la primera gira de Grotowski fuera de Polonia en febrero y marzo de 1969. En esta gira se dieron espectáculos de *El príncipe constante* en Oslo, Copenhague y Estocolmo, y también seminarios y talleres en cada ciudad antes de las representaciones del grupo. Por su parte, el Laboratorio Nórdico de Teatro es un centro de investigación y enseñanza del teatro creado en Holstebro (Dinamarca) en el que se subsume la compañía dirigida por Barba, el Odin Teatret, y que empezó a participar en el ámbito de las publicaciones con la revista especializada *Teoría y Técnica del Teatro*, editada por Barba. El número 7 de esta revista, cuyo primer número apareció en 1964, se editó en forma de libro, y sería el famoso *Hacia un teatro pobre* de Grotowski, publicado en inglés y con un inmenso éxito internacional desde el primer momento.

La evolución de Barba es paralela a la evolución de Grotowski. Ambos parten de raíces afines y tienen un desarrollo similar. Barba se describe como un autodidacta, un amante apasionado de la vida y del teatro, y un espíritu libre, investigador y curioso, que desea aprender de todo, de cualquier área de conocimiento, y volcar luego esos conocimientos en el teatro, tamizados por la idiosincrasia y la sensibilidad de su compañía. En esto es idéntico a Grotowski. Además, Barba se ve como un descendiente de Stanislavski, el “padre” del teatro moderno occidental, pero pretende ir más allá, traspasando la visión stanislavskiana, y rechazando los cimientos de la misma – el realismo psicológico – para dedicarse a un teatro de exploración de un lenguaje propio en lugar de uno que simulara la vida cotidiana. Con este objetivo se internó en el desarrollo de un teatro en el que el texto espectacular fuera creación del equipo artístico, y no fiel traslación del texto literario. En esta herencia y posterior abandono de Stanislavski también coincide plenamente con Grotowski. Otro aspecto común a los dos creadores es que tanto Barba como Grotowski rechazaron el teatro universitario, y se sintieron rechazados a su vez por dicho teatro. Grotowski estudió teatro en la universidad, pero Barba ni siquiera ingresó en escuela de Arte Dramático alguna, solo llevó a cabo algunos cur-

sos obligatorios de literatura dramática. El impulso pasional de la vida a manera de un arrebató repentino y desestabilizante fue lo que unió de manera decisiva y definitiva a Barba y a Grotowski. Barba hace un bello homenaje a la influencia del primer teatro de Grotowski en *El cuerpo dilatado*:

Tenía quince años cuando fui al teatro por primera vez. Mi madre me llevó a ver “Cyrano de Bergerac”. El personaje principal era interpretado por Gino Cervi, un actor italiano muy popular. Pero ni él ni los otros actores me impresionaron demasiado; tampoco me impresionó mucho la historia que contaban y que yo seguía con gran interés pero sin asombro. Fue el caballo, un verdadero caballo que apareció tirando un carruaje, siguiendo las reglas más razonables del realismo escénico. Pero su presencia produjo una explosión repentina de todas las dimensiones que hasta ese momento habían reinado en el escenario. Debido a su imprevista aparición, como de otro mundo, el velo uniforme de la ficción pareció rasgarse ante mis ojos.

Desde entonces busqué en vano esa desorientación que me hizo sentir vivo, esa repentina dilatación de los sentidos, por todos los teatros a los que iba. Pero no aparecieron más caballos. Hasta que llegué a Opole (Polonia) [...] (Barba, 1985: 27-28).

Barba ganó una beca de la UNESCO para estudiar teatro en Polonia en 1960, y se enroló hacia ese país con un desmedido deseo de conocer su teatro. La motivación de querer estudiar en Polonia le llegó en Oslo cuando en 1959 tuvo la ocasión de ver la película de Andrzej Wajda *Cenizas y diamantes* sobre los movimientos de resistencia polacos contra los alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Se quedó sobrepasado por el ambiente teatral rico y provocativo que encontró en Polonia en la década de los sesenta, con directores como Konrad Świnarski – maravilloso director, verdadero “enfant terrible” de la vida cultural de aquellos años - y Bogdan Korzeniewski – maestro de dirección de Barba – y con artistas de la talla de Tadeusz Kantor y del director de cine Andrzej Wajda. El ambiente social y económico, sin embargo, lo deprimieron profundamente. Polonia era un país herido, que vivía una posguerra dura, en la que estaba muy presente todavía la memoria de los muertos de la guerra, y en el que había escasez de todo, hasta de los alimentos más básicos; la gente estaba triste y callada, casi autista, y

había mucha hambre y miedo. La mayor parte de Varsovia estaba todavía en ruinas, con excavadoras que removían los escombros mientras aparecían a diario los esqueletos de los muertos. Barba, simpatizante de izquierdas, no podía comprender cómo un régimen comunista podía tener a sus ciudadanos en semejante estado. También en esto Grotowski y la compañía del Teatro Laboratorio le ayudaron a abrir los ojos a la práctica real de la utopía comunista. Barba decía que había llegado a Polonia porque creía que el comunismo restituía la fertilidad al ser humano. Pero el socialismo que encontró era una caricatura obscena, y a menudo una pesadilla.

Barba llegó a Opole – un pequeño pueblo al sudeste de Polonia en la provincia minera de Silesia – por casualidad, en uno de sus múltiples viajes que realizó por todo el país. Allí en el Teatro de las Trece Filas Barba vio la producción de Jerzy Grotowski de la obra del romántico polaco Adam Mickiewicz *Los Antepasados*. La obra no gustó a Barba, pero meses después tuvo la ocasión de encontrarse, también por azar, con Grotowski en un bar de Cracovia. Mientras bebían conversaron sobre religiones, ideas y filosofías asiáticas. La inmensa cultura de Grotowski sedujo a Barba hasta el arrobó. Verdaderamente la cultura de Grotowski era difícil de creer en una persona tan joven, tenía 27 años por entonces. Grotowski admiraba en él la libertad de movimientos y la capacidad de viajar de un joven occidental. Muy pronto Barba se convirtió en un miembro extraoficial de la compañía de Grotowski, ayudando al conocimiento y divulgación de la figura de Grotowski y de su compañía tanto en Polonia como en el exterior. Ian Watson habla de la colaboración tan estrecha entre Barba y Grotowski en el libro *Hacia un tercer teatro*:

Durante los primeros meses en Opole, Barba fue solamente un espectador. Asistía a los ensayos de la compañía y a los experimentos en el entrenamiento. Más tarde hablaba con Grotowski de los resultados de sus observaciones. Nunca dirigió a los actores o tuvo a su cargo ensayos durante su estadía con la compañía. Sin embargo sus charlas con Grotowski y el asesor literario de la compañía, Ludwik Flaszen, lo llevaron a trabajar íntimamente con ellos, antes y después de los ensayos, en los cambios que se hicieron en el libreto original de Wyspianski, que culminó con la famosa producción del grupo

de “Akropolis” (1962). Además de trabajar en el texto, Barba también colaboró con Grotowski en el diseño del montaje sonoro – consistente en ritmos vocales variados y las partituras de los rasguños y golpes en los caños metálicos de la escenografía y de los ritmos diferentes de las marchas y del estampido producido por los actores con sus botas de suelas de madera. Como reconocimiento a su trabajo, Barba fue acreditado como el asistente de dirección de “Akropolis”, título con el que figuró también en la siguiente producción de la compañía, una adaptación de “La trágica historia del doctor Fausto” de Christopher Marlowe. (Watson, 2000: 38).

Eugenio Barba en su libro *La tierra de cenizas y diamantes* habla de cómo fue su primer encuentro con Grotowski y con Ludwik Flaszen. A ambos los conoció en Opole a través de referencias de una poeta judía, Janka Katz, amiga de Grotowski. De Grotowski ni siquiera había oído hablar, en cambio sí conocía el nombre de Flaszen, cuyo libro *La cabeza y el muro*, era un ensayo de culto muy crítico con la cultura oficial y muy leído en la clandestinidad. Observemos la descripción que de ellos hace el propio Barba:

Grotowski era un joven alto, un poco corpulento, lampiño, con un trato muy formal, completamente vestido de negro (pantalones, americana, camisa, corbata, zapatos, calcetines negros y unas gafas de sol que utilizaba siempre, incluso durante el espectáculo o de noche). Parecía un pastor protestante. Flaszen era más bajo, regordete, cordial e irónico, con una barba estilo Lenin. Me hacía pensar en un Mefistófeles que para pasar desapercibido se había encarnado en un profesor de instituto de una pequeña ciudad socialista de provincia. (Barba, 2000: 19-20).

Barba ayudó a Grotowski también con la aportación de ejercicios de entrenamiento del Kathakali. Grotowski más tarde haría una personal adaptación de tales ejercicios; pero sobre todo fue la ética del compromiso de trabajo, de disciplina, rigurosa atención y concentración, y vocación y misión vital de los intérpretes hindúes lo que deslumbró tanto a Grotowski como a Barba. Pero la ayuda más decisiva indudablemente fue la promoción y publicidad que Barba hizo de Grotowski en Occidente. Barba tuvo largas charlas con Grotowski y las publicó bajo el título de *Encuentros con Grotowski*

(1966). También publicó un libro completo sobre el trabajo del Teatro Laboratorio, *A la búsqueda del teatro perdido* (1965). Sin lugar a dudas, la aparición de estos dos libros sembró el camino para que en 1968 aparecieran publicados *Grotowski*, excelente libro de la estudiosa francesa Raymonde Temkine, y *Hacia un teatro pobre*, del propio Grotowski. La lectura de estos libros en Occidente contribuyó decisivamente al lanzamiento internacional de la compañía polaca, así como también el clima juvenil universitario creado al albor de las revueltas de la Primavera de Praga, y del Mayo del 68 francés. Otra de las estrategias de Barba fue invitar a Polonia a reconocidas personalidades del mundo teatral europeo para asistir a los espectáculos de Grotowski. Las autoridades polacas, muy recelosas en principio con el trabajo del Teatro Laboratorio, no tuvieron más remedio que consentir en que la compañía viajara fuera de Polonia, a Occidente, siempre y cuando el viaje fuese solo para hablar de teatro, no para representar. La primera gira del Teatro Laboratorio por Europa fue organizada por Barba, y se llevó a cabo por toda Escandinavia en 1966. En Holstebro desde 1966 a 1969 Barba también organizó talleres impartidos por Grotowski, Ryszard Cieslak y Rena Mirecka a los que asistieron críticos como Margaret Croyden, quien escribió sobre la relación entre Grotowski y Peter Brook, y Joseph Chaikin, el fundador del Open Theatre.

La influencia de Grotowski en Barba fue absoluta. Las ideas de Grotowski alimentaron a Barba para el resto de su vida. Seis ideas, ante todo, aprendidas y vivenciadas en Polonia, fueron objeto de meditación constante por parte de Barba: la actuación y no representación – el actor no finge, existe y es – el trabajo colectivo, la improvisación, el proceso es mucho más importante que el resultado, la atmósfera de equipo define a la compañía más que sus espectáculos, y la más polémica de todas, la gran fortaleza interior que requiere trabajar en aislamiento durante grandes periodos de tiempo. Barba afirma que una de las lecciones más importantes que aprendió en Polonia fue la colaboración con las circunstancias, es decir, el artista es el que fluye y se adapta, el que aprovecha con intensidad, amor y agradecimiento lo que la vida le ofrece, en lugar de luchar, pelearse contra la vida, o tratar de imponer su criterio. El artista ha de sugerir un cambio a los compañeros, al público, a la sociedad, en lugar de imponer ese cambio, o clamar

por él. Todo es aprovechable para aprender, para contar una historia o expresar una emoción; nada es un obstáculo si uno sabe sortearlo y no se queda estancado en esa energía de fracaso. Cualquier accidente, infortunio o desavenencia puede ser aprovechada para trabajar y extraer de ello resultados útiles y bellos. En *La conquista de la diferencia* Barba habla sobre su relación de discípulo con respecto a su maestro Grotowski:

Quien me conoce lo sabe: para mí Polonia, más que cualquier otra experiencia, fue Grotowski. [...] una trama que comenzó en el 1961, con el encuentro en Opole de un italiano de 25 años, inmigrante en Noruega, y que había viajado mucho, con un director polaco de 28 años que había dado pocas vueltas por el mundo, pero había comenzado a explorar la geografía vertical, conocía el arte de la política y de la disidencia, y sabía ponerlas al servicio de la libertad espiritual.

Reconozco en Jerzy Grotowski a mi Maestro. Y sin embargo, no me siento ni su alumno, ni su secuaz. Sus preguntas se han vuelto las mías. Mis respuestas son cada vez más diferentes de las suyas.

Jerzy Grotowski era sensato; por eso era un destructor del sentido común y de las ilusiones. Era el hombre de la paradoja, y logró transformar la paradoja en un país concreto. Conquistó autoridad en los territorios del teatro. Era un profeta en el sentido original de la palabra porque no hablaba en su propio nombre, sino en nombre de una objetividad poco evidente.

Erigió la pregunta fundamental de nuestro tiempo, la más dolorosa y la más decisiva para su porvenir. El teatro como arte le interesaba solo como punto de partida, no caía en la ilusión de creer que de la estética y la originalidad pudiese depender su futuro potencial. (Barba, 2008: 83).

Barba es esencialmente, al igual que Grotowski, un creativo, un poeta. A ambos, especialmente a Barba, les gusta hablar con metáforas y parábolas. Por ejemplo, el teatro como un cuerpo que se desangra, la presencia como cuerpo en vida, y el teatro de grupo como pueblos. Para Barba Grotowski es el paradigma, el epítome del Tercer Teatro. Barba define el Tercer Teatro como un teatro interesado en la exploración y el culti-

vo de un lenguaje de la actuación que da un significado autónomo a la acción de hacer teatro. Grotowski, por su parte, era indiferente a todo tipo de catalogaciones o definiciones conceptuales, tanto si se le hacían desde el rechazo y la crítica más feroz, como si se le realizaban desde el cariño y el afecto como era este caso. Tanto el Odin como el Teatro Laboratorio siempre se basaron en la premisa de que el teatro es una forma de vida, no solo una profesión. El actor es el elemento fundamental de la ética de ambas compañías, de manera tal que la investigación del actor, su entrenamiento y trabajo creativo generan la dinámica que rige la labor como directores de Eugenio Barba y de Jerzy Grotowski. Los actores se eligen por su actitud para el trabajo más que por su talento innato. También interesa sobremanera a ambos directores que el actor posea una presencia fascinante, y una inmediata capacidad de atraer la atención del espectador. El trabajo tanto de Barba como de Grotowski sobre el actor se basa en la búsqueda de comportamientos y técnicas extracotidianos y en la preexpresividad, como principios y bases del entrenamiento y la actuación de los actores. Barba, Grotowski y Schechner comparten una filosofía común: sostienen que la actuación se basa en una dialéctica entre el mundo imaginario de la representación y la experiencia externa del actor al representarlo. Un actor no solo representa una partitura escénica, sino que también está representando – voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente – su encuentro con dicha partitura; a veces para el propio actor y para el espectador tan importante o más que la propia partitura en sí. La partitura garantiza una estructura resistente contra la cual el actor lucha para poder desplegar su propio proceso interno, para poder liberar en su acto creativo momentos y fragmentos de su pasado y de sus experiencias. La dialéctica entre la partitura y la actuación para Barba y para Peter Brook significan un enriquecimiento de la relación entre el actor y el público; para Grotowski implica un enriquecimiento de la relación entre el actor y su propia alma, que indirectamente influye y provoca como por acto reflejo una transformación en la relación del espectador también con su propia alma. Ryszard Cieslak, al hablar de este proceso en una entrevista con Schechner, publicada en *Essays in Performance Theory*, usó la metáfora de una vela adentro de un vaso para ejemplificar el encuentro durante las representaciones de *Akropolis*:

La partitura es como el vaso dentro del cual la vela arde. El vaso es sólido, está allí, uno

puede depender de él. Contiene y guía a la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que los espectadores ven a través de la partitura. (Cieslak apud Schechner, 1977: 19).

Para Grotowski el actor ha de ser un chamán que, concentrado hasta el trance, conecte al espectador con arquetipos colectivos y lo conduzca de la mano en un acto de introversión colectiva, una ceremonia que libere al espectador de su máscara cotidiana y que lo ponga frente a situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva. Grotowski contaba a Barba en una entrevista que le concedió en Opole que el actor ha de agredir su propia joroba psíquica con una crueldad consciente. Esta auto-agresión es una profanación, y toda profanación es asimismo una afirmación. Solo amamos lo que conocemos, y solo conocemos lo que vivimos y aceptamos; para vivir y aceptar hay también que vivir y aceptar el dolor y el sufrimiento. Hay, por tanto, que amar el dolor y el sufrimiento, y trascenderlos. Esta trascendencia hace grande la vida y hace grande el arte.

Según Barba, lo que más influyó en los entrenamientos del Odin Teatret fueron los experimentos de la Gran Reforma (los teatrólogos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX: Meyerhold, Stanislavski y Copeau), el teatro oriental (particularmente el kathakali y la ópera de Beijing) y el trabajo de Grotowski. La más importante de tales influencias fue, sin duda, la de Grotowski. La transformación fundamental que le vino didácticamente de la mano de Grotowski fue la conciencia gradual del entrenamiento no solo como adquisición de habilidades y destrezas para la representación, sino también como medio de investigación. Tanto los actores de Barba como los de Grotowski eran y son esencialmente autodidactas. Su método es la concentración en el desarrollo de sus programas individuales de entrenamiento, explorando su propio potencial y sus limitaciones, acotando su metodología a muy pocas técnicas y a la investigación en sus propios cuerpos y voces. En esta línea de trabajo se han mantenido a lo largo de los años. Barba introdujo algunos de los ejercicios acrobáticos – como volteretas hacia adelante y hacia atrás y hacia el costado, paradas de cabeza, de hombros y de manos – que había

observado en el Laboratorio de Grotowski. En el aspecto de la plástica corporal – aspecto por el que Barba y Grotowski sentían predilección – se incluyeron trabajos, también del Laboratorio, con músculos faciales, en particular con los ojos, y el famoso ejercicio del gato, adaptado del entrenamiento del kathakali. Otro tanto ocurría con los ejercicios vocales de que se ocupaba Zygmunt Molik – actor principal de Grotowski – que también fueron tomados prestados por Barba. En las dos compañías actorales, en la danesa y en la polaca, los actores compartían sus conocimientos y experiencias enseñándose unos a otros; amén de aprendizaje autodidacta era comunal. Tanto Barba como Grotowski eran grandes adaptadores y versionadores de ejercicios actorales, en la misma medida en que lo eran de textos literarios. Pero sin lugar a dudas lo que más asemeja al entrenamiento actoral de los maestros danés y polaco es el desarrollo de los “études” o estudios que consistían en secuencias de movimiento – breves escenas mudas construidas solo con acciones físicas – que eran absolutamente originales y desarrolladas por los actores a través de la improvisación. Los études tienen puntos de contacto con los “mystery plays” grotowskianos, solo que en estos es parte importante y esencial la voz, y hay una destacada conexión con la memoria afectiva del actor. Contrariamente a los ejercicios de Meyerhold, los études requerían de un solo actor, además de encontrarse en un estado de permanente cambio y evolución.

En las dos primeras semanas de julio de 1966 Grotowski y Ryszard Cieslak fueron invitados por Eugenio Barba a dirigir un taller escénico en Holstebro (Dinamarca). Allí explicaron dos fenómenos importantes de su investigación en los entrenamientos: la psicofisicalización (exploración de las conexiones entre la acción física y los procesos internos del actor) y la construcción de un solo ejercicio que ensamblaba otros varios. El Laboratorio Teatral consideraba que las acciones físicas de un actor podían estar influidas por sus reacciones internas a un estímulo externo. Grotowski trazó un arco pedagógico de ida y vuelta que pasaba por el estímulo, proceso interno y respuesta física. Esta conexión asociativa – propia del teatro físico, así llamado “asociativo” – abrió todo un mundo de exploraciones paralingüísticas, quinésicas, proxémicas y cronémicas. A los actores del Odin les llamó poderosamente la atención la idea del Laboratorio de crear un

macroejercicio individual – una suerte de ideograma corporal-escénico – que tuviese entidad, autonomía, personalidad propia, y sobre el que trabajar concienzudamente. Encontraban los actores escandinavos que esta forma de entrenar les ayudaba especialmente en las tareas de ritmo y de composición. Mientras que Barba ponía el acento en el ritmo individual, Grotowski prefería ponerlo en el ritmo grupal. Más tarde en 1972 Larsen – actriz de Barba – creó una serie de improvisaciones basadas en los ejercicios de impulso físico que le enseñó Cieslak, cuando juntos trabajaron en un documental filmico sobre los métodos de entrenamiento del actor de Grotowski. Cuando los actores de Barba y de Grotowski dominaban un ejercicio, lo abandonaban inmediatamente, pues los directores ponían mucho interés en dejar claro que lo que se pretendía no era el virtuosismo, ni la perfección formal, sino el ejercicio como herramienta para la investigación. Esta idea fue tomada de Gurdjieff, quien insistía en enseñar a sus discípulos en dirección hacia una búsqueda constante, dejando atrás todo lo conocido, y enfocados siempre en lo novedoso y desconocido. Los ejercicios del Odin y del Laboratorio, en líneas generales, fueron pasando del control técnico del cuerpo y de la voz al uso y estructuración de la energía. Tanto Grotowski como Barba eran perfectos conocedores de que lo aprendido por un actor, inconsciente e inmediatamente pasaba al otro, aunque no lo compartieran entre ellos; existía entre todos los actores una red cuántica, una inmersión en una atmósfera en la que natural e instintivamente lo compartían todo. El entrenamiento era una fuente muy importante de cohesión social y espiritual del grupo. En el libro *Polski teatr przemiany (El cambio del teatro polaco)* Dariusz Kosinski dice acerca de la interpretación actoral unas certeras palabras que resumen el espíritu grotowskiano y barbiano:

La declamación es una forma inferior del arte del actor, no es capaz de expresar nada más allá de la superficie formal. Solo la plena e inmediata creatividad en la superior tensión de todo el Yo puede restituir el interior completo, misterioso, y hasta prodigioso de la vida de la obra de arte. Estos momentos creativos deben ser para el actor momentos de improvisación, así como lo fueron para el autor. En nada cambia este hecho que la improvisación se repita; habrá de repetirse cada vez como nació, de manera inmediata y creativa, como si fuera la primera y la última vez. (Kosinski, 2007 A: 60).

De Gurdjieff también tomó Grotowski un ejercicio: el “stop” de las danzas, que incorporó a su entrenamiento, y Barba posteriormente al suyo. Grotowski sentía gran admiración por cómo Gurdjieff había logrado crear en Tiflis un “Instituto para el desarrollo Armónico del Hombre”. Este era un sueño latente en Grotowski, y no solo en él, también en Barba, e incluso en Brook. La idea de lucha entre la psique del actor y la del espectador, que espera siempre lo esperable, y no lo inesperable, que es lo que debe tratar de darle el actor, también procedía de Gurdjieff. Se trata de la autopenetración espiritual, como la definía Barba. El actor ha de revelarse ante sí mismo, para sacar de su comodidad y bienestar al espectador. Tanto Barba como Grotowski señalaban la terrible contradicción del espectador – y por extensión de todo ciudadano contemporáneo – a saber, que por un lado si se le ofrecía algo conocido o dentro de los límites de lo esperado, lo consideraban cliché, o ya visto, o poco original, o imitación de algo anterior, pero si al contrario, se mostraba algo realmente sorprendente, la reacción era todavía peor, entonces consideraban que la representación era una “boutade” o una rareza incomprensible, un narcisismo innecesario. Ambos directores llegaron a la conclusión de que a los seres humanos nos gusta mucho juzgar, y tanto más a los artistas y a los personajes públicos de todo tipo, porque mientras miramos hacia fuera a través del juicio, no estamos mirando hacia dentro, hacia lo que realmente nos duele y nos causa temor.

Otro punto que emparenta las filosofías de los dos directores es el interés mutuo por el cruce de culturas, por el interculturalismo. Barba cita a Grotowski como la única fuente de inspiración de sus estudios interculturales. Sin embargo, Barba y su maestro no eran los únicos interesados en este tema. Peter Brook, por ejemplo, ya había dado muestras de querer investigar estos aspectos; Tadashi Suzuki ya estaba trabajando en Tokio sobre las conexiones entre las formas tradicionales japonesas y el teatro moderno de corte occidental, y Richard Schechner, que había iniciado su carrera con el Performance Group, usaba fórmulas rituales de algunas culturas para sus puestas en escena, y había publicado *Theories of Performance: 1970-1976*, libro en el que el tema principal es la naturaleza intercultural de la representación teatral. Sea como fuere, Grotowski en

el Proyecto del Teatro de los Orígenes (1977-1980) exploró las conexiones entre el ritual y las ceremonias en diferentes culturas, y motivó a Barba para hacer algo parecido entre las formas orientales y los entrenamientos del Odin. Barba tomó conciencia de la ruptura de las respuestas anatómicas cotidianas del actor a través de las técnicas corporales orientales, y de la elaboración de principios universales que presiden el uso de la energía durante la actuación. La combinación de técnica extracotidiana y un particular uso de la energía es lo que origina la presencia fascinante, enigmática y misteriosa del actor durante la actuación. Para Barba y para Grotowski el uso de los principios de actuación como fuente de entrenamiento es un proceso infinito, es un proceso constante de transformación.

En cuanto a la voz, los dos directores privilegiaron el uso de los resonadores, de la proyección vocal y de la preexpresividad paralingüística frente a la respiración diafragmática, la colocación e impostación de la voz, y la enunciación declamatoria, que eran los métodos que hasta entonces trabajaban los actores de todo Occidente. El trabajo vocal grotowskiano se basaba en el uso de cinco resonadores: la parte anterior y posterior de la cabeza, la boca, el pecho y el estómago. Grotowski se basaba a la hora de sentir la voz y expulsarla más en sensaciones, impresiones e imágenes que en datos científicos, lo cual desató el recelo y las reticencias de muchos profesionales y estudiantes. No obstante, los resultados eran óptimos porque los alumnos se relajaban, jugaban, se abrían a la emoción y se entregaban al espacio y al momento presente. Los actores trabajaban como si de sus bocas surgiese un arroyo que fluía tumultuosamente hacia el muro de la sala de ensayo, chocando contra él, y saliendo disparado en todas direcciones del espacio hacia todo tipo de objetos y compañeros. Los ejercicios físicos y vocales ayudan a construir una rutina fisiológica diaria que incide de manera notable en una disciplina, un compromiso mental, y así mismo en un trabajo intelectual continuo. El cuerpo y la mente se retroalimentan mutuamente. Tanto Grotowski como Barba ponían más atención a la musicalidad del lenguaje que a los componentes semánticos del mismo. La deconstrucción del lenguaje era para ambos, como también para Schechner, mucho más que la deconstrucción de los significados léxicos, era una deconstrucción del

hombre en su totalidad. Esta deconstrucción era llevada por ambos directores a sus últimas consecuencias, removiendo y desestabilizando los cimientos de los actores y de su oficio teatral. Los actores debían estar siempre abiertos a todo, porque cualquier cosa en cualquier momento podía ocurrir: debían flotar en la más absoluta inseguridad, y paradójicamente sentirse seguros allí. El trabajo vocal y de resonadores de Grotowski ha tenido un desarrollo estético loable en el Teatro Zar, continuadores actuales de la estela grotowskiana. En su libro *Wrocławski teatr niezależny (El teatro independiente de Wrocław)* Magdalena Golaczynska señala:

El punto de partida del trabajo del Teatro Zar es el canto ejecutado en vivo, con algún ocasional acompañamiento de instrumentos aislados, o bien creados sonoramente por los actores. La búsqueda teatral se basa en las antiguas formas corales de música religiosa. “El teatro es algo que ante todo ha de oírse, con la audición nacen imágenes mucho más profundas que si las recreáramos con los más modernos prodigios técnicos” – explica Jarosław Fret, director del grupo teatral – y añade “que el cuerpo del actor que canta incluso resplandece, emana una energía con motivo del sonido, del canto, que está en él, de la que él forma parte”. (Golaczynska, 2007: 129-130).

Para Grotowski y para Barba la relación entre el público y el actor es una consideración muy importante en el trabajo escénico. Dónde se va a sentar el público, cómo va a contemplar la obra, y cómo va a sentir lo que pasa en escena era algo meticulosamente estudiado por los dos directores. Para ambos hay algo claro: el público ha de estar muy cerca del actor, tan cerca como para visualizar su máscara y las tensiones musculares de su cuerpo, y escuchar su respiración. Otro aspecto en el que estaban de acuerdo es que la cantidad de espectadores por necesidades escénicas no podía ser numerosa. Demasiados espectadores era algo que no solo impedía que los asistentes disfrutasen adecuadamente de la representación, sino que daba al traste con el sentido dramaturgístico de la representación. Ambos directores preferían que el público estuviese un poco más alto que los actores, y que se dispusieran circularmente alrededor de ellos, o a ambos lados de ellos en una sala rectangular. A veces el público ha de dividir su atención entre diversas escenas, o entre diversas partes de una escena. El escenario se

monta, y se observa la reacción del público, y conforme van sumándose las representaciones el escenario se va variando conforme se va examinando las diversas reacciones del público. En *Los Antepasados*, o en *Kordian*, ambas obras de Grotowski, el espectador estaba tan cerca de los actores que podía oler su sudor corporal, y podía incluso verse a veces reflejado en el iris de los ojos del actor. Esto creaba una intimidad rara, novedosa, y muy especial entre actores y espectadores, y además, ayudaba a crear historias de una concreción muy original, muy concretas en dramaturgia, uso del espacio escénico, sensaciones compartidas entre espectador y actor. La responsabilidad del actor era inmensa; el actor es el centro mismo del proceso creativo y del espacio escénico. A Barba y a Grotowski les cabe el honor de haber trasladado tamaña responsabilidad del escritor al actor. Andrzej Zurowski dice de Barba y de Grotowski, que ambos realizan puestas en escena que son como narrativas visuales/auditivas que eluden la lógica verbal lineal, es decir, que el significado está basado en el uso del cuerpo y de la voz a través de conexiones asociativas y afectivas. El espectáculo final surge de la tensión dialéctica entre la narrativa textual fragmentaria y la narrativa visual-auditiva cohesionada.

El concepto circense de entretener por medio de la exhibición de destrezas y habilidades está muy presente en Barba y en Grotowski. Así se puede observar en el teatro callejero de Barba y en el primer teatro de Grotowski: *Kain*, *Orfeo*, *Misterio bufo*, *Siakuntala*. Un tipo de teatro festivo, poderoso, simple y primitivo, que por sus características dionisiacas ha sido comparado con el grupo polaco Akademia Ruchu, y con la compañía galesa Pauper's Carnival. En este teatro el aspecto lúdico es más importante que la profundización o introspección, así como el uso de objetos: sogas, lanzas, largos paños, grandes banderas de colores, zancos, etc... La acrobacia es una parte esencial de estos espectáculos. Imprescindible era para ser actor de Grotowski o de Barba ser un excelente acróbata, o estar disponible para aprender a serlo. La acrobacia no era solo capacidad para hacer complicadas piruetas con el cuerpo en el aire, era también asunción de riesgos y ruptura de esquemas mentales, perder el miedo al salto, a la caída, al golpe, al choque, perder el miedo a vivir. Grotowski admiraba profundamente al mimo polaco – también de Wrocław – Henryk Tomaszewski, cuyas ideas y formas de crear le

servieron de inspiración. Tomaszewski dijo en una conversación con una periodista polaca unas palabras recogidas en el libro *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego (El teatro de pantomima de Wrocław. El mito en el teatro de Henryk Tomaszewski)* de Karol Smuzniak:

Todo el teatro está en evolución, y no solo el que se basa en lo intelectual, sino también el espectáculo nocturno basado en la escenificación pantomímica. Mi teatro evoluciona y cambia, no renegando sin embargo de su pasado. Nuevas ideas resultan de caminos ya recorridos. [...] El actor como siempre interpreta con todo su cuerpo – yo en general, no creo en el actor dramático que interpreta no sintiendo todo su cuerpo. Los trajes y la caracterización son solo algunos de sus atributos, efectos que a nosotros, hombres de cultura europeos, nos conducen a la atmósfera y al tiempo en que se desarrolla la acción. El buen actor, sobre todo, el mimo, con un único movimiento puede lograr el efecto deseado, y asombrar al espectador, por tanto, el decorado escénico no es imprescindible, puesto que puede ser creado por mi propio cuerpo. (Tomaszewski apud Smuzniak, 1991: 118-119).

La iluminación es otro punto de unión entre Grotowski y Barba. El gusto por los ambientes interiores sagrados, en especial por los escenarios que recuerdan a iglesias, o a cámaras o habitaciones con una poderosa aura espiritual creaba una iluminación natural en penumbra, que componía un sello de estilo en ambos directores. Este estilema recurrente era mejor llevado por Grotowski que por Barba, quien quería desembarazarse en muchas ocasiones de la estética de ritual. Fue en vano, porque los rasgos estéticos eran inequívocos, y remitían continuamente no solo a Grotowski, sino a una espiritualidad profundamente cristiana, de recogimiento, de silencio, de meditación, de viaje interior. Así *Ferai* y *El Evangelio de Oxyrhincus* se representaron con una iluminación típica de iglesia y en esta última se utilizaron inclusive velas que colgaban desde el techo por medio de cadenas, al estilo de las iglesias ortodoxas. Este mismo uso de la iluminación se puede ver en *Los Antepasados* y en *Apocalipsis cum figuris* de Grotowski; una iluminación basada en el contraste entre luz y oscuridad, con gusto por la penumbra difuminada y evanescente, y la predilección de velas, candiles, antorchas, y todo tipo de luz natural que sea un punto de referencia, así como un punto de fuga en la oscuridad.

La iluminación remite a espacios sagrados medievales, a criptas, y a absidiolos de catedrales. Imágenes como la de la última cena de Cristo y su crucifixión aparecieron en *El Evangelio de Oxyrhincus*, y esto es coherente con el hecho de que toda la puesta en escena fue concebida como una liturgia, estructura que rememora una producción anterior: *Kaspariana*, la cual fue descrita al menos por un crítico como “una misa atea”. El crítico de teatro Ron Jenkins, al escribir sobre *¡Ven! Y el Día Será Nuestro*, señala unas impactantes ideas presentadas por Ian Watson en *Hacia un tercer teatro*:

La misma compañía presentó una actuación intensamente física de una obra acerca de la violación de los indios en América cometida por la sociedad moderna. Fue una suerte de salmo obsesivo de múltiples texturas musicales, movimientos y palabras. Barba y su compañía alcanzaron las raíces de un fenómeno desagradable y le dieron forma de una misa negra siniestra. El resultado fue un teatro excepcional no obstante su excesiva oscuridad por momentos. (Watson, 2000: 142).

Marc Fumaroli, en su crítica de *Kaspariana*, opina que los trabajos de Barba y de Grotowski tienen las mismas raíces. En efecto el final de *Kaspariana* es muy grotowskiano, con un salmo de alabanza a la belleza de la tierra, de los cielos y del peregrinaje del alma hacia su morada celestial. La dialéctica entre salvación y condena, y la plegaria como puente que vincula ambas, y que el ser humano lanza entre desesperado y esperanzado a Dios, a la vida, al destino, al universo, es un rasgo troncal del pensamiento barbiano y grotowskiano:

Para Barba y para Grotowski, el teatro no proviene del mundo de la Ley, sino del mundo del Amor. En efecto, el teatro crea auténtica “caritas” entre los actores que transmiten significados y los espectadores que los reciben en su inconsciente. Se genera así una revelación fraternal y compartida de sus destinos como seres permanentemente alienados y sometidos a la desgracia, la destrucción y la muerte. (Watson, 2000: 147).

El investigador Christopher Innes señala como vínculo esencial entre Grotowski y Eugenio Barba la estética expresionista. El placer por la sombra, por las actitudes hieráticas, por el mesmerismo críptico, por las máscaras faciales que conducen las emocio-

nes a estados puros deshumanizados, abstractos, conceptuales, y por los gestos arquetípicos de contorno y trazo irreal es un gusto que recuerda a las primeras películas mudas expresionistas. El estilo dramático barbiano y grotowskiano, indudablemente, está muy endeudado con el expresionismo, pero no menos con el teatro oriental, y en general, con todo tipo de teatro de metamorfosis, todo tipo de teatro animista, primitivo, telúrico, donde el actor pueda convertirse o ser simultáneamente un animal, un dios, un demonio, lluvia o viento, en donde deba crear el espacio de sueño cósmico donde los grandes jeroglíficos del destino pueden aparecer totalmente con su propia magia.

Dramatúrgicamente Barba siguió la estela grotowskiana. En los ensayos de Grotowski la convención stanislavskiana de interpretar las intenciones del escritor había sido abandonada y sustituida por la investigación de las reacciones del equipo artístico hacia el texto. Las dos obras de Grotowski en que Barba trabajó como ayudante de dirección – *Akropolis* y *La Trágica Historia del Doctor Fausto* – estaban basadas en textos clásicos, pero las producciones estaban lejos de sus fuentes originales, habían recorrido un camino largo y propio, un desarrollo que andaba ya muy lejos del original literario. Consistían en adaptaciones de los textos originales, en improvisaciones y en el caso de *Akropolis*, hasta en fragmentos de otros textos. Barba se quiso diferenciar de Grotowski, en que a diferencia de él, quien siempre comenzaba sus ensayos con clásicos europeos, las tres primeras producciones del director nórdico *Ornitofilene*, *Kaspariana*, y *Ferai*, las tres realizadas en el lustro que va de 1965 a 1970, se basaron en material original escrito por autores vivos. *La Casa de mi Padre* de 1972 fue una obra dirigida por Barba, creada íntegramente por improvisaciones, y basada en la vida y obra de Fiodor Dostoievski, figura mítica de múltiples e incalculables resonancias tanto para Barba como para Grotowski. Junto a *Hamlet*, y a la Biblia, el texto más releído, y objeto de meditación por parte de Barba y de Grotowski a lo largo de sus vidas fue, sin duda, *El Gran Inquisidor*, personaje interpretado por Tage Larsen con Barba, y por Ryszard Cieslak con Grotowski. Recordemos que este último texto inspiró a Grotowski para su *Apocalypsis cum figuris*. Directores y actores del Odin y del Laboratorio Teatral vieron en el aislamiento de Dostoievski en Siberia y en la dificultad para llegar a sus lectores un

correlato metafórico de su propio aislamiento político y cultural en los confines de una Europa que los ignoraba, a unos en Dinamarca, y a otros en Polonia. El propio Barba decía sentirse como un personaje de una novela dostoiévskiana cuando paseaba por Polonia. Muchos críticos señalaron que Barba imitaba a Grotowski, y Grotowski a Dostoiévski, que todo el mérito real era, en definitiva, de Dostoiévski. Grotowski señalaba que una buena imitación es un sentido homenaje que va más allá del autor imitado. Los críticos europeos vieron ciertas diferencias entre Grotowski y Barba, pero los norteamericanos consideraron que prácticamente eran casi el mismo autor en dos personas distintas, vincularon excesivamente a los autores nórdico y polaco. He aquí el reconocimiento de Barba de la importancia de Grotowski en su crecimiento y desarrollo como director escénico, expresado en sus propias palabras, y publicado en el artículo de Bent Hagedsted “A sectarian theatre. A meeting with Eugenio Barba” (“Un teatro sectario. Una entrevista con Eugenio Barba”) en el nº 1 de la revista *The Drama Review* en 1969:

En el teatro la gente suele ponderar la originalidad y repudiar su auténtico parentesco o la tradición que le ha dado origen. Este sentimiento me es totalmente ajeno. Si hay alguien a quien considero mi maestro es a Grotowski. Él me introdujo en la profesión y siento el más profundo respeto por lo que está haciendo. Sus ideas fundamentales, su método de trabajo y su conciencia profesional son un desafío constante para mí. (Barba apud Hagedsted, 1969: 56).

Los críticos siempre han mostrado un especial interés en derribar el mito de la genialidad de Barba y de Grotowski. Los han considerado egocéntricos, inflexibles, autoritarios, solitarios, excéntricos, poco científicos y demasiado líricos, un tanto autistas, demasiado libres e independientes, diletantes, narcisistas, antinacionalistas, y un sinnúmero de rasgos negativos con los que rebajar su trabajo, su talento y dignidad. A ninguno de los dos les afectaban las críticas especialmente. La importancia que Grotowski le concedía a las críticas tanto positivas como negativas era casi nula. Sabiamente consideraba que toda opinión, procediese de quien procediese, no era más que eso, una opinión, esto es, una mera anécdota. Barba sí respondía a los críticos con serenidad, y con elegancia. Decía que tanto él como Grotowski eran directores responsables y concilia-

dores, que habían de conjugar muchos y muy diversos aspectos bajo la apariencia de unidad, y esa era una tarea ímproba. Una de las críticas que rescatamos – por lo bella y sugerente que es – es la de Mario Scali, quien dijo que el teatro que realizaban era una suerte de “religión de la rebelión”. Interesante definición porque combina lo reverente de la religión y lo irreverente de la rebelión, lo introspectivo de la religión y lo épico y expansivo de la rebelión; y entre estos dos polos se debatía siempre el teatro tanto de Barba como de Grotowski. Barba y Grotowski definían su manera de hacer teatro como una descreída plegaria colectiva y una mansa rebelión solitaria.

Existe el mito de que Grotowski y Barba eran extremadamente duros con sus actores. Eran firmes y exigentes, pero siempre dentro de la cortesía y corrección. Nunca se enfadaban con sus actores – pese a que críticos, periodistas y actores resentidos hayan dicho lo contrario en numerosas ocasiones – y si se enfadaban alguna vez sabían controlarse. Sí es verdad que la exigencia a todos los niveles – profesional, vital y artístico – era muy alta, pero ellos jamás engañaban ni mentían a nadie; el actor sabía a dónde se incorporaba, y aceptaba conscientemente. Todos los actores eran pacientes, y se sometían a repeticiones continuas de la misma escena o de breves fragmentos una y otra vez incansablemente. Los actores – increíblemente – muy raras veces protestaban. Ello debió ser por dos razones: el carisma y el encanto de Grotowski y de Barba eran grandes, sabían cómo seducir y fascinar a los actores, sabían cómo gratificarlos, y por otro lado los actores veían cómo obtenían logros y aprendían y mejoraban poco a poco, y además observaban cómo ese aprendizaje era muy sólido, pues siempre iba acompañado con un cambio de conciencia y un crecimiento interior. No solo aprendían, se daban cuenta del valor y la importancia de lo que aprendían. En la sala de ensayos reinaba una atmósfera de artesanos que se concentraban en silencio y usaban las palabras y conversaciones estrictamente imprescindibles. Todos los actores estaban presentes todo el tiempo de los ensayos, incluso cuando se ensayaban escenas en las que no aparecían. El horario de ensayos era de mañana hasta la hora de comer – en el caso de Barba toda la mañana desde muy temprano – y ocasionalmente los actores de Grotowski trabajaban con él de madrugada. La disponibilidad de Grotowski y de Barba hacia el trabajo era total e in-

condicional, algo que abrumaba a los actores.

Barba definía el trabajo de Grotowski con el término sánscrito de “sadhana”, que significa: la unión armónica de búsqueda espiritual, método y práctica. Un concepto muy parecido al de yoga, pero más aplicado a la sensación y emoción, y también más alegre y entusiasta. De hecho las sadhanas que se practican en los actuales teatros laboratorios europeos son ejercicios corporales similares al yoga que acaban finalmente muchas veces en celebraciones entusiásticas al amanecer entre cantos, risas, aplausos y abrazos. La sadhana es una suerte de concreción simbólico-sintética del camino místico: vadear el tormento interior hacia el encuentro de la feliz unión amorosa con el todo, internarse en la noche oscura de la energía interior para llegar al gozo y alabanza gloriosa del hecho de estar vivos. La sadhana es un acto de esfuerzo, sacrificio, agradecimiento y celebración. Hay que agradecer el estar vivo como si de un regalo infinitamente hermoso se tratase, porque a cada instante podríamos morir, y porque cuanto mayor es el agradecimiento mayor es el regalo. Y no al revés, que es tal y como solemos esperar y acostumbramos a pensar. No agradezco los regalos, sino que mis agradecimientos son el auténtico regalo para el otro y para mí.

No solo Barba se inspiró en los entrenamientos actorales de Grotowski, también lo hizo el americano Richard Schechner, quien en diciembre de 1967 invitó a Grotowski a la New York University, y con su compañía *The Performance Group* adaptó los ejercicios actorales de Grotowski. El francés Jacques Poliéri, director y escenógrafo de vanguardia se inspiró asimismo en la escenografía y el espacio escénico de Jerzy Grotowski, el escenógrafo de Grotowski. Los happenings del director sueco Öyvind Fahlström tienen de igual manera una fuerte inspiración en el teatro físico y de creación de Grotowski. Son centenares los discípulos de Grotowski en todo Occidente. Pero de entre ellos el mayor de todos es Eugenio Barba. Eugenio Barba decía de Grotowski que la mejor enseñanza que le dejó fue la filosofía spinoziana llevada a la práctica vital de perseverar en el ser. Grotowski le enseñó a Barba a oponer resistencia al espíritu del tiempo, es

decir, a permanecer inalterable persiguiendo un superobjetivo por encima de las mudables circunstancias vitales. Otro aprendizaje intenso que le mostró el maestro polaco fue a considerar cada palabra, cada gesto, cada movimiento y cada mirada como acción, sobre todo y ante todo, acción. Lo que no es acción no sirve. Y la acción debe guardar siempre una confesión, consciente o inconsciente, voluntaria o involuntaria. Porque la confesión es una desnudez sacrificial en la que entregas algo valioso de ti. Esa entrega de algo valioso personal toca al espectador, le toca emocional y anímicamente. Fue Barba, quien consiguió que una comitiva formada por reputados críticos y directores occidentales asistieran en Opole a *La Trágica Historia del Doctor Faustus*, dirigida por Grotowski en 1962. Los críticos holandeses Tone Brulin y Jan Christiaens incendiaron los periódicos de Amsterdam de elogios. Eugenio Barba así lo recoge en *La tierra de cenizas y diamantes*:

Los esfuerzos de Grotowski, junto a los de su compañía, tienen la máxima importancia para el Arte Dramático a nivel mundial. [...] Lo que hacen estos jóvenes actores es la consecuencia de una actitud frente a la vida y de una conciencia estética, y por otra parte de un entrenamiento de muchos meses, incluso años. El régimen comunista nos ha maravillado por su política cultural que subvenciona con creces a este teatro, que es una materialización directa de las ideas de Craig, Meyerhold y Artaud. Por fin hemos visto cómo estas teorías se hicieron realidad, lo que parecía imposible ha sucedido. (Barba, 2000: 87).

La figura de Hamlet apasionaba a Barba y a Grotowski. Ninguna otra figura, salvo la de Jesucristo, les apasionó tanto. En 1964 Grotowski dirigía *Estudio sobre Hamlet*, y Barba era su ayudante de dirección. Los dos consideraban que Hamlet era un personaje radicalmente contrapuesto a la masa de personajes, a la comunidad. Hamlet era para ellos un judío. Todo grupo ha de tener su judío, le es necesario para sentirse cohesionado frente al extraño y extranjero, para definirse frente a lo otro, para reforzar su propia identidad. Rebosante de excesos actorales y relámpagos creativos del director, de rebeldía existencialista y de disensión política, *Estudio sobre Hamlet* parece contener los gérmenes de las distintas facetas del futuro teatro europeo. Pero Grotowski fue de-

masiado lejos en la denuncia a toda una sociedad cómplice que acosa y acusa al marginado: en su versión los campesinos polacos escupen en la cara a Hamlet. Las autoridades polacas estaban irritadas y desconcertadas. Fue la obra más rechazada de Grotowski, la más virulentamente contestada, y sin embargo, la que más influyó en el imaginario y en el teatro ulterior de Eugenio Barba, quien señalaba que una y otra vez iban y venían a su memoria las escenas y fragmentos de las canciones que poblaban la obra grotowskiana. Las ideas e imágenes de esta obra anidaron en muchas de las propuestas que se barajaron en el Odin posteriormente.

En febrero de 1966 el Teatro Laboratorio salía por primera vez de Polonia y llevaba uno de sus espectáculos al extranjero, a Oslo concretamente, gracias una vez más a Barba y a un ingente número de amigos a los que solicitó ayuda. El espectáculo elegido fue *El príncipe constante*. Barba y los escandinavos quedaron aturridos y estupefactos. Comentaban que era una experiencia similar a despedirse de una vida e iniciar otra. Nunca imaginaron que ver una obra de teatro fuera una experiencia tan transformadora. La admiración de Barba hacia Ryszard Cieslak era superlativa. Cieslak, sin embargo, jamás fue amigo suyo. El carácter de Cieslak era mucho más hosco y retraído que el de Grotowski. Los talleres actorales impartidos por Grotowski y por Cieslak no tenían hora de finalización; con frecuencia se excedían en mucho de la hora de término. Si de ellos hubiera dependido no se hubieran acabado durante días; no se acordaban ni de comer, ni de dormir. Además cerraban la puerta de la sala donde trabajaban con llave, lo que hacía que durante las largas horas de trabajo nadie podía entrar ni salir. Esto mismo hizo Grotowski en Argentina en una de sus conferencias dando lugar a crisis de ansiedad por parte de algunos actores. No se podía tomar apuntes, y había que estar todo el tiempo atentos. Los actores fatigados caían de puro cansancio y sueño. No podían llevarle la contraria a Grotowski; nada le enfurecía más. Si se le planteaban dudas con mucha cortesía o se le hacían sugerencias muy sutiles y educadas, entonces respondía con agrado. Él consideraba que cuando hablaba, los demás tenían el deber de escucharlo como si se escuchase a un enviado divino. Si un alumno susurraba algo a un compañero, Grotowski detenía inmediatamente su discurso. Se producía una espera tensa; la mirada hacia el

alumno era fulminante. En realidad Grotowski no sentía la menor animadversión por ninguno de sus alumnos, aunque ellos creyeran lo contrario. Era un amor excesivo y desaforado, que ellos interpretaban como odio e invasión. Simplemente se tomaba demasiado en serio a sí mismo y a sus ideas. Él ni podía ni quería aceptar que hubiese personas que encontraban el sentido de la vida en el mero hecho de vivirla. Para él ineluctablemente la vida había de ser trascendida. Grotowski exigía una pasión tan desmedida por el teatro como la que él sentía; si no era así, el estudiante no merecía la pena. Barba no compartía esta manera de proceder en absoluto, pero se plegaba a ella, para no perder su amistad con Grotowski, y para seguir aprendiendo de él, y poder disponer de él como profesor. Grotowski sentía una suerte de hiperreligiosidad fanática hacia el trabajo, y aún más hacia el conocimiento. El director de cine sueco Ingmar Bergman no veía con muy buenos ojos la amistad entre Grotowski y Barba. También es cierto que a los alumnos que eran muy inteligentes o trabajadores, o especialmente sensibles o espirituales, Grotowski los trataba con una delicadeza exquisita. No soportaba el menor atisbo de descreimiento o arrogancia. Por los alumnos norteamericanos sentía franca antipatía; los consideraba frívolos y superficiales. Sus preferidos eran los alumnos italianos; amen de que era un enamorado de la cultura italiana. La relación de Grotowski con la esposa de Eugenio Barba fue también muy difícil y salpicada de desencuentros. Ella, traductora, tradujo al inglés los textos escritos por Grotowski en polaco. La minuciosidad extraordinariamente escrupulosa con que Grotowski pretendía su traducción exasperó a la traductora.

La generosidad de Barba para con Grotowski no conocía límites. El Odin Teatret interrumpió los ensayos de *La casa de mi padre* de Barba para organizar la acogida en Copenhague en agosto de 1971 de *Apocalypsis cum figuris*. No solo eso, modificaron la sala de ensayos de Barba totalmente negra, colocando un techo blanco que reflejase la luz a gusto de Grotowski, así como un pavimento de madera natural. Grotowski compensó a Barba ofreciéndole numerosas ideas acerca de los espectáculos del director del Odin. Grotowski, invisible en un rincón, observaba en silencio cada detalle de la dirección de Barba a sus actores. Cuando Barba tenía dudas sobre una orientación concreta

se acercaba disimuladamente a Grotowski y le pedía consejo. Con frecuencia Grotowski lejos de resolver dudas, le planteaba otras nuevas, abrumando al atribulado Barba. El Odin Teatret se convirtió para Grotowski en una especie de asilo político; en los años ochenta lo visitaba con frecuencia huyendo de la terrible situación política que se vivía en Polonia. Grotowski buscaba a Barba para hablar de religión; no en vano Barba era licenciado en Historia de las religiones y se había doctorado con una tesis sobre sufismo. El placer de Grotowski en charlar con Barba era tan inmenso, y además tan expresivo y abierto, que pronto empezaron las especulaciones sobre una posible relación homosexual entre ambos. A Grotowski le hacía muchísima gracia ver la cantidad de tiempo que gastaba la gente en adjudicarles relaciones sentimentales a los demás. A Grotowski le interesaba el sexo tántrico, es decir, vinculado con el sentimiento de amor puro y elevado, místico. Decía que él buscaba algo superior, más allá del mundo que conocemos. Barba era más carnal y terrenal. La personalidad de Grotowski despertaba un interés obsesivo por parte de muchos intelectuales. Veamos lo que dicen algunos de ellos:

Para Ludwik Flaszen, durante muchos años su colaborador más estrecho, la fuerza de Grotowski “consistía en haber permanecido fiel – a pesar de la lucha y las vicisitudes de la vida – a los sueños originarios de su infancia” [...]

Para Reymonde Temkine “Grotowski es un eslavo, grande, bien parecido, de rostro redondo y carnoso, de cabellos claros y ojos celestes” [...]

Para los polacos era “el típico activista político local, un poco hippie” [...]

Para Majchrowski “Grotowski aparece como un hombre prácticamente sin vida privada, un hombre sin biografía personal, en cierto sentido, un hombre-institución” (Degler y Ziółkowski, 2005: 288-290).

Las lecturas que compartían Grotowski y Barba eran impresionantemente ricas y variadas. *La vida de Jesús* de Ernest Renan era un libro que salía a colación en multitud de charlas entre ellos. Los dos disfrutaban mucho de conversar y de lanzar interpretaciones sobre *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago. San Juan de la Cruz fue leído apasionadamente por Grotowski junto con Cieslak, como preparación para *El*

príncipe constante. Grotowski también sintió curiosidad por García Lorca. El moderno Teatro Zar en Polonia – heredero de la filosofía grotowskiana – muestra versos del *Poema del Cante Jondo* en su espectáculo *El parto por cesárea*. Witkacy era un referente continuo en sus conversaciones. *Mundo de piedra* de Tadeusz Borowski era un libro bellísimo sobre Auschwitz que había sido una de las fuentes de *Akropolis*. En Dinamarca Grotowski confesó que admiraba fervorosamente al poeta checo Rainer María Rilke. Los ejercicios de máscaras faciales con que habían empezado los entrenamientos durante los ensayos de *Akropolis* estaban inspirados en el texto de Rilke sobre Rodin en que describe cómo las arrugas esculpen el rostro humano. Por su parte, Barba ponía a Grotowski en contacto con poetas noruegos. Para Barba, como para la mayoría de los escandinavos y eslavos la cima del canon occidental es Shakespeare. Para Grotowski, sin embargo, lo era Borges, a quien comenzó a leer apasionadamente en plena adolescencia. La elegancia, fluidez y profundidad del pensamiento borgesiano, le parecían a Grotowski lo más cercano que existe en nuestro mundo a la auténtica sabiduría.

El vacío, “sunyata” en sánscrito, era el tema predilecto de conversación entre ambos. Los dos coincidían en que el vacío no es la nada, es la no dualidad en donde el objeto no difiere del sujeto, ni el sujeto de otro sujeto, es la síntesis de afirmación y negación. Esta sabiduría no se puede conseguir por vía racional, solo por vía mística, a través de la experiencia. El universo es una unidad y todos somos partículas reflejas de esa unidad. No hay diferencia entre los seres humanos, no hay diferencia entre los entes. El yo y la creencia en el yo son causa de error y dolor. El método para huir del error y del dolor es eliminar el yo. La vida para Barba y para Grotowski es una escapada, una aventura que se puede recorrer placenteramente, pero que es huida al fin, huida y regreso a la casa del padre. La Iluminación se obtiene huyendo y eliminando lastres en la fuga. Es la vía negativa, la negación de las categorías y de los fenómenos del mundo hasta negarse a sí mismo y llegar al Vacío. Mientras se quiera conseguir la Iluminación, no se la alcanza, porque al desear algo existe dualidad. La auténtica consecución se obtiene solo cuando ya no se quiere conseguir algo. En *Hacia un teatro pobre* Grotowski aplicó esta visión al actor: el estado mental necesario es una disposición pasiva para

realizar un papel activo; no es un estado en el que no se quiera hacer algo, sino más bien en el que uno se resigna a no hacerlo. Conviene aquí traer a colación las reflexiones del poeta español José Ángel Valente, recogidas por Antoni Tàpies en *Conversación sobre el muro*, y totalmente compartidas y asumidas por Grotowski en su práctica creativa:

Lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo. [...] Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación. (Antoni Tàpies, 1998: 35).

Los dos directores escénicos pensaban que en el origen de un camino creativo hay una herida. La herida fundamenta el teatro. En la herida está la sanación, la futura sanación. Los seres humanos nos forjamos nuestra herida, y elegimos la herida que queremos vivir. La mayor herida es la del emigrante que deja su tierra y se desarraiga, y que al mismo tiempo no consigue enraizar en el nuevo lugar al que va. Es un ser escindido, disociado, perdido entre dos mundos, que no halla la paz, porque ha perdido su casa, y no la encuentra. El teatro, oficio nómada, es un símbolo de ese permanente acarrear con la cruz de migración. La migración te obliga a transformarte en padre resolutivo e independiente, maduro, y en hijo, que solicita ayuda y que pide, que ruega una oportunidad para ocupar un lugar, un espacio. La migración saca a tu padre interior y a tu hijo interior, te hace darte cuenta de que hay un padre dentro de ti, y un hijo dentro de ti, y que la sanación de la herida es conciliarlos, reconocerlos, y hacer que entre los dos suceda el acto de amor de concederse uno al otro el espacio del respeto. Barba dice de sí mismo en el profundo y hermoso libro, *Quemar la casa*:

Para no morir como hijo, he debido crecer, transformarme en un padre capaz de procurarme lo necesario e incapaz de olvidar el hambre de cuando era hijo. [...] Amo el teatro porque me hace sentir un emigrante que regresa a su tierra para vivir como extranjero y sin herederos. (Barba, 2010: 59-60).

La relación entre partitura y subpartitura es otro de los puntos en que los genios barbiano y grotowskiano se aunaban. El texto para ambos es una partitura precisa con una no menos precisa subpartitura latente, pero que en realidad es más patente que la propia partitura. La dialéctica entre partitura y subpartitura es la existente entre el orden y el desorden; a veces el orden está en la partitura y el desorden en la subpartitura y en otras ocasiones a la inversa. En donde hablamos de partitura y de subpartitura podemos hablar también de texto y subtexto. La simbiosis entre partitura y subpartitura es lo que lleva a los actores a la Iluminación. Al espectador se le transmite el estado de Iluminación a través de la música interior de las palabras, a través de lo que Barba y Grotowski llamaban “inkantacja”, fórmulas mágicas, sortilegios, llamados misteriosos, mantras, rezos murmurados, salmos, letanías. La subpartitura del actor puede no coincidir con la subpartitura del espectador – con la lectura personal por parte del espectador de la partitura – y lo más común es que no coincidan. Pero esto que tantas veces se señala en el arte es lo mismo que ocurre en todo acto de comunicación habitual. La total despreocupación por parte de Barba y de Grotowski de que la subpartitura del actor y la del espectador coincidan es la clave del éxito de sus teatros. La incomunicación es la única comunicación real y verdadera, pues los seres humanos estamos profundamente incomunicados los unos con los otros, pero paradójicamente y extrañamente la incomunicación crea un nuevo tipo de comunicación. Cuando nuestras mentes están en códigos y frecuencias distintas, y hablan lenguajes diferentes, nos vemos obligados a que las almas entren en conexión de manera mística y mágica, por medio de la intuición y de la fe, por medio de la resonancia transpersonal. Al fin la comunicación se da, incluso en medio de las más terribles y devastadoras incomunicaciones, porque es una demanda y exigencia existencial.

Roberta Carreri, actriz de Barba en el Odin, ha reflexionado sobre la incomunicación entre actor y director. Considera que el actor busca certezas, seguridades, espacios de seguridad, confianza y comodidad para tener algo a lo que agarrarse, pero esto es justamente lo que lo aleja de interpretar. La interpretación como la vida no se prepara, se improvisa siempre. No hay métodos, ni técnicas. Estar vivo y entregado a la vida

es la única técnica, el único método. Interpretar, como vivir, es un milagro, cada instante distinto y novedoso, y nunca sabemos qué va a ocurrir, y además está bien que así sea. Las indicaciones de un director no pueden ser tomadas por los actores como un dogma, certeza o verdad. Son indicaciones que sirven para un actor y no para otro, sirven en un momento y no en otro momento. A veces un director dice lo opuesto a lo que dijo hace cinco minutos y eso no es ni incoherencia, ni confusión, ni esquizofrenia; al contrario eso es estar cerca de la verdad, pues la verdad cambia a cada segundo. Siempre estamos vírgenes, siempre somos como niños, y nunca sabemos nada. Cada paso que damos es siempre el primer paso. Nunca se aprende a ser actor, porque ser actor es estar en la disposición de empezar a aprender. Los actores se dan cuenta de la lucha interior que libra dentro de sí un director que se debate en dudas mientras trata de aparentar confianza y seguridad. Los actores que dejan espacio y tiempo al director para que sus fantasmas interiores se acallen son los actores que permanecerán fieles al montaje, al director y al espíritu de la obra. Respetar el proceso del otro es algo esencial en teatro. No tenerle miedo al caos es otro de los fundamentos básicos. Quien fluye en el caos como en el cosmos puede llegar a ser actor.

En su libro dedicado a la historia de los cambios de las visiones que el hombre tiene del universo, *The Sleepwalkers (Los cazadores de sueños)*, Arthur Koestler muestra cómo cada acto creativo en la ciencia, en el arte o en la religión – nosotros añadiríamos, que también en la vida – es realizado a través de una regresión preliminar a un nivel más primitivo: retroceder para mejor saltar. Es un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama a este momento una precondición creativa. Barba y Grotowski, evidentemente comparten los presupuestos de Koestler. Para ganar hay que estar dispuesto a perderlo todo. Nos dirigimos hacia la luz, la vislumbramos y conseguimos alcanzarla, cuando vadeamos en una completa y densa oscuridad. El sufrimiento más atroz nos catapulta al mejor de los paraísos. Recuérdese aquí la crucifixión de Cristo. De igual manera la combustión de judíos en los hornos crematorios: poco antes de ser quemados había judíos que bailaban, cantaban y dibujaban flores y mariposas, y escribían hermosos versos y mensajes de amor en las paredes

de los muros de las cámaras de gas. A mayor sufrimiento, carencia y necesidad también hay un mayor esfuerzo por obtener el fruto. Si las condiciones son totalmente adversas, el esfuerzo ha de ser tan grande que al final el fruto se obtendrá, fuere cual fuere: conocimiento, amor, paz... Esto es uno de los aprendizajes que Grotowski y Barba pretendían para sus actores. Cuanto mayor es el obstáculo, mayores son las posibilidades de éxito, pues los obstáculos aparecen para aquellos que los pueden sobrevivir y los pueden vencer. Por supuesto los obstáculos hay que aceptarlos, comprenderlos y atravesarlos viéndolos, no rechazarlos, negarse a ellos, o verlos como enemigos.

Para Grotowski y para Barba la realidad no admite explicaciones conceptuales de ningún tipo. Todo lo que aseguramos conocer lo conocemos desde fuera. Cuando hablamos de cómo se comporta un francés, un inglés o un italiano, generalizamos, pues si nos internamos en cualquier país, las maneras de ser francés o inglés, por ejemplo, son infinitas. Si tenemos un amigo francés descubriremos que hay muchos hombres, incluso, dentro de él, y que es inmensamente complejo. Cuanto más acotamos la realidad, cuanto más la circundamos y concretamos, más nos damos cuenta de lo profunda y compleja que es, y de que capas y capas se abren infinitamente. Solo podemos generalizar con lo que no conocemos, si conocemos algo podemos hablar de sus complejidades y contradicciones, y si lo conocemos muy en profundidad entonces solo podemos guardar silencio, porque cada ser humano, cada objeto, cada cosa son infinitos como el Todo. El final de todo conocimiento profundo y verdadero es el silencio y el asombro. El camino del conocer es un camino místico que conduce al autismo y al suicidio, pues es un camino que no se acaba nunca, y que cuanto más recorres más te alejas del espejismo de lo que llamamos “realidad”, y que no es más que un velo ilusorio. El conocimiento te conduce a la desencarnación y a la desintegración, a la descorporeización. La vida y el mundo no existen para ser conocidos, sino para ser desconocidos. Acercarte al conocimiento es alejarte de la vida y del mundo, y entrar en otro plano existencial. Elegir el camino del conocimiento es una elección genética con la que venimos desde el lado de allá, y a la vez una irresistible llamada del destino. Interesante a este respecto lo que señala Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*:

La contemplación exige un completo olvido de la persona y de sus intereses; la genialidad no es otra cosa que la objetividad máxima [...] es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro de conocimiento, en visión transparente del mundo. (Schopenhauer, 1997: 152-153).

A Grotowski y a Barba les gusta el concepto de transición, ser en transición es estar escapando, huyendo. Se escapa de la presión de tener que responder a una catalogación social, de la presión de tener que casarse, de tener hijos, de un trabajo estable, de una reputación social, de poseer un dinero en el banco, y de tantas otras cosas. Tanto Grotowski como Barba querían escapar de un mundo que a cada paso que das pretende definirte, es decir, ponerte fin, límites. Estar en transición es estar virado, volcado hacia lo que sueñas ser, es estar enamorado del futuro, y desapegado del pasado, como un eterno adolescente, como un niño, sin ataduras. Muchos lo consideraban inmadurez. Ellos consideraban que era no cansarse de buscar, de vivir en definitiva, porque vivir es buscar para ellos. El teatro es para estos dos artistas una isla de libertad. Abrazar el teatro es como abrazar la poesía, la mística o el amor. Dice Eugenio Barba en *Quemar la casa*:

Las experiencias teatrales no son de la misma cualidad que las religiosas, sin embargo, pertenecen al mismo género. Como el éxtasis que describen matemáticos y físicos en algunos momentos de su investigación. O como “la armonía cósmica” que invadía a Poincaré cuando lograba engarzar una fórmula matemática estéticamente seductora. [...] Cada noche, luego de la última escena, regresaba a la Historia. Hacía crecer al espectáculo como un árbol sagrado, y luego yo mismo lo derrumbaba. A veces, semillas oscuras caían del follaje y se hundían en las profundidades de un espectador y germinaban, dejándolo mudo e inmóvil.

También esto era para mí el teatro: un claro poblado de la presencia de espectadores vivos e imaginarios. Me encontraba en el centro mismo de la jungla, en la agitación de mi época y de mi sociedad, circundado por personas deseosas de ver mi trabajo, compartir mis preguntas y estudiar conmigo. Dialogaba con vivos que para mí eran extraños y con

algunos muertos que amaba. Protegía mi fragilidad detrás del prestigio de una anticuada ceremonia definida teatro y considerada arte. (Barba, 2010: 187-188).

Ligado a la transición está el origen. El origen es un estado mental hacia el que todo ser humano tiene propensión, porque en él está – o creemos que está – el sentido y el destino de nuestra vida, de nuestro ser. El origen está ligado a la rebeldía, necesitamos desprendernos de él y rebelarnos contra él, y el espíritu de rebeldía está vinculado a la transición, a la necesidad de no querer pertenecer a una cultura, a una nación, a una ideología. La transición es el camino permanente de la desfamiliarización, del nómadismo, del extrañamiento. Es un impulso a encontrar lo desconocido dentro y fuera de ti. La transición es una llamada que actúa en todos; unos responden y otros no. La transición es el instinto sano, pero imposible, de separarse del origen, esto es, de la infancia, de la casa natal, de las ideas y valores de mis padres, de mis prejuicios y valores. La transición es el gusto por el riesgo y la euforia por salir del origen, lo conocido – lo que crees conocido – cuando en realidad todo viaje se hace sin dejar la casa, igual que en toda estancia en casa sigues recorriendo un viaje, el tuyo. El origen no es un espacio físico o temporal, no es un lugar, no es algo tangible de lo que te alejas; es esa maraña de fuerzas oscuras – concepto que adoraba Grotowski – a las cuales te obstinas por permanecer cercano.

Tanto Grotowski como Barba pretenden involucrar a los espectadores en una liturgia. A veces deben leer en coro, junto a los actores, algunos textos de los programas: paráfrasis de parábolas, dichos evangélicos y letanías, por ejemplo. El espectáculo va adquiriendo un ritmo cardíaco: sístole y diástole, o un ritmo respiratorio: inspiración, espiración. Aunque el ritmo con el que sueñan estos dos directores es con el ritmo peristáltico de los intestinos, o el cráneo-sacral de la médula espinal, un ritmo aún más sutil, aún más involuntario e interno que el del corazón o los pulmones. Para Barba su encuentro con hombres de ciencia, en especial con biólogos fue muy importante, porque pretendía trasladar a la estructura orgánica de un espectáculo el nivel organizativo de un organismo vivo. Ambos directores sueñan el espectáculo como una misa, una misa de

odio y amor, de rencor y perdón, de culpa y arrepentimiento. Igual que las personas modifican su ritmo porque se cansan, se excitan, enferman, etc, también los espectáculos se ven afectados por un cambio de ritmo intempestivo, por una pulsión repentina y desconocida. El ritmo orgánico crea una fascinación a la que el público no se puede sustraer, porque es un ritmo vivo, y un ritmo vivo siempre atrapa y seduce, conecta con nuestras olas cuánticas de vida, con la matriz, con la fuente primigenia de la que partimos. El espectador se deja envolver por un ritmo vivo como el feto se deja envolver por la placenta en el útero materno. Un ritmo vivo es un ritmo que procede de la escucha y atención común de todos los actores al unísono, trabajando humildemente por contar una historia que informe y divierta al espectador, que le haga crecer. El ritmo está vivo cuando el actor oculta su ego y privilegia la historia que cuenta y la comunicación con el espectador.

Un tema que ha llamado poderosamente la atención a gran parte de crítica y de público es el de la autoridad de Barba y de Grotowski. Resulta asombroso la facilidad con que sabían hacer que obedecieran sus órdenes. Los dos tenían la profunda convicción de que el poder del director está en el ejemplo. Ambos opinaban que no se dirige a los actores con palabras, consejos y orientaciones, sino con la actitud y la vivencia interior incorporada y presente. El poder y la autoridad le deben servir al director para motivar y no para presionar. Ellos sabían que la mejor manera de que un actor les obedeciera era que ellos también obedecieran las necesidades del actor; habitualmente una de las mayores necesidades era la de ser escuchado. No se trata de imponer una visión al intérprete, sino de escuchar su visión y tratar de acercarla a la del director. Tanto Barba como Grotowski escuchaban atenta y pacientemente todo tipo de dudas y tribulaciones de sus actores, rasgo que compartían con Stanislavski y con Chéjov. Lo primero que debe saber hacer un artista escénico, tanto director como actor, es saber escuchar. Tanto Barba como Grotowski se rodeaban de actores muy motivados por el trabajo, no aceptaban actores talentosos, pero a los que tuvieran que motivar. Motivaban a los actores en perseverar cuando sus fuerzas flaqueaban, pero el actor debía estar muy interesado y entusiasmado desde el principio. El rasgo que manifiesta que un actor está motivado es el de

una férrea autodisciplina. A ninguno de los dos se les pasaba por la cabeza la idea de trabajar con un actor que no fuese muy disciplinado. Igual que el director dirige al actor, al director también lo dirigen, lo dirigen voces interiores e intuitivas, las voces de la vida que se hacen presentes en él milagrosa y mágicamente, y que a manera de ángel de la guarda o de guía espiritual lo conducen por el buen camino, o por el menos malo posible. Ambos directores creían firmemente en ello. Otros de los consejos comunes que ofrecían a los actores eran los de proteger el proceso creativo, y continuar trabajando en el cansancio, aprovechando el agotamiento como instrumento para experimentar y crear.

El viaje exterior e interior preside la filosofía artística del artista de Holstebro y del de Wrocław. Para ellos quien viaja encuentra nuevos mundos, pero no olvida lo que deja atrás. Sienten como Borges que quien parte abandonando su hogar, en realidad ya ha vuelto a él sin saberlo. Viajando dilatamos nuestro horizonte de experiencias y conocimientos, pero como en verdad aprendemos, es cuando en el viaje sentimos el punzón de la herida de aquello que sigue con nosotros y no hemos abandonado, o que hemos abandonado, pero nos duele: la joroba grotowskiana. El paisaje al que viajamos es el paisaje del que pretendemos liberarnos. Un aspecto fundamental de la creatividad del artista es hacer confluir el viaje que hacemos y el que hemos planeado y programado, el viaje que queremos hacer, y el viaje que va con nosotros sin que lo hayamos invitado, el viaje que hacemos realmente sin darnos cuenta. Los artistas son los encargados de hacer que estos dos viajes se encuentren y se fusionen en uno, de crear las condiciones para que el viaje que hacen mi cuerpo y mi mente en un determinado punto del itinerario se una al viaje que hace mi alma. Al mismo tiempo que hacemos un viaje, el viaje nos conduce a un lugar distinto al que pensamos ir. Todos los viajes son el mismo viaje, y todas las experiencias son un viaje. Para que nuestro consciente y nuestro inconsciente lleguen a unirse en un punto del viaje es necesario entregarse a la vida confiando en ella, pedir – acto de plegaria – que tal unión ocurra, y esperar sin medir el tiempo a que la unión se produzca un día. El momento en que se unen ambas andaduras, el partir hacia nuestro deseo o meta, y el sobrellevar en sí la joroba que nos acompaña, es cuando ante el ser humano aparece el sentido. El sentido surge cuando la persona establece

vínculos de conexión y relaciones sutiles y precisas entre adónde quiere ir y adónde va, entre adónde sueña con ir y adónde está acabando por llegar. El futuro de nuestro viaje está en nuestro pasado. El sentido, y el destino, están en nuestro origen. Igual sucede con los personajes. Cuando el personaje halla el sentido de su viaje se revela lúcida, plácida e intuitivamente su destino, y entonces irradia una poderosa presencia escénica. El sentido llega cuando desapasionadamente sigues amando, cuando la pasión amorosa se ha trocado en seguir amando sin fuerzas y sin deseo, pero con algún punto oscuro de fe todavía latiendo, cuando en el cansancio y en la derrota sigues sintiendo la vida. El cruce de sentido y destino en nuestro viaje propio y particular llega cuando hincas las rodillas y te rindes ante lo que la vida te ofrece y tenía preparado para ti. Lo explica Giorgio Strehler en una “Carta a Jean Pierre Thibaudat” en el diario francés *Libération* en 1995:

¡Hoy debo ir a ensayar! Y hoy lo detesto. Soy como el cirujano que, cansado de operar, entra en el quirófano con ganas de vomitar. Ya no conozco más el placer de los ensayos. Es fácil amar el teatro en la embriaguez de la juventud. Es aún fácil cuando has aprendido qué es el oficio. Luego llega el goce de sentirse un poco más seguro, de saber rápidamente qué es lo que se debe hacer. Y luego llega el momento en donde el cirujano se dice: ¡Ah, otro páncreas! Pero debe decirse también que detrás hay un ser humano, entonces va y opera. El teatro es lo mismo. Igual continúas. No por costumbre, no por pasión, no por cobardía. Con más dudas, fatiga, tristeza, cansancio, aburrimiento, pero continúas. Ya no amas con pasión, con sangre, con sexo. Pero es en ese momento en que tocas el verdadero amor por el teatro. (Strehler, 1995: 29).

Barba considera que tanto Grotowski como él han luchado para no volverse prisioneros de sí mismos, es decir, ser fieles a sí mismos, pero ser fieles también a la libertad de ser otros, de ser lo que deseen ser en cada instante de su vida. Es necesario estar en un continuo juego dialéctico entre ser uno mismo y ser el otro, entre ser y no ser. Hace falta, en opinión de los dos artistas, trazar un círculo y encerrarse con pertinaz constancia para entrar en contacto con un mundo vasto y terrible; esto es, trasladarse a otra dimensión, penetrar en otra región ontológica, y poder descubrir el aspecto invisible y oculto de la realidad y conducir al espectador y a la humanidad por ese lado invisible.

Al final la conexión vertical con el sentido y el destino de la vida y de la humanidad enlaza a estos dos grandes maestros. Una conexión vertical que supera y desborda nuestro conocimiento y control, una conexión que no depende de nosotros; los seres humanos somos solo instrumentos de la Historia, instrumentos para el cumplimiento de unos objetivos que no conocemos, personajes extraviados que no saben qué obra de teatro interpretan, pequeños seres inmersos en redes de hilos invisibles que nos manipulan y zarandean. El ser humano no tiene conciencia de su dimensión transhistórica y trascendente. Solo puede orar y lanzar una plegaria. Así lo expresa Eugenio Barba:

Jerzy Grotowski tenía tres años más que yo y había visto solo un décimo del mundo que yo había conocido. Pero en ese estrecho mundo suyo había experimentado la indiferencia y la profundidad de la Historia, la falta de libertad, el orgullo por una identidad cultural continuamente amenazada y siempre en riesgo de ser renegada.

Otra vez aún, en mis cuatro años en la Polonia socialista, vislumbré el modo luminoso y grotesco en el cual la dimensión eterna y vertical del individuo se injerta y entrecruza con la Gran Historia y con la pequeña historia personal. (Barba, 2010: 17).

2. LITURGIA DEL APOCALIPSIS.

En la siguiente parte de nuestro estudio vamos a centrarnos en los componentes espirituales y sagrados del rito y de la ceremonia teatral grotowskiana. Una vez abarcado el apartado de teatralidad comparada, de la conexión de Grotowski con los universos que se entrelazan con su creación, con los contextos y referencias con los que estableció vínculos, vamos a trazar un recorrido por la liturgia, el apocalipsis y las estaciones de su vía negativa, de esa vía mística que artistas y santos comparten. Una vez que hemos fijado las coordenadas de la técnica y de la estética, nos centraremos en el sentido espiritual y metafísico del arte grotowskiano.

2.1. LITURGIA.

La liturgia es la norma por la que cualquier otra manifestación de la vida espiritual reconocerá de un modo constante y seguro sus posibles alejamientos, desconexiones o separaciones de la ritualidad ortodoxa. La liturgia nos enseña primordialmente que la razón o el pensamiento es la base imprescindible de la oración colectiva, una razón que ilumina al corazón a través de la selva de las emociones. La oración litúrgica es una elevación del corazón hacia Dios. No otra cosa es el teatro de Jerzy Grotowski una oración escenificada en la que actores y espectadores litúrgicamente elevan su corazón a Dios. El actor y el espectador – al igual que el creyente – encuentran en la expansión y desbordamiento de su ser, elevado a unidad superior e incorporado a una organización universal, las condiciones favorables al ejercicio de su libertad de espíritu. La liturgia teatral, como la religiosa, aúna y refuerza el sentido humano de saberse individuo y miembro de una comunidad a la vez. Romano Guardini en *El espíritu de la liturgia* señala:

La liturgia es guía y maestra. Ella comunica a la oración toda la verdad del dogma, ya que realmente no es otra cosa que la verdad, la verdad revestida del ropaje de la oración, tejido con los filamentos de las verdades fundamentales, como son la inmensidad, la grandeza, la realidad y la plenitud de Dios; la unidad y la trinidad; la providencia, la omnipotencia, el pecado, la justicia, la redención, el rescate y la justificación, la salvación y el reinado de Dios. (Guardini, 2000: 13).

El propio Guardini en otro de sus libros *Introducción a la vida de oración* describe un ambiente de recogimiento, comunión y liturgia muy parecido al que los actores-artesanos del teatro pobre vivían en sus largas sesiones de trabajo:

En la esquina del fondo a la derecha poníamos bancos en forma de cuadrado, un cirio en el suelo, y ¡todo se volvía tan bello! Fuera lucían las estrellas sobre el hondo valle del Main. La sala estaba en penumbra, casi oscura. A pesar de ser tantos, nos sentíamos unidos. El cálido resplandor de los cirios aunaba el corro y era la expresión externa del estado de ánimo que nos unía a todos. Sí, era una comunidad, ¿no es cierto? Todos unidos en el modo de sentir y de actuar... Si alguien podía expresar algo bello, es porque le salía del alma al ver las miradas expectantes de los demás. Cada pensamiento era la respuesta a una pregunta. Lo que decía uno lo tomaba otro y lo proseguía... Y cuando, al final, se concluía con una breve oración, se redondeaba todo y recibía su última consagración. ¡Ah, esto era muy bello! ¡Cuán a menudo vuelvo allí en espíritu, y siempre están esas veladas ante mi espíritu con su luminosidad poderosa y cálida! (Guardini, 2006: 8).

El sentimiento, que de todos los procesos psíquicos interiores es el que más tiende a singularizarse e individualizarse, es el que penetra e impregna la forma de la liturgia. Para ello, en opinión de teólogos y artistas, los sentimientos han de ser vigorosos y transparentes, sencillos y naturales. La liturgia es emoción contenida y refrenada mediante una íntima y honda armonía, un tono profundo, pero sereno, de verdad y de vida. La verdad es una cualidad intrínseca a la liturgia y al teatro de Grotowski. La verdad es el concepto esencial que fusiona estas dos realidades. De los sentimientos de un corazón conmovido brotan pensamientos vivos. Un pensamiento está vivo cuando es real, verdadero, y cuando da lugar al nacimiento creativo de otros pensamientos. El culto litúrgico está saturado de pensamientos vivos, de emoción profunda, de intensa vida afectiva, de honda vibración. Esto es lo que pretende Grotowski a través de su arte teatral un culto litúrgico en el escenario que sirva de revelación de los misterios y secretos del ser humano en tanto mito y en tanto arquetipo. Christopher Innes dice en *El teatro sagrado*.

El ritual y la vanguardia acerca del actor y la verdad escénica:

En cierto nivel, el actor busca la verdad emocional absoluta, que solo la experiencia subjetiva puede garantizar, y que todo elemento de fingimiento o de ilusión desacredita. “No unos pensamientos falsificados, sino tan solo su emoción lo guía. Solo entonces puede avanzar y aproximarse al éxtasis absoluto”, una trascendencia emocional que deberá lograrse mediante estados de trance y autohipnosis. (Innes, 1992: 57).

Grotowski en *Hacia un teatro pobre* habla cumplidamente de estos aspectos, del trance y el éxtasis en el actor y de las situaciones de tensión máxima y de riesgo en que el actor se coloca en aras de traspasar sus miedos, bloqueos y resistencias y entrar en un espacio sagrado de comunicación y de comunión con una dimensión desconocida:

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”. [...]

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 vuelve la revelación. [...]

El actor vuelve a nacer, no solo 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. (Grotowski, 2009: 2,10).

La liturgia como el arte teatral exige una serie de condiciones positivas previas: una distensión y apertura de corazón, un ablandamiento del corazón y una quietud y reposo del alma, una especial preparación interna para penetrar mejor en la riqueza de los pensamientos, y la belleza de la forma, esto es, de la técnica y de las herramientas y recursos con que afrontamos esa técnica. El paralelismo entre teatro y liturgia es total: disposición receptiva, preparación cultural y/o intelectual, y preparación técnica. La liturgia y el teatro grotowskiano evitan la monotonía y la repetición. La progresión ha

de ser constante, pues constante es la progresión de la vida. Todo lo que no progresa, en opinión de Grotowski, está muerto. La progresión es aumento de la intensidad, es decir, aumento del fervor y de la fe, aumento de las virtudes morales del ser humano. El aumento de la intensidad es aumento del anhelo del creyente en entregarse a su Dios, y aumento del actor en entregarse a la belleza y a la verdad de la historia que cuenta. La liturgia tiene como fundamento el “Ne bis in ídem”, es decir evitar la repetición, tender al avance continuo de la inteligencia, de la sensibilidad y del querer. Esto mismo es lo que ha de realizar un actor que quiere conocer, dominar y mejorar su oficio: aprender, emocionarse, y tener voluntad de perseverar.

Las cualidades esenciales de un ser humano son universales, relacionadas con la idea de un alma colectiva, y el objetivo del actor es despojarse de su personalidad, regresar al arquetipo. En este viaje al origen universal del ser humano le sirve de gran ayuda la liturgia. La liturgia es también una forma de llegar al éxtasis. El actor, como el sacerdote, es un hierofante que conduce a la masa al origen y al éxtasis. Stefan Zweig ya anuncia en *El nuevo pathos* (1913) también un regreso al origen del arte, y al éxtasis que residía en tal origen, el éxtasis como exceso de una sensación llena de pasión y que genera pasión. En un enfoque que Grotowski desarrollaría hasta sus límites durante los años de su Teatro Laboratorio, el cuerpo del actor se convierte en un instrumento expresivo, encarnando literalmente su ser espiritual, de acuerdo con los postulados expresionistas de Erwin Kalser, quien presentó en *La sonata de los espíritus* un ejemplo clásico del estilo “extático” de actuación. Kalser comentó en la nota de programa de *De la mañana a la medianoche* unas palabras que a bien seguro sirvieron de inspiración a Grotowski para elaborar su filosofía de la actuación, su idea de la “vía negativa”:

¿En qué otra cosa consiste la preparación del actor, sino en suprimir la obstinación del cuerpo, al que él mismo se resiste, para convertirlo completa y totalmente en órgano del alma? El alma debe penetrar profundamente en el núcleo oculto del cuerpo, de modo que nada sea imposible para él; puede olvidarse de sí mismo por completo en su alma... El actor que es consciente de su fuerza interna entra en el escenario como un sonámbulo. (Kalser apud Innes, 1992: 58).

El tipo de oración colectiva que la liturgia utiliza es más bien dramático. Por aquí también enlazamos la liturgia con la interpretación actoral. La masa de los participantes en los oficios litúrgicos con dos coros que comparten, en forma dialogada, la oración, es un correlato de la relación entre actores y espectadores. Este diálogo está sostenido y animado por un movimiento progresivo de verdadera acción e intensidad dramáticas, y el conjunto de los fieles, como el de los espectadores en el teatro, se siente como arrastrado por una oculta fuerza dramática. La voz de la naturaleza tiene su resonancia limpia y poderosa en la vida de la liturgia en claro paralelismo con la voz del actor. En los salmos resuena la voz del hombre integral, tal como es, tal como Grotowski deseaba que resonase la voz de sus actores en su Teatro Laboratorio, con alternancias de entusiasmo y desaliento, de gozo y de tristeza, de elevación y de pecado, de exaltado apetito del bien y de abatimiento y postración del mal.

Tanto el teatro como la liturgia son la labor y la contribución de muchos siglos de historia que han ido depositando en ellos sus esencias mejores. Ambas son superestructuras culturales de primer orden, ejemplos de la refinada sofisticación del pensamiento y del sentimiento humanos. El lenguaje que utilizan es un lenguaje solemne y majestuosamente clásico, ayudan a la pervivencia de la cultura clásica, que es la cultura que cimenta y da valores sólidos a cualquier forma cultural moderna o posmoderna. El teatro sagrado y la liturgia se apoderan del tesoro de verdades, de instancias, de ejercicios espirituales que se han otorgado al hombre por medio de la revelación para que sean aplicados a las variadas necesidades de la vida. Teatro sagrado y liturgia tratan de unir la comunidad orante de personas que suplican una vida mejor, un mundo mejor, la felicidad, la salvación, la comprensión de su paso por el mundo con la comunidad triunfante de la gloria, la de los iluminados, la de aquellos que se sienten salvados, aquellos para los que el tiempo no existe. Esta es sin duda la máxima aspiración del teatro de Grotowski: la entrada de actor y espectador en una dimensión en la que sienten que todos están salvados, que siempre lo estuvieron desde el primer inicio, una dimensión en la que no hay separación.

La liturgia, así como la práctica del teatro sagrado, exige humildad y santidad. La humildad entendida como renuncia al ego, como sacrificio de la soberanía del ego, lo cual lleva consigo que el individuo acepte voluntariamente toda una vida espiritual que se le ofrece fuera de él y que sobrepasa los estrechos confines de su propia vida. La santidad implica la consideración de todos los seres humanos como hermanos. El santo considera que no existe la enemistad, y que ningún ser humano es su enemigo, con lo cual no tiene que defenderse de nadie, porque nadie le ataca. No existe el ataque, porque todo ataque es una petición encubierta de amor. No existe el enemigo, porque todo enemigo es un amigo que no sabe cómo amarte. Todo acto de violencia es una súplica desesperada de amor. El santo piensa que el odio se aplaca y se apaga con amor, y si no se consigue con amor, entonces habrá que poner más amor durante más tiempo. El enemigo es un reflejo de nosotros mismos, lo creamos nosotros, lo proyectamos nosotros con nuestra rabia, nuestro odio y nuestro dolor, pero sobre todo con nuestro miedo, nuestro miedo a la separación, al abandono, a la carencia. El santo cree en la superabundancia para todos en todo momento. La liturgia exige una abnegada renuncia de nuestro ego, que no de nuestra alma, un constante salir de nosotros mismos para compenetrarnos con la colectividad; un generoso y comprensivo amor de caridad siempre dispuesto a la entrega y al sacrificio, en la participación comunicativa de la vida con sus semejantes.

En la liturgia el ser humano no vuelve sobre sí mismo, no se interioriza en su propio espíritu; no es un acto de meditación sino de comunión, tampoco lo es de moralización, sino de hermanamiento. Es a Dios a quien el ser humano dirige todas sus miradas y hacia el que vuelan todas sus aspiraciones. La metáfora del vuelo es muy aplicada en la liturgia. El vuelo mágico es la expresión de la autonomía del alma y del éxtasis. El rompimiento del plano efectuado por el “vuelo” significa un acto de trascendencia. Para el alma todo el sentido de la liturgia está en saber situarse ante Dios para desnudarse libremente en su presencia y vivir dentro de ese mundo de verdades, de fenómenos, de realidades, de misterios y símbolos divinos, pensando que el vivir la vida de Dios es

vivir real y profundamente la suya propia. La liturgia tiene el mismo fin que la obra de arte sagrada: brindar al ser humano la posibilidad y la ocasión de realizar, ayudado por la gracia, su esencial y verdadero objetivo, que es ser lo que debe y quiere ser, si se mantiene fiel a sus destinos eternos, un verdadero hijo de Dios. Tanto Grotowski como su actriz, Rena Mirecka, repetían frecuentemente que todo ser humano es hijo de alguien – ese indefinido “alguien” está expresado con el mayor de los respetos – en el sentido de que es hijo de un padre y de una madre, y de que es hijo al mismo tiempo de Dios. Dice Grotowski acerca del nacimiento del ser humano como totalidad unas palabras recogidas por James Słowiak y Jairo Cuesta en *Jerzy Grotowski*:

En las verdaderas técnicas tradicionales y en las verdaderas artes performativas se manifiestan los polos opuestos en nosotros en una presencia simultánea. Esto significa “ser en el principio”, “estar en el principio”. El principio – toda vuestra naturaleza original aquí y ahora. Vuestra naturaleza original con todos sus aspectos: divinos y animales, instintivos y emotivos. (Grotowski apud Słowiak y Cuesta, 2010: 101).

La esencia de la liturgia no es crear, sino crearse, ser uno mismo la obra de arte, y esa misma es la esencia de la interpretación actoral. La liturgia pretende llegar a la unión amorosa a través de la belleza. Podemos decir que un ente u obra de arte son bellos cuando su esencia y su íntima significación están plenamente expresadas en su ser. En esta plena expresión se manifiesta la belleza. Es necesario no quedarse en la belleza, sino trascenderla, y para ello es imprescindible huir de su encanto y magia. La forma mejor de huir de su poder es conocerla a fondo. Hay, por tanto, que no sucumbir ante la fascinación de la belleza, hay que convertirla en un aliado, en un agradable compañero de viaje que nos sirva para llegar a metas más altas que ella. Igual sucede con el conocimiento y la sabiduría, no son el fin último. La liturgia y el teatro de la liturgia – el teatro grotowskiano – no tienen como finalidad ni el deleite sensible ni el conocimiento intelectual. Es menester suspender el juicio, dejar que el tiempo fluya y opere la transformación que haya de operar en nosotros como creyentes y como espectadores. Hay que concederle tiempo de vida al acto sagrado, y concedernos tiempo a nosotros mismos dentro de él, y no preguntar acerca de las consecuencias y finalidades. Todo acto

sagrado es un acto de fe, esto es, de paciencia, esperanza y espera. El padre Ildefonso Herwegen en *El arte como principio de la liturgia* indica:

La liturgia [...] se ha convertido en una verdadera obra de arte. La liturgia contenía en sí tantos elementos esenciales de belleza que, de suyo, podía ser ya considerada como creación artística. Pero el principio interno que desde dentro le prestaba su forma y su figura era la esencia del cristianismo. (Herwegen, 1916: 18).

La liturgia, como el teatro grotowskiano, muestra que la primacía suprema en la vida no corresponde al obrar sino al ser. Pero ese ser es un llegar a ser, un devenir. Es un incesante ahora siendo. El ser es un estar transformándose. Igual que en Física no existe la quietud absoluta y siempre se está en movimiento, tampoco existe el grado cero absoluto de quietud temporal. El ser se manifiesta en la liturgia en la palabra, el verbo, el logos. Del logos emana esa majestad admirable, esa serena y profunda paz que caracteriza a la liturgia. El logos ayuda a abismarnos en la contemplación, en la adoración y glorificación de la verdad divina, y a despegarnos de toda realidad mundana. La palabra es el polo eterno del temporal y mudable ser. De esta forma conjuga el teatro y la liturgia la dialéctica entre ser y eternidad.

Para la liturgia y para el teatro sagrado es necesario el recogimiento. Recogimiento significa aunarse, alcanzar la unidad interior por medio de la serenidad y del asiento. La disipación o el estar disperso o descentrado es incompatible con llevar a cabo un ritual o una ceremonia sagrada, porque el ser humano carece en esa situación de un centro espiritual que lo rija. La posmodernidad no es litúrgica, porque le falta intensidad y sentido de la colectividad orientada hacia un fin, y está muy volcada en un vertiginoso desfile de estímulos exteriores. Los médicos afirman que el hombre posmoderno se distancia cada vez más del centro de su persona, que es el soporte desde el que se estructura su personalidad y se orienta su vida. Se necesita recogimiento para resistir, y se necesita resistencia para llevar a nuestra vida el espíritu de la liturgia, un espíritu que convierte lo disperso en unitario, lo opresor en ligero, lo oscuro en luminoso.

Cuando Dios se acerca a un hombre, permanece junto a él y le rodea con su amor, y cuando el hombre existe ante Dios y se dirige a Él con fe, entonces se constituye el “espacio sagrado”. El hombre ha de emitir un “aquí estoy” que le permita el acceso al lugar santo. El espacio sagrado es la condición indispensable para que exista el ritual o la ceremonia sagrados, así como para que se produzca una representación de teatro sagrado. En la presencia de Dios se constituye también lo que Dios mismo ha depositado en el hombre para que este le responda: la profundidad religiosa. *El príncipe constante* es un ejemplo paradigmático de espacio sagrado y de profundidad religiosa. Esta obra grotowskiana es un ejemplo único de adoración en el teatro, plegaria orante y suplicante ante un Dios universal y metafísico ante el que el protagonista, valiente, heroico y resistente, se rinde desde el amor. El protagonista busca el santo rostro de Dios, como Grotowski, quien, en afirmaciones proferidas por él en numerosos artículos, buscaba el rostro del teatro polaco.

El espacio sagrado interior del cuerpo es el corazón. Rena Mirecka hablaba continuamente de ablandar el músculo del corazón. El corazón, que en sufi “qalb” significa “esencia vital”, es el órgano que impulsa la sangre, que para místicos e iniciados es el fuego vital que corre por las venas. También a él se refería la bailarina y coreógrafa, Mary Wigman, de quien los críticos se referían a ella como impulsora de una “danza litúrgica”, de una danza que identificaba la intensidad emocional con la fe religiosa, lo primitivo con lo espiritual, lo colectivo con lo tribal, y que a través de los latidos del corazón – de la sístole y la diástole – se inspiró para desarrollar brillantes coreografías de sus drama-danzas. El repertorio de Mary Wigman estaba compuesto por títulos como *Monumento fúnebre* o *Danza extática*, que consistía en cuatro partes: Oración, Sacrificio, Rito Religioso, Danza en el Templo. La coreógrafa subtituló su obra *Ritos* con una definición típicamente grotowskiana: ceremonias de un culto consagrado a un dios desconocido. Referimos aquí las palabras que sobre el corazón dice la coreógrafa, citadas por André Levinson en *The Modern Dance in Germany*:

Cada impulso para ser válido debe llegar del corazón, de las profundidades de una natu-

raleza conmovida por una furia sagrada. [...] en una suerte de frenética energía nerviosa, lindante en la alucinación. (Wigman apud Levinson, 1929: 151).

El anhelo de Dios es lo que conduce a un creyente a juntarse en oración con otros creyentes y lo que lleva a Grotowski a unirse con sus actores del teatro pobre. El anhelo de Dios es la raíz más profunda de todo anhelo humano, la cima más elevada y la plenitud más cumplida. La vida entera es un oscilar continuo entre el acercarse a Dios y el apartarse de Dios. Toda liturgia y todo acto sagrado contienen este movimiento oscilante entre el apartarse por conciencia de culpabilidad y de pecado, y el esforzarse por unirse a Dios. En esta dialéctica tensión entre el separarse y el unirse radica el sentido de todo drama y de toda poesía. El juego de la vida que da lugar a la creación fabulística de todo tipo de historias se halla en este continuo ir y venir entre la culpa y el perdón, entre la aceptación y el rechazo, el recibimiento y el abandono. El ser humano es libre de elegir acercarse o alejarse de Dios. Dios mismo le concedió esta libertad, puesto que la concesión de libertad es la mayor prueba de amor y de respeto hacia una persona. Al concederle la libertad, le transfirió la responsabilidad que conlleva dicha libertad, la responsabilidad de elegir. El ser humano es responsable de sí mismo y de toda la comunidad humana, pues nuestros actos tienen una resonancia infinita en el conjunto de la humanidad presente, pasada y futura. Ciertamente nuestras posibilidades de intervención activa son muy limitadas, pues podemos actuar solo ante nuestro entorno muy cercano, pero podemos presentar nuestros pensamientos y sentimientos allí donde se deciden los destinos humanos. Dios no fuerza a las personas, pues las creó libres y cuenta con su libertad. Esta puerta de la libertad se abre en dos lugares: en la actividad que realizamos cotidianamente y en los lugares donde brindamos culto, en todo ritual en el que estamos presentes de corazón. El escritor Carmelo Ríos en su libro *Maestros del secreto* dice:

La vida, el esplendor de la creación, como suprema expresión del amor es un sistema de rescate, pues donde hay vida, tarde o temprano habrá consciencia, y donde exista la consciencia habrá recuerdo y anhelo de retorno al corazón de Dios. (Ríos, 2014: 18).

Toda persona vinculada a nosotros es algo dado. Por eso debemos agradecer que exista, independientemente del daño que nos haya podido acarrear, por muy negativa que haya sido su presencia en nuestra vida, pues toda persona es una compañera de viaje, un maestro que ha venido a ofrecernos una enseñanza que debíamos aprender y experimentar. Lo mismo cabe decir de todo lo que sucede. La Ciencia y la Técnica nos han acostumbrado a considerar que todo está sometido a leyes verificables. Creemos que las cosas suceden porque así debe ser según su naturaleza y según las leyes y condiciones que nosotros hemos establecido. Todo queda así despojado de misterio y desencantado. Grotowski, sin embargo, es uno de los autores, junto con Artaud, Gurdjeff, y con otros pensadores y humanistas, que afirma que no debemos pensar así, no solo porque con ello se pierden muchos aspectos bellos, sagrados y espirituales de lo real, sino porque sencillamente es falso. Las leyes naturales y la organización que nosotros hemos establecido simplemente son líneas exteriores de ordenación. El motor o impulso de esa ordenación – que es la esencia y el sentido de todo ese orden exterior aparente– es totalmente desconocido por nosotros. Sea como fuere, debemos agradecer todo lo negativo que haya en nuestra vida, al igual que lo positivo, de la misma manera, porque al fin positivo y negativo son juicios, etiquetas que nosotros colocamos, las más de las veces erróneamente, y porque en la medida en que agradecemos lo negativo, esa negatividad se transfigura.

Las ceremonias sagradas son una forma de transfigurar nuestra desesperación, calmarla, diluirla, disolverla en un mar de confianza y sosiego. Nuestra existencia es como un arco, uno de cuyos extremos descansa en nosotros, y el otro se apoya en Dios. La tensión y la parábola del arco son las características de nuestra vida. La ceremonia sagrada es el ruego constante de que ese arco santo llegue hasta Dios. Y la acción de gracias es la respuesta al hecho de que reconocemos que ese arco llega sin cesar hasta nosotros. La desesperación surge cuando no reconocemos que debemos estar agradecidos. El teatro de Grotowski trata de acompañar y de compadecer comprensiva y amorosamente a los que están desesperados, y de celebrar con júbilo la alegría de los que han transformado su desesperación en serena y dulce espera. Las respuestas a las preguntas

desesperadas llegan cuando el corazón está limpio de rencor y amargura. Para ello nuestra voluntad personal debe estar acorde con la realidad, en tanto que vemos en ella que todo está bien, que está perfecto y completo como es. Y esto hemos de verlo no solo con el entendimiento, sino con el corazón. Nuestro interior debe captar esta verdad y aceptarla. Solo entonces se hallan respuestas verdaderas y se alcanza la paz. Para Grotowski y su equipo esto es obra del Espíritu Santo.

La ceremonia teatral no es un fin, es simplemente un medio. El fin está mucho más lejos de la inmanencia del momento, del lugar. Grotowski piensa como Breton en la proclamación que aparece al final del *Manifeste du surrealisme* que la existencia está en otra parte. El teatro auténtico es esencialmente espiritual y sagrado, y sus bases son el escenario directo y la improvisación en el presente. La ceremonia sagrada ocurre en la percepción de los participantes y espectadores: las derivaciones futuras de esta percepción son el fin del teatro grotowskiano y del teatro sagrado, no la representación en sí. Esto no implica descuidar la representación escénica en absoluto; más bien todo lo contrario. De la honestidad, sinceridad y pureza con que se lleve a cabo la representación dependerán las meditaciones, reflexiones y estelas de pensamiento que los espectadores y participantes lleven consigo en el futuro. En la representación sagrada Grotowski – como Artaud, y como los cineastas Dreyer y Tarkovski – no busca el drama objetivo de las imágenes, sino el drama subjetivo de las almas. Este drama a veces se encuentra en las propias imágenes, otras veces entre una imagen y otra, y en otras ocasiones más allá de las imágenes.

La liturgia trasciende nuestra soledad. La liturgia es un encuentro entre almas que se buscan para juntas rezar, cantar y rogar, sentirse en comunidad vibrando a la vez, y no otra cosa es el teatro. En ambos se produce un doble encuentro, el encuentro con uno mismo y el encuentro con la comunidad social. Es también el encuentro con los ancestros, con las voces de una tradición, con las voces del pasado. Es el encuentro con lo sublime, con lo más bello y elevado que hay en nosotros, con el deseo de ser mejores,

de superarnos, de acercarnos a Dios, entendiendo Dios como la fuente primigenia y primordial de nuestra vida. En la liturgia el ser humano camina en pos de su felicidad, porque camina acompañado y no se siente solo, se sabe unido al resto de hermanos, y eso le crea una alegría exultante y una poderosa fuerza interior, ya que siente que a sus fuerzas se suman las fuerzas de todos los que comparten la liturgia con él. En la entrevista “El teatro es un encuentro” de junio de 1967 que Grotowski ofreció en Canadá al periodista Nain Kattan se muestra esta consideración por parte del director del teatro pobre:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido.[...]

El encuentro surge de una fascinación. Implica una lucha y también algo profundamente similar que provoca una identidad entre aquellos que toman parte y el encuentro. (Grotowski, 2009: 36-38).

El espíritu de la liturgia desemboca en el silencio. El silencio es el fin del discurso del santo y del actor santo. El silencio es el fin siempre en las obras de Grotowski. En la oración interior que forma parte de la liturgia el pensar mismo se transforma paulatinamente en un tranquilo mirar y comprenderse a sí mismo, en un sencillo recogimiento. El modo de hablar se modifica haciéndose más suave y profundo. Al final desaparece la palabra, y su lugar queda ocupado por la pura mirada hacia Dios, la simple elevación hacia Dios, en una corriente viva de ascenso y descenso. El silencio del recogimiento es expresión viva de un estado interior de plenitud. La atención a lo sublime desemboca en el silencio, porque las palabras disipan la atención, y el silencio la concentra para realizar una captación global e integradora. El silencio santo es hacer espacio en nuestro interior a la eternidad. Para Grotowski la palabra ha de ser proferida cuando sea absolutamente imprescindible, cuando sea esencial, de lo contrario resta energía y presencia al acto. La palabra para Grotowski ha de contener la fuerza encerrada de la totalidad de la

psique y del cuerpo humano. El trabajo actoral en los entrenamientos para él es esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar y hasta destruir las ideas que son simples y claras si se transmiten a través de un gesto o de una mirada. El silencio crea el vacío. El vacío es la sensación a la que Grotowski quiere que lleguen sus actores, al vacío por saturación. Al vacío se puede llegar por ausencia o por presencia. El vacío a través de la presencia, es estar en el vacío totalmente presente y conectado con el todo. Este vacío provoca una luminosidad en la presencia como la que hay en la ausencia última de conciencia del “derviche”. Recordemos que el espíritu del sufismo consiste en mirar a una sola dirección, a Dios. Recordamos aquí una conversación de Grotowski con Marianne Ahrne en 1993 en el film *El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski*, conversación que expresa Ziólkowski en el libro *Guslarz i eremita*. Grotowski dice:

Quando era muy joven tuve un profesor particular que me enseñaba gratis, simplemente para ayudarme; un gran profesor, especialista en hinduismo. El me daba lecciones magistrales. Y cuando comencé a hacer teatro yo lo invité. El rechazó la invitación. “¿Por qué?” – le pregunté. Respondió “Porque no es importante. Cualquier cosa que hagas se transformará en vacío”. Y así es. Al final me encuentro con mi trabajo presente lejos de los espectáculos, fuera de los grandes asuntos del público, así como de los artistas que buscan su adscripción a una filosofía o espiritualidad interior. Soy una sola voz – tal y como él predijo – en la soledad. (Grotowski apud Ziólkowski, 2007: 20).

Grotowski es un exponente del siglo XX de la Tradición primordial e iniciática. Esta tradición – según gnósticos y esotéricos – es una cadena de transmisión de poder conferido por Dios para la realización de su intención en la Tierra, una cadena de la que forman parte santos, sabios, héroes y grandes artistas, y de la que el primer eslabón es Jesucristo. Los complicados rituales de los antiguos misterios y las ceremonias más simples de las instituciones religiosas y culturales – el teatro sagrado – tuvieron en su origen un propósito común: preservar, por medio de dramas simbólicos y procesionales, ciertos procedimientos secretos y sagrados, gracias a la comprensión de los cuales el hombre puede efectuar sabiamente su salvación. Grotowski pretende que el ser humano despierte su conciencia mediante la revelación de que es Hijo de Dios, una revelación

que siempre supo, pero de la que no es consciente. Literaria y metafóricamente en algunos textos sagrados se habla del brillo de la chispa de la conciencia que los dioses implantaron en el ser humano, a la que los vedas llaman “manas”, “mente” o “luz”. El hombre sumergido en la materia y convertido en un ser ignorante de su filiación divina ha olvidado que es eterno – el tiempo es una mentira en la mente del hombre – y que como hijo de Dios, él también es Dios. La cábala dice que el ser humano es encarnado por un acto de amor para que Dios se contemple a sí mismo. Para Grotowski toda búsqueda sincera tanto en el plano artístico como en el plano espiritual son la misma búsqueda. Las dos nos revierten una y otra vez al misterio mismo de la encarnación del alma y la erranza eterna por la recuperación de algo que está perdido: el vínculo prenatal con la madre, y el vínculo prevital con el Todo. Para Grotowski el final es igual al principio más la experiencia del ciclo.

De inspiración le sirve a Grotowski también la actitud artística y vital de los trovadores medievales. En el trovador medieval encontramos la misma vía espiritual de los renunciantes del hinduismo, de los adoradores de la Madre Divina de la India, de los derviches errantes del sufismo, y de los “wâli” o locos de Dios: es el camino de los vagabundos del amor poseídos por la divina locura y de los peregrinos de la eternidad. Esa vía espiritual tiene su correlato en la vía negativa grotowskiana. Se trata del peregrinaje vagabundo – muy del gusto del teatro pobre grotowskiano – de aquel que abandona la vida social y renuncia a lo familiar para consagrarse a la creación y contemplación de la belleza, a la purificación del corazón, al amor puro e inmortal presentado en el éxtasis de la belleza estética. El lenguaje trovadoresco simbólico, hermético y oscuro para el no iniciado también era del gusto de Grotowski. El director polaco siente que el amor que debe embriagar a un actor santo es el amor agápico, cósmico, universalizado y expandido del alma unificada. Este modo de amor se encuentra físicamente materializado en la interpretación de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*. Ese vagar o peregrinar meditabundo y espiritual, esa suerte de viaje por lugares sagrados, “yantra”, y que sirve también de viaje interior, fue realizado por Grotowski en diversas ocasiones, y le sirvió de inspiración para sus escritos, espectáculos y talleres. De ello habla en *Tu es le fils de*

quelqu'un:

Así pues, el yantra es algo que – como modelo e instrumento astronómico – os permite definir la conectividad de las leyes cósmicas, de la naturaleza. En la India Antigua se erigieron templos que son yantras, en los que la disposición espacial del edificio sirve de herramienta para conducirnos de la excitación sexual al vacío afectivo, de los detalles eróticos del edificio exterior al vacío interior, creando en vosotros un vacío interior. [...] Este mismo viaje se llevó a cabo en la construcción de las catedrales medievales, y lo lleva a cabo cada viajero cuando pasea por el interior de ellas. (Grotowski apud Ziólkowski, 2007: 193)

Enorme es la vinculación de Grotowski con el mundo sufí. Grotowski, al igual que los sufíes, hace uso de la belleza, del canto, de la alegría, de la música y de la danza sagrada junto a la plegaria del corazón como vías iluminativas. El sufí es un enamorado de la verdad y un servidor de la verdad y de la humanidad: el servicio al mundo es su oración litúrgica. Para las escuelas sufíes las enseñanzas ocultas que actúan sobre el corazón, la mente y el alma de forma misteriosa, lo hacen sobre todo por medio de la música, la danza y el lenguaje, a través del canto y de la poesía mística como una vía iluminativa. Algo importantísimo que empareja a Grotowski con los sufíes es que ambos utilizan el humor como una vía de despertar la conciencia a la vez que para aligerar las tribulaciones del corazón. Nunca los ejercicios o actividades de los sufíes – ni tan siquiera su humor – están exentos de un secreto designio, de una santa intención. En esto también hay un claro paralelismo con Grotowski. Tanto Grotowski como los sufíes creen que en el seno de la humanidad hay un elemento activado por el amor, que proporciona los elementos para alcanzar la verdadera realidad.

El acto sagrado exige una labor de alquimia trascendental: la alquimia de uno mismo. La nobleza de espíritu de la representación exige la nobleza de espíritu del representante. Los procesos alquímicos tienen una correspondencia con las vías ascética y mística, y con la vía negativa, por tanto. La calcinación, disolución y separación corresponderían a la vía purgativa, la conjunción, fermentación y destilación a la vía ilumina-

tiva, y la coagulación a la vía unitiva. El alquimista o iniciado buscan la materia prima, la causa primaria con la que fundirse. Consideran que si todo procede de un origen único, forzosamente se ha de regresar a ese origen. La transmutación, como el actor santo, la operan dentro de sí, contando con una influencia divina, con una gracia especial de la que se sienten poseedores, no por ser especiales, y tenerla per se, sino porque la han conquistado y obtenido luchando por tenerla a través de la fe y del conocimiento, y se la han permitido a sí mismos. Todo ser humano puede transmutar su energía en energía santa, en energía divina, y todo actor puede hacerlo igualmente, pero es necesario sentirse con la fuerza interior y con las condiciones para llevarlo a cabo. En el capítulo “Exploración metódica” dentro de *Hacia un teatro pobre*, Grotowski describe en qué consiste esta transmutación en el caso del actor:

[...] la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y el amor. Yo le llamo a esto un acto total. Si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador. [...] la perfección del actor constituye un acto que trasciende los tibios actos de la vida cotidiana frente a los conflictos internos entre el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento, los placeres fisiológicos y las aspiraciones espirituales. (Grotowski, 2009: 74-75).

En otro momento de su discurso en una entrevista con Richard Schechner en el capítulo “Encuentro en los Estados Unidos” dentro del libro *Hacia un teatro pobre* habla Grotowski de la relación entre la transmutación y el ir más allá de los propios límites:

Cuando digo “ir más allá de sí mismo” estoy pidiendo un esfuerzo insoportable. [...] Cuando hallamos el valor de hacer cosas imposibles, descubrimos que nuestro cuerpo ya no nos bloquea. Hacemos lo imposible, y la división que existe dentro de nosotros entre el concepto y la habilidad del cuerpo desaparece. Esta actitud, esta determinación, es un entrenamiento que va más allá de nuestros límites. No son los límites de nuestra naturaleza, sino los de nuestra aflicción. Estos límites que nos imponemos son los que bloquean el proceso creativo porque la creatividad nunca es cómoda. (Grotowski, 2009: 178).

La cultura polaca mostró desde siempre proclividad hacia la intensidad creativa del acto total. El acto total es el epítome del romanticismo, del sacrificio y del martirio. El motivo del acto total es el que da sentido a todo el teatro y la enseñanza de Grotowski. El maestro que legó a Grotowski esta teoría fue Witkiewicz, quien veía los valores de la tradición polaca en la “religión hindú y eslava”, definía el arte como la expresión de la unicidad de la personalidad, y consideraba que la forma es el fondo, y es la esencia de la obra de arte, y del arte en general. Ideas, estas últimas, que en España representaría el escritor Leopoldo Alas Clarín. Witkiewicz, al igual que el polaco Micinski y el alemán Franz Marc, creían contribuir a crear un arte “recién nacido” para los tiempos nuevos de los que surgirán nuevas leyes y nuevas nociones. Un arte que será tan puro y tan gallardo que aprovechará todas las posibilidades de la nueva época. De nuevo nos encontramos con el mesianismo, uno de los pilares del pensamiento grotowskiano. Como anécdota curiosa e interesante señalar que Witkiewicz se casó con la actriz polaca Irena Solska, de quien se cuenta en varias biografías que fue una actriz que pasó mucho más tiempo de su vida interpretando sobre un escenario que viviendo la vida real, extraescénica. Su propia vida fue más ficticia que real, construida sobre los retazos de los personajes que interpretó. En el volumen *Teatro* leemos acerca de Witkiewicz:

Considerado un dramaturgo vanguardista, apreciado por los expertos en cuanto a gran experimentador teatral, precursor del teatro de Grotowski y de Kantor, ha quedado para siempre fuera de la cúspide teatral. Las ideas que con tanto fervor expresaba, la desconfianza hacia el nuevo y “próspero” mundo mecanizado, un mundo con mayor bienestar material y vacío intelectual del ser humano, al que hace semejante a los animales; todo esto ha quedado fuera del ámbito de la difusión. Posiblemente parte de culpa tenga el nombre de su teoría, la Forma Pura, que hace pensar en que lo importante es la forma, pero dicha forma es, para Witkiewicz, exactamente lo contrario del formalismo: la forma es un modo de conseguir la presencia de la inquietud metafísica en el espectador, que es lo único que importa en el arte, lo único que nos diferencia de los animales, siendo esta la esencia misma del ser humano. (Witkiewicz, 2015: 21-22).

El pensamiento de Grotowski mantenía fuertes vínculos de contactos con el del gran alquimista – el más importante de todos – Paracelso: el hombre se salva demandando desde el amor la intercesión del cielo por medio de la plegaria. Una vez más volvemos al caso paradigmático de *El príncipe constante*. Para ambos es absolutamente necesario que el hombre esté ligado de manera indefectible a lo divino; así la religión – aquello que une al ser con la divinidad – reúne y armoniza, siendo por tanto, la clave de la sanación y de la salvación. La vida piadosa y la vida feliz, la buena vida, solo puede proceder de una armonía exterior e interior. Tanto Grotowski como Paracelso consideran que el azar no existe, nuestro destino depende de nuestros actos y de nuestros pensamientos, pero nuestros actos y nuestros pensamientos no dependen de nosotros, dependen de una instancia más allá de nosotros, desconocida por nosotros mismos. Nuestra alma para ambos pensadores es un templo que no debe ser jamás profanado por el odio. El ser humano debe recogerse todos los días un rato, sintiéndose libre de toda turbación. De igual forma ambos consideraban que tanto el médico como el actor – todo humanista en general – no aprenden en las escuelas todo lo que deberían saber y saber hacer; deben ir a instruirse con las ancianas, los gitanos, los magos, los vagabundos y campesinos: estas gentes enseñan otra perspectiva que complementa la perspectiva académica y que es necesario conocer. Para los dos la dimensión espiritual debe ser estudiada con la misma disciplina y afán, y con la misma claridad de espíritu que las disciplinas que exploran las realidades físicas. Y tanto para el alquimista suizo como para el director polaco nuestros temores, ansiedades y aprensiones son los que abren la puerta a la enfermedad, al fracaso, a la derrota y a la insatisfacción. Todo sufrimiento, todo mal tienen su origen en sentir que estamos cortados, separados de la unidad. Comparten, por último, tanto Paracelso, como Grotowski con el pensador Giordano Bruno las ideas maeúticas de Sócrates, las ideas de que no consiste en aprender, comprender y almacenar información, sino en acceder a una fuente interna de sabiduría intuitiva y de verdad, que permite recordar lo que ya sabemos y ser lo que ya somos.

El pensamiento de Grotowski también tiene un predecesor en el sabio y místico sueco Enmanuel Swedenborg (1688-1772). Para Swedenborg el mundo natural no es

sino la contraparte visible del espiritual, y existe un orden invisible que rige todas las cosas bajo múltiples aspectos y una subyacente unidad bajo infinitas formas. La tierra reproduce así el cielo, y viceversa. Para Swedenborg, y en esto coincide plena y absolutamente con Grotowski, si el ritual es simplemente simbólico o intelectual, se convierte en especulativo, pero si se hace interno u orgánico se vuelve profundamente operativo, esto es: trascendente, y consigue unas posibilidades de actuación tanto en participantes como en espectadores sorprendentes e inesperadas, prodigiosas, milagrosas. Este ritual adquiere la fuerza de hacer realidad el pensamiento y la emoción con que se lleva a cabo, crea mundos posibles a través de la actualización y de la presencialidad de una energía focalizada litúrgicamente en un tempo-espacio concreto. En este tipo de ritual, nosotros, tanto hombres como mujeres, nos preparamos para el renacimiento de nuestro ser crístico, unificado como la unidad subyacente que hace al individuo parte de la luz, la novia para el advenimiento del novio, el Cristo. Este ritual es la activación consciente en el alma de la partícula de luz, de la esencia divina, la herencia celestial, la memoria oculta de Dios, que puede ser recordada y revivida por el proceso alquímico de la transmutación. Conviene destacar aquí las siguientes palabras extraídas de la “Declaración de principios” de Grotowski:

El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos el teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro solo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no solo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos. Así, mediante el choque, mediante el estremecimiento que nos produce abandonar las máscaras y deformaciones, somos capaces, sin esconder nada, de encomendarnos a algo que no podemos definir, pero en donde habitan Eros y Carites. (Grotowski, 2009: 186-187).

El místico Louis Claude de Saint-Martin hablaba de la llamada Vía Húmeda, que también podemos poner en correlación con la vía negativa grotowskiana. Saint-Martin buscaba ese estado interior al que se llega tras una total supresión del egotismo y que consiste en una unión transformante y trascendente, en una segregación interior, en un recogimiento sobrenatural y estático, pero sobre todo en una vivencia personal y profunda del amor divino. En la vía húmeda el ser humano se siente una parte de Dios, y siente que posee en sí mismo una fracción de Dios, una partícula que mora eternamente en su interior, y por medio de un ascetismo, de una gnosis, de una experiencia personal aliada al amor, puede localizarse en presencia y restablecerse una relación consciente con lo divino. Volvemos nuevamente a *El príncipe constante*. Es la mejor representación escénica y estética de la vía húmeda. El maestro Philippe de Lyon también habla de esta vía húmeda a la que él llama “el sendero del corazón”. Para él la transustanciación se logra a través del amor puro, a través del salir de sí mismos, y de imitar a Cristo, no como una figura simbólica, religiosa o cultural, sino como una presencia viva. Para el maestro Philippe, como para Grotowski, el móvil profundo y único que hace actuar a un hombre libre es el amor. Sobre el amor habla Grotowski en su “Declaración de principios”:

La actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto de amor más genuino, más arraigado entre dos seres humanos. [...] (Grotowski, 2009: 186).

El director de teatro francés Jean Louis Barrault también realiza una comparación entre el hecho de actuar y el acto amoroso, como ejemplos de dos actividades en que el ser humano se entrega totalmente completando al otro y completándose en el otro a través del amor. Para Barrault la comunión escénica es un acto de amor, una representación escénica es un apareamiento entre actores y público. Unos y otros seducen y se dejan seducir, se cortejan y buscan la excitación sensual del contacto visual y auditivo, y sueñan con el contacto orgásmico y orgiástico de sentirse llenos del objeto-sujeto de

deseo, el público por parte del actor, el actor por parte del público. En la escena hay un llamamiento físico directo por parte del actor que recuerda al llamamiento animal en ritos de apareamiento. Barrault considera que en todo acto – y aún más en el acto estético – se da una fusión de los polos masculino (fecundación) y femenino (gestación) fertilizando así la historia. Se trata del ideal de Artaud de que la metafísica vuelva a la mente a través de la piel, y que lleva – según Barrault, y también según Grotowski – a las regiones reales de lo sagrado, de la plegaria, de la plegaria sensual. Una vez más entroncamos con *El príncipe constante*, en cuya interpretación se puede observar esta fusión de amor y deseo, de sensualidad y espiritualidad, de pasión erótica y tormento divino. En *Memoires pour l'avenir*, traducido en español bajo el título de *Mi vida en el teatro*, Barrault comenta:

Actuar es hacer el amor; uno da, uno se entrega en un intercambio de sagrada comunión. [...] cada individuo reconoce y comparte con el resto una redescubierta Alma Colectiva. (Barrault, 1974: 297).

Ejemplos de teatro litúrgico encontramos en los dramas de Paul Claudel. En *Cristóbal Colón* hallamos concomitancias con los dramas grotowskianos, *Kordian*, *La trágica historia del dr. Fausto*, *Estudio sobre Hamlet*. La vida de Colón repite la pauta arquetípica de la Pasión, cuando Colón es azotado por los marinos rebeldes, atado al palo mayor de su barco. Todos los personajes grotowskianos de una u otra manera encarnan todos ellos la pasión crística, porque para Grotowski todo ser humano atraviesa en su vida – consciente o inconscientemente, de manera patente o de manera latente – una pasión que es correlato analógico de la pasión de Cristo. El escenario de *Cristóbal Colón* es un altar metafórico – el escenario predilecto de Grotowski – y la representación es una representación religiosa, con un coro adaptado del coro clásico griego, que representa la conciencia colectiva de generaciones ulteriores, mediando entre el misterio sagrado y el público, concebido como una congregación eclesiástica.

El teatro, como el rito sagrado, no debe imitar la vida, sino crear directamente

una experiencia. Tras ello se encuentra una fe casi mística en el significado metafísico del cuerpo como raíz orgánica que une a todos los hombres. La experiencia humana se revela por medio de movimientos y de sonidos, y los movimientos y sonidos son culturales, pero su carga energética y emocional es universal y atemporal. El cuerpo es la fuente de trabajo primera y última, la respiración es el origen, y el ritmo es la expresión. Con cuerpo, respiración y ritmo podemos crear un ritual que nos comunique y vincule de manera rotunda y decisiva con Dios o con el resto de los hombres; con cuerpo, respiración y ritmo podemos contar cualquier historia a cualquier comunidad cultural. Cuanto menos intelectuales son el sonido y el movimiento más interesantes y productivos resultan, por ser misteriosos, primitivos y telúricos. Se trata de llegar a los universales de las esencias humanas, allí donde las diferencias desaparecen, y aparece el ser humano desnudo, vulnerable, frágil, reducido a su quintaesencia, a aquello que lo emparenta con todo ser humano, con cualquiera de sus hermanos. Cumplidamente habla Grotowski de esta relación entre lo individual y lo universal con el puente de enlace de la voz y el cuerpo en numerosas ocasiones, como en “Exploración Metódica”, publicada en el Semanario Cultural en Varsovia en 1967:

Me intereso en el actor porque es un ser humano. Esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro ser, de que tratamos de entenderlo; en suma, la superación de nuestra soledad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él. Si el actor reproduce un acto que le he enseñado, parece que lo he domado. El resultado es una acción banal desde el punto de vista metodológico, y en lo más profundo de mí ser lo considero un acto estéril porque nada se ha abierto ante mí. Pero si en el curso de una colaboración estrecha llegamos al punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, se revela profundamente mediante un gesto, considero entonces que desde el punto de vista metodológico el trabajo ha sido efectivo. Entonces me sentiré enriquecido personalmente, porque en ese gesto es perceptible una especie de experiencia humana que me ha sido revelada, algo más bien especial que podría definirse como un destino, como una condición humana. (Grotowski, 2009: 73-74).

Según Frantz Fanon, “la revolución es el ritual moderno”; y de esto saben mucho los artistas franceses como el escritor Jean Genet o el cineasta Claude Chabrol, quienes utilizan la subversión de roles y los cambios en las estructuras de poder en obras de teatro como *Las criadas* o en filmes como *La ceremonia* para mostrar los violentos exorcismos de presencias por las que los personajes se sienten dominados, intimidados o poseídos a nivel espiritual o existencial. Tanto Fanon como Genet y Chabrol pretenden iluminar perversa y sacrílegamente el mundo de los muertos, y también de los muertos en vida, por medio de una iluminación paradójicamente oscura, liberadora y poética; se trata de iluminar la belleza de la muerte y de la destrucción, de modo que trascienda aquello que nos separa de los muertos. Esto, y no otra cosa, es justamente lo que realiza Grotowski en su emotivo y singular homenaje al discreto y terrible silencio de los muertos que desaparecen sin despedidas en *Akropolis*. El teatro ceremonial de Genet en obras como *Les paravents* o *El balcón* guarda una estructura basada en el ritual de la Iglesia, y son obras que deben ser actuadas, en opinión del autor, con la solemnidad de una misa de catedral. Esta solemnidad de misa de catedral emparenta a Genet con Artaud, y por supuesto con Grotowski. En *Las criadas*, por ejemplo, las doncellas sienten un pietismo deformado y exacerbado mezclado con odio, rencor, ribetes entre verdaderos y falsos de conmiseración, todo un ritual farsesco y macabro en el que el tocador de la señora es el altar y la cocina de la señora es la sacristía y donde la relación de las criadas entre sí y con la señora es de amor y odio a la vez, de extraña y oscura lujuria carnal sadomasoquista. Una relación compleja, enferma y perversa como la que mantienen los prisioneros de los campos de concentración con los capataces y guardas de esos campos, como la que mantuvo el propio Genet con los nazis, como la que mantienen los personajes de *Akropolis*. Estamos ante la santificación del deseo desviado. Para Genet una obra que no conduzca a una comunión espiritual que actúe sobre el alma de los participantes – actores y espectadores – es una obra vana: idéntica opinión a la que Grotowski expresó en innumerables ocasiones. Así en “El nuevo testamento del teatro” podemos leer:

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 coti-

diana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si 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. Para que ese tipo de actuación no se quede en lo pasajero y en lo fortuito, como fenómeno que no pueda definirse ni en el tiempo ni en el espacio, si queremos que un grupo teatral tenga como pan cotidiano ese tipo de trabajo, entonces debemos seguir un método especial de investigación y entrenamiento. (Grotowski, 2009: 17).

La participación directa de actores y espectadores en el ritualista teatro de Grotowski crea muy diversos fenómenos. Así en *Akropolis* la mezcla de los actores entre el público y su cercanía a ellos daba la impresión de estar ante un sueño misterioso, críptico y pesadillesco. La proximidad física de los actores creaba en los espectadores una distancia y lejanía corporal y sensorial y una extraña y profunda cercanía espiritual a su pesar; si el actor se acerca mucho al espectador, el espectador se aleja como acto reflejo y como acto voluntario tanto a nivel físico como a nivel metafísico. En *Akropolis* el público vive la presencia de estos muertos vivientes, de esta comunidad sin características individuales iniciada en la experiencia última, la de morir inminentemente en las cámaras de gas, entre el estupor, el rechazo y una temblorosa e íntima angustia. Por su parte en *El príncipe constante* la sensación onírica de no saber dónde empieza la realidad y acaba la ficción invadía al público, que se veía envuelto en una atmósfera nuevamente densa y a la vez sutil. El público quedaba esta vez convertido en voyeuristas entre las barricadas rectangulares de madera que enmarcaban la puesta en escena, espectadores en el ritual bárbaro y sanguinario de una corrida de toros, en donde el protagonista es simbólicamente ese toro al que se va a lancear. Al mismo tiempo los espectadores son testigos de la apoteosis de una suerte de Cristo en el martirio, y también son como estudiantes que diseccionan el dolor y el amor humano observándolo científicamente desde fuera como los estudiantes en *Lección de anatomía* de Rembrandt. En ambos casos, tanto en *Akropolis* como en *El príncipe constante*, los espectadores son testigos pasivos y alucinados ante una increíblemente intensa exaltación de la tortura tan horrorosa como fascinante, tan hermosa como cruel, tan despiadada como suplicante.

Grotowski busca en cada representación la autenticidad de la liturgia sagrada. El actor como sacerdote, como hierofante, presenta una revelación que provoca que el ciclo de la representación se complete por medio de la fe, y la puesta en escena tenga una significación intrínseca que motiva que el espectador pueda autojustificarse ante sí mismo su propia integración. Es decir, el espectador necesita saber y explicarse a sí mismo por qué y para qué participa en el ritual, aunque sea a través del más burdo y sencillo autoengaño, o conducido totalmente de la mano de Grotowski y su compañía. Si el espectador se abre a la participación y a la entrada al recinto metafísico y espiritual de la representación, entonces podrá participar de los logros experienciales de la misma. Cada representación grotowskiana es una celebración de la santidad del ser humano y un desafío existencial al público, con el objetivo de lograr una intimidad extrema en la comunicación del actor con el espectador y en la comunicación del espectador consigo mismo. Esta intimidad también se lleva a cabo físicamente con un número muy reducido de participantes en la obra-ritual. 65 espectadores para *Kordian*, 50 para *La trágica historia del doctor Fausto*, 35 para *El príncipe constante*, y solo 25 para *Apocalypsis cum figuris*. En esta intimidad tan grande se puede producir un acto de desnudez física y espiritual, un acto de confesión y revelación, de exposición de los más recónditos secretos y de las vergüenzas que mortifican y abochornan, así como de las más profundas, inocentes y calladas alegrías. La identificación entre el actor y el espectador no se hace a través de un personaje, se hace de manera viva y directa por medio del arquetipo y del mito que ambos comparten y con el que ambos se identifican y se fusionan.

Todas las producciones de Grotowski se pueden considerar como variaciones del tema único de trascendencia de sí mismo. Para Grotowski la vida del actor – como la de cualquier otra persona – es un lugar en el que Dios mismo actúa. La existencia del individuo es el lugar en el que Dios realiza su obra. Del ser humano debe salir algo nuevo. Cada persona es el punto de apoyo de la actividad divina. El mundo, tal como se nos manifiesta, parece negar la existencia de la providencia divina, y nuestro corazón está continuamente perplejo ante el anuncio de que tal providencia exista; de ahí la necesi-

dad de fortalecer la fe una y otra vez, pues sin esta existencia el nihilismo y la ausencia de sentido serían absolutos. Debemos pedir a Dios que avive nuestra capacidad de captar la llamada de lo que desea venir a la existencia – y aquí, sin duda, tiene un papel preponderante el actor – pues, más grande todavía que la gracia de conocer es la de realizar lo conocido. Merced a la realización empírica la voluntad se hace fuerte y paciente y se puede llevar a cabo lo comenzado. Todo acto de interpretación y toda ceremonia teatral es también un acto de voluntad y de perseverancia, de esfuerzo que curte y conforma a quienes lo realizan. Además mediante el acto performativo teatral se promueve lo desconocido, lo que pugna por desarrollarse, aquello de lo que todavía no hay modelo. Este es el actor que busca la santidad, su santidad.

La palabra “santo” significa aquel que se ha distinguido por el carácter extraordinario de la llamada de Dios, las luces espirituales que le otorgó la incondicionalidad de su entrega y la grandeza de su experiencia y de su actividad. El actor santo es aquel que siente una llamada artística extraordinaria, y que se entrega de manera superlativa e incondicional a la realización de su arte, arte que pone al servicio de la sociedad como fuente de nutrición estética y espiritual. Los santos son testigos de la redención, y esto es lo que Grotowski buscaba en sus actores, que fueran testigos de su propia redención y de la del espectador por medio de la representación teatral. El espectador busca en el actor santo, lo que el creyente busca en sus figuras de referencia espiritual: el anhelo del espíritu por vivir en una atmósfera santa – pacífica, amorosa y duradera – en la que pueda respirar hondo, el anhelo por hallar la corriente misteriosa que lo vivifique, y por encontrar respuesta al último porqué de la existencia. La santidad en términos humanos es un deseo absoluto de verdad pura, y esto es perfectamente trasladable al ámbito de la interpretación; y mucho más que a la interpretación, a la investigación en interpretación y en sus conexiones con la vida, la real fuente de conocimientos y de inquietudes científicas, intelectuales y espirituales de la compañía grotowskiana. Los actores santos abren caminos que otros puedan luego recorrer, y crean formas de vida que pueden ser asumidas por quienes no hubieran sido capaces de configurarlas. Un actor santo puede convertirse en nuestro guía y nuestro maestro, pero su misión fundamental es servir de co-

nexión, de vínculo y puente comunicativo entre nosotros – público – y nuestra propia santidad, y ayudarnos a conseguir la fortaleza interior para continuar nuestra vida con un corazón renovado. Grotowski también habló a nivel técnico del actor santo, o “santificado” como él lo llamaba en ocasiones. Es importante la diferenciación, pues la palabra “santificado” modera y reduce mucho más el ego que la palabra “santo”. El actor no es santo, se ha santificado por el fruto de su esfuerzo, y de igual manera que ahora se ha santificado, puede que no lo esté en el futuro, pues la santificación es un proceso continuo que se realiza instante a instante. En “El nuevo testamento del teatro” leemos:

La técnica del “actor santificado” es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del “actor cortesano” es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.

Si por ejemplo tomamos en consideración el problema del sonido, advertimos que la plasticidad del aparato vocal y respiratorio del actor debe estar infinitamente más desarrollada que la del hombre común de la calle. Es más, este aparato debe poder producir reflejos de sonido instantáneos sin que el pensamiento intervenga en absoluto, porque se perdería toda espontaneidad. [...]

Si el actor está consciente de su cuerpo no puede penetrar en sí mismo y revelarse a sí mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir. Por lo que respecta a su voz y a su respiración no basta con que el actor aprenda a usar algunos resonadores, a abrir su laringe o a seleccionar un cierto tipo de aspiración, ha de aprender a realizar todo esto inconscientemente en las fases culminantes de su actuación; para ello necesita una nueva serie de ejercicios; cuando está trabajando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos (resonadores, etc.), sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha (por ejemplo, resis-

tencia en la voz). (Grotowski, 2009: 18-19).

En la evolución del actor santo es importante el rol que desempeña el director actoral, y por lo tanto su responsabilidad es inmensa. Grotowski declara que el director no enseña, ni ayuda, ni guía, ni conduce, el director no marca, ni define, lo que hace el director es un mero acompañar con apertura y calidez. Son importantes sus palabras porque la psicología más actual y posmoderna, la psicología transpersonal, las terapias alternativas, la facilitación y mediación, el trabajo sobre constelaciones familiares y la espiritualidad unificada, todos estos discursos de la nueva espiritualidad de hoy inciden todos en la misma dirección de Grotowski. El acompañar con calidez y apertura, significa que no impone un modelo al actor para que este lo imite, que no le marca un destino u objetivo único al que debe dirigirse, que en el proceso de llegar a la meta en todo momento va a estar a su lado, que este estar a su lado va a llevarse a cabo con sumo respeto y mimo, con exquisito cuidado, que la relación entre actor y director será siempre cordial, y que el director deja un espacio de libertad al actor para que el actor pueda crear y para que se sienta él mismo, pueda investigar y pueda vivir a su manera su papel. La santidad se expresa de cada manera en cada actor. Hay actores que llegan a ella mediante durísimos procesos, y otros instantáneamente; pero en estos en los que el resultado es instantáneo, es seguro que el proceso complejo, largo y duro se ha operado a otros niveles. Hay veces que hay que corregirlo todo para vivir el instante santo, y en otras ocasiones basta con una mínima y leve rectificación. Sobre todo ello habla Raymond Temkine en su obra *Grotowski*:

Los ejercicios no preparan directamente al espectáculo en proceso de elaboración. Son las gamas y los arpegios de un hombre cuyo cuerpo debe ponerse en estado de respuesta a todas las exigencias de un proceso creador. [...] Los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debe hacerlos en función de su personalidad... es preciso crear una atmósfera, un sistema de trabajo tal que el actor llegue a sentir que puede hacerlo todo, que nada de lo que hará será objeto de broma, que todo será comprendido aunque no fuese aceptado. Y a menudo en el momento en que el actor comprende esto, es cuando se revela... Se habla muy poco: durante el adiestramiento, se pide a cada actor que busque sus asociaciones, sus variantes personales (retorno hacia sus

recuerdos, evocación de sus necesidades, de todo aquello que no ha podido realizar...)
(Grotowski apud Temkine, 1974: 132 y ss).

Que el actor traspasase sus límites y fuese más allá de sí mismo convierte su trabajo en una actividad mística. En las experiencias místicas se superan las barreras del cuerpo y del pensamiento y se logra un saber inmediato. A la experiencia mística en arte se llega a través del sobreestudio en el trabajo, con una altísima autoexigencia, una extraordinaria atención y vigilancia en los detalles, y cuidado y seriedad en cada elección, en cada decisión. Todo esto fue trasladado a las representaciones de la compañía de Grotowski. Así, cuando el actor que encarnaba la figura de Cristo en *Los antepasados* alcanzó tal punto de agotamiento que su estado fisiológico llegó a identificarse con el arquetipo que representaba, y la sangre que Cristo “sudó” desde su corona de espinas apareció como el sudor que le corría por la frente, o cuando Ryszard Cieslak literalmente llegó a los límites de la resistencia en *El príncipe constante*. En *Kordian*, *Akropolis* y *Doctor Fausto*, las tramas quedaron internalizadas por parte de los actores, proyectándose como alucinación, sueño o recuerdo. En *Akropolis* la gozosa certidumbre de la fe y la esperanza de salvación asciende hasta el éxtasis supremo mediante danza y devotas letanías, pero la figura de Cristo a la que siguen es el cuerpo exhausto y sin cabeza de otro preso, y la Tierra Prometida a la que llegan es la tumba de los hornos de gas. Ludwik Flaszen indicaba que el gozoso delirio encontraba su realización en el crematorio. La degradación del cuerpo resultó en una iluminación interna expresada con una sonrisa extraterrena en el momento del agotamiento total. Los personajes de *Akropolis* son personajes que la literatura y el teatro polacos revisitan una y otra vez. El imaginario colectivo polaco está plagado de ellos. Sería tema de tesis el investigar por qué este gusto exacerbado por los personajes degradados patéticamente, convertidos en guiñapos, en espectros que han perdido la personalidad y la individualidad. Así podemos ver en la novela corta *Una temporada en Venecia* de Włodzimierz Odojewski, en la que los personajes son un correlato metafísico en narrativa de los personajes beckettianos y grotowskianos:

Pronto aparecieron en la carretera más refugiados que venían del este que se dirigían al

oeste, aunque, quién sabe, quizá eran las mismas personas del otro día porque tenían el mismo aspecto fatigado, estaban quemados por el sol, cubiertos por una capa de polvo, parecida al moho, eran seres de otro mundo, un mundo para el cual la meta no sería llegar a algún lugar preciso para poder descansar, dormir o incluso quedarse para siempre, sino desplazarse sin cesar, sin respiro, sin la posibilidad de pararse y reflexionar un momento sobre sus vidas. (Odojewski, 2009: 72-73)

Por otra parte, en el *Doctor Fausto*, el momento del éxtasis llega cuando se pierde el dominio de la conciencia sobre el cuerpo. El espíritu se exalta cuando el ser humano queda reducido a sus raíces animales. El personaje de Fausto aparece arrobado, con su cuerpo sacudido por espasmos, con su agrietada y quebrada voz convertida en gritos inarticulados como si de un animal jadeante se tratara. Estamos ante la dialéctica de salvación y condena, donde el potencial espiritual queda liberado por la mortificación de la carne. Fausto se convierte en un salvador humano, cuya total revelación del ser por parte del actor pretende ser un desafío y modelo para el espectador, al despojarse de todas las capas y recursos defensivos de su personalidad.

El actor santo suele ser tímido, ciclotímico y melancólico, propenso a la ansiedad y a la depresión, obsesivo, con abundantes crisis profesionales y morales, con la mirada puesta continuamente en el objetivo por alcanzar, sintiendo a la vez que está realizando una eterna travesía por el desierto. Las personas con las cualidades anteriormente señaladas tienen una interioridad muy vulnerable: sienten tanto lo bueno como lo malo de la vida de manera intensa, dramática, desgarradora, buscan el martirio y eligen el sufrimiento para así saber más y gozar más cuando ese sufrimiento haya sido rebasado. Sobrevaloran de tal modo el tormento interior que gastan y consumen muchas energías en esta autoflagelación, y a la vez la fantasía es tan brillante y el deseo tan intenso que a menudo desbordan sus posibilidades reales. El actor santo lleva en sí mucho amor, pero es un amor muy exigente y vulnerable, un amor fantasioso y con altas expectativas, de manera que es un amor que se regodea en el sufrir por amar, y en la impotencia por no poder amar lo bastante, o lo bastante intenso, o por no sentirse suficientemente ama-

do. El actor santo no quiere ser ni actor, ni santo, quiere en realidad ser sabio, y ser niño, ser un niño sabio, gozar de la pureza e inocencia del niño, del espíritu lúdico y confiado del niño, y del profundo y vasto conocimiento de un sabio, ser un “tulkur”, esto es, un niño que lleva dentro de sí el preconsciente sabio y clarividente de generaciones y civilizaciones anteriores.

Independientemente de que la liturgia sea una celebración colectiva, los humanos no estamos en la mente de Dios de manera masiva, cada acto ritual y religioso es un acto singular para cada uno de nosotros, ya sea como actores o como asistentes. Dios se relaciona con nosotros como si solo estuviera en su presencia cada uno de nosotros. La liturgia, como el teatro, es vivida comunitariamente, el yo se transforma en nosotros, pero ese nosotros no es solo una suma de entidades, es también una totalidad, la totalidad de la humanidad. Y toda totalidad es también una individualidad, una singularidad, esto es, una unidad. La acción litúrgica, como la acción en el teatro sagrado – aunque podríamos extenderlo al teatro en general –, tiene por meta vivir el misterio a través de acciones simbólicas, realizadas con todo nuestro ser corpóreo-espiritual. Las personas que vivimos en la modernidad y en la posmodernidad hemos descuidado durante mucho tiempo la participación en rituales sagrados, y es importante no solo la reflexión sobre ellos sino el adentramiento en sus misterios, como hicieron los antiguos. Si el ser humano queda aislado de sus raíces espirituales o metafísicas, entonces toda actividad se vuelve insensata. En la posmodernidad sentir lo absurdo y estéril de la vida y del lenguaje puede ser un camino, pues sentirlos ya es haberlos trascendido, y para trascenderlos hemos de haberlos sentido anteriormente hasta saturarnos de ellos. Solo mediante la participación, en la vida como ritual y en el rito como algo vivo, participación continua, afanosa, esforzada se consigue la maestría, y la maestría es tanto para Grotowski como para Brecht el mayor compromiso. Es imprescindible participar en la liturgia para experimentarla, vivirla, y traspasarla, esto es, trascenderla.

El hombre posmoderno – recordemos que Grotowski se sitúa justamente en el

momento de quiebre entre modernidad y posmodernidad – no se considera religioso. Para el hombre religioso, la reactualización de los mismos acontecimientos míticos constituye su gran esperanza, porque en cada reactualización vive una misma y diferente vida, una misma y diferente conexión con Dios, cada reactualización no es una condena al retorno, es una posibilidad de cambio y de aprendizaje. Para el hombre religioso el eterno reencuentro con el mismo tiempo mítico y cíclico del origen, tiempo santificado por los dioses, no es algo fatalista y pesimista, más bien el regreso al inicio es el regreso al comienzo de la vida y a un nuevo renacer. Para el hombre de la posmodernidad el sentido de la religiosidad cósmica se ensombrece; para él que presume de intelectual y de racional, es algo propio de un pensamiento ingenuo, crédulo e inconsciente. La modernidad y la posmodernidad han instaurado la predominancia absoluta de la creencia en el tiempo lineal. El tiempo lineal y desacralizado solo tiene como refugio y salvación el incremento y expansión del ego por medio del consumismo, del placer, de los apetitos carnales y de la sensación de superioridad. El tiempo desacralizado se presenta como una duración precaria y evanescente que conduce irremediablemente a la muerte, vista esta como fin y como ingreso en la nada. La filósofa Teresa Guardans habla acerca de la mística existencialista Geneviève Lafranchi en su obra *La verdad del silencio por los caminos del asombro*, refiriendo acerca de ella esta búsqueda de absoluto y esta liberación y este rebasamiento de los límites – el más importante de los cuales es la muerte – también presentes en Grotowski:

Lafranchi insiste a menudo en que nada es imposible, en que el infinito está al alcance de la mano con tal de acertar en la dirección, de no pretender ir contracorriente, contra el cuerpo o contra el movimiento de la vida; se trata de canalizar (y no bloquear o forzar) la energía vital, todas las capacidades, mediante un gesto sencillo y constante hacia la totalidad. [...] (Guardans, 2009: 115-116).

La propia Lafranchi, discípula de Bergson, dice en *A la búsqueda de la existencia esencial*:

El absoluto es real. Podemos ser partícipes de él. Es la existencia esencial y la esencial libertad. Es Evidencia para la Consciencia. Que podamos sentirlo, invisible y presente,

como el aire que nos envuelve, nos penetra y nos da la vida. (Lafranchi apud Guardans, 2009: 116).

La escisión entre mente y cuerpo es para Grotowski el drama destructor de la civilización occidental. Él planteó sus técnicas específicamente para superar esta fatal disociación, tratando de liberar la espiritualidad del individuo por medio de la tensión física, objetivo que estaba en armonía con la idea de Artaud de reintroducir la metafísica a través de la piel. La separación excluyente entre cuerpo y mente de la sociedad posmoderna crea una sociedad muy fragmentada y desquiciada en donde no hay cabida para el mito y para el rito como herederos del subconsciente colectivo, y en donde el encuentro entre actor-espectador de sí mismo y entre espectador-actor de una vivencia receptiva es muy difícil, porque es muy difícil la comunicación entre seres, si no hay comunicación de uno con uno mismo, algo que solo se logra con la conciencia de unidad de todo el ser. En una conferencia en Nueva York el 12 de diciembre de 1970, “O moim udziale w teatrze” (“Sobre mi participación en el teatro”), citada en el n° 2 de la revista *Teatro, Drama y Ritual* 17, Grotowski señalaba:

Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de la posibilidad de una participación directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni alguna liturgia arraigada en la psique colectiva como eje para el rito. (Grotowski, 1970 B: 120).

Grotowski considera, pues, que en la sociedad posmoderna el rito sagrado y el teatro sagrado son para una élite espiritual, para personas que realmente sientan la necesidad profunda y urgente de confrontarse con un drama en aras de analizarse a sí mismos. En 1975 el Teatro Laboratorio formó una “Universidad de la Búsqueda” en Pittsburgh, donde se conjuntaron todas las distintas formas de encuentro desarrolladas años atrás en las representaciones del Teatro de las Trece Filas y del Teatro Laboratorio. Tales formas iban desde el ejercicio físico y la terapia de actuación hasta talleres llamados “meditaciones en voz alta” y “canto de mí mismo”. Relatamos dos de los proyectos parateatrales especiales en los que Grotowski puso mucha ilusión y empeño, y que fueron

recogidos por Christopher Innes en su excelente obra *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*:

En uno de los proyectos, un numeroso grupo, de entre 75 y 200 personas, fue reunido en un espacio oscuro y cerrado, sin otra iluminación que la de un brasero de carbón y unas antorchas que iban en manos de los actores...aquí participaron en improvisaciones de grupo o se sometieron a experiencias táctiles básicas mientras un acompañamiento musical, improvisado en una guitarra y una flauta primitiva, respondía al ambiente del momento, unificándolo: una extrapolación directa de la investigación de “cómo desarmarnos paso a paso de nuestros diarios actos, cómo liberarnos de este miedo que divide a los seres humanos, cómo encontrar las relaciones más sencillas y más elementales” que Grotowski había esbozado dos años antes. El otro proyecto, “un proyecto limitado especial”, destinado a suprimir la individualidad y las agresiones de la cultura, a causar un regreso de los participantes a sus raíces físicas, formando una colectividad primitiva basada en la conciencia individual de la relación primigenia entre el hombre y el mundo natural, se efectuó con un pequeño grupo, de noche y a campo abierto. La primera parte de la experiencia correspondió a una iniciación por ordalía, aislando a los individuos, privándolos de luz y exigiéndoles correr descalzos por los bosques. Este contacto directo con el medio, subrayando los sentidos del tacto y del olfato, atrofiados en la civilización moderna (que los participantes sintieron que los liberaba de “hábitos mentales”, devolviéndolos al estado de un “animal salvaje”) condujo a un “bautizo” en la corriente de un río, después del cual el sonar de unos tambores guió a los individuos a una hoguera en cuyo derredor danzaron en grupos durante el resto de la noche al ritmo percutivo. La experiencia terminó con un desayuno “monástico” y con unos juegos de relajación improvisados por el grupo a la luz del día. (Innes, 1992: 191).

Esta traslación del teatro a la psicoterapia, y de presentar imágenes ritualistas de autotrascendencia en espectáculos y representaciones a crear ritos en que los participantes renacen, y el consiguiente rechazo de la función escénica convencional por ser expresión del ocultamiento, del enmascaramiento, y por tanto del engaño y de la vergüenza, es una derivación de la vía negativa de Grotowski y de su focalización en la autenticidad y la unidad. Este método de Teatro de las Fuentes – o Teatro de las Raíces, como también se le ha llamado – corresponde a la teoría psicológica de la “desintegración

positiva” creada por Dabrowski, y el objetivo es crear una escala de nuevos valores basados en la “apertura”, la “calidez”, y el regreso al hogar externo e interno, a las “raíces elementales” de la naturaleza humana en oposición a los prejuicios, al miedo al rechazo, a la necesidad de interpretar en la vida social un papel que no es el nuestro. En Barcelona las actrices y directoras Jessica Walker y Concepció Sagristá también en sus respectivas escuelas abogan por el uso del teatro al servicio de una vida más plena, feliz, de una vida más viva en definitiva, abogan por usar el teatro como elemento no tanto de creación escénica o estética sino de enriquecimiento espiritual, sensorial y emocional. El ejemplo de Grotowski ha cundido por todo el mundo, el teatro no es el texto, es un pretexto para llegar al corazón del otro, que no es sino mi propio corazón, y así llegar al corazón de la tierra, del mundo, de la vida. En el nº 122 de la revista *Primer Acto* de Julio de 1970 enteramente dedicada a Grotowski, y con el significativo título de “Grotowski en España”, Grotowski señala:

Sin duda, nuestro teatro posee una estética, pero ella es el resultado de nuestras propias individualidades. Nosotros somos individuos con un determinado tipo de tradiciones, con cierto tipo de formación de nuestros mayores; yo mismo estoy condicionado por mi propia vida, por lo que amo y por lo que no amo. Nuestra estética existe, pero los buenos discípulos van a tener otra, cosa que es absolutamente natural. Cada uno va a buscar cómo, en sí mismo y en los actores con los que trabaja, consigue liberar su propia verdad, o mejor su propia sinceridad, enraizada en su vida. O sea que junto a los discípulos que se limitan a la imitación exterior están, entre los que trabajaron conmigo, los que vuelven a sus países para hacer un teatro basado en nuestros principios de sinceridad, de búsqueda, de acuerdo con sus propias necesidades; surgen entonces teatros muy diferentes del Teatro Laboratorio, que son los que más estimo. (Grotowski, 1970 A: 15).

En general todo teatro de vanguardia en cierto sentido es un teatro sagrado, porque de alguna manera reconecta con un sentido tribal, comunal, primitivo y arcaico de lo sagrado, tratando de que el ser humano se religue a la naturaleza y a su propia naturaleza, rechazando la civilización contemporánea y las estructuras sociales existentes. El teatro sagrado de vanguardia parte de un ideal del teatro como un lugar de intensa experiencia, a medio camino entre el sueño y el rito, en donde el espectador se aproxima al

autoentendimiento viajando y realizando trayectorias de ida y vuelta entre la conciencia y el inconsciente. Se trata de encontrar modos de comunicar los sentimientos y las ideas por medio de la ruptura con el lenguaje, el cual traduce el pensamiento burgués, y por medio de la revitalización del signo y del ser. Los diversos grupos de teatro sagrado posterior a Grotowski se han basado en sus ejercicios de entrenamiento, en la idea de transluminación como modelo para suprimir resistencias psicológicas y biológicas, y en la idea de apokatástasis (la transformación de fuerzas negativas en celestiales) A veces el concepto de la unidad en lo ritual se ha llevado a extremos como es en el caso de “El Rito de la Relación Física Universal”, ritual en el que los actores y los espectadores desnudos se abrazan y besan indiscriminadamente, y hasta llegan a copular como extensión última de la participación y liberación de la naturaleza instintiva del ser humano. La obra *Paradise Now*, realizada por el Living Theatre en 1968 es un ejemplo paradigmático de utilización de todas las pautas, claves y consignas del concepto de sacralidad grotowskiano:

[...] la estructura de *Paradise Now* fue fundamentada en el principio de transformación: las cualidades “demoniacas” de rigidez o de hostilidad resultantes de una vida insatisfactoria eran exorcizadas por la influencia del movimiento o la fuerza del amor. Por ejemplo, en la “visión de apokatástasis”, los verdugos repitieron las frases gritadas al público por toda la compañía en el rito inicial para representar las frustraciones y la represión del sistema social: “No se me permite viajar sin pasaporte... no se me permite fumar marihuana... no se me permite quitarme la ropa”, mientras que las víctimas replicaban con palabras tomadas del “grito de la oración”, que se había empleado para “santificar” a los espectadores: “ojos santos... piernas santas... boca santa”, continuando así “hasta que los verdugos se ven movidos a responder, no con violencia, sino con amor, y dulcemente se dirigen a las víctimas con las palabras del “rito de la plegaria”. La “Visión” termina con el abrazo de víctima y victimario (oscurecimiento). Nuevamente, una confusión estilizada se toma por el hecho real, la emoción vicaria se presupone como realidad objetiva (y no solo como experiencia subjetiva), el teatro se toma por la vida. (Innes, 1992: 207).

Para Grotowski, como para los absurdistas Ionesco y Beckett, el teatro es la pro-

yección al escenario del mundo interior. Cada ser humano es en lo profundo de su ser todos los demás, y los sueños, deseos, fantasías, angustias y miedos de cada ser no le pertenecen solo a él, son parte de la herencia de todos nuestros antepasados, un antiquísimo archivo que ha ido almacenando toda la humanidad. Y al igual que para los artistas del Teatro Pánico, para Grotowski el teatro es una ceremonia, una fiesta sacrílega y sacra, erótica y mística, que abarca todas las facetas de la vida, incluso la muerte. Y en consonancia con Mircea Eliade, para Grotowski la fiesta no es conmemoración de un acontecimiento mítico o religioso, sino su actualización. Inevitable relacionar también a Grotowski con Peter Weiss y su gran obra, *La investigación*, un Oratorio en XI Cantos. La temática del exterminio de Auschwitz emparenta esta obra con *Akropolis*, aunque las lecturas del genocidio nazi son distintas. Mientras que *La investigación* nos presenta el holocausto como la consecuencia lógica y última de la explotación económica, *Akropolis* se nos muestra como un fatalismo autoaceptado que nos lanza a una dimensión extrahumana. En ambas obras el teatro vuelve a la esfera del rito religioso, y se convierte en el exorcismo ritual de un destino incomprensible; la Pasión más conmovedora e insensata de la historia universal. Grotowski y sus personajes parecen querer sugerirnos que el cielo ha de existir, pues existe un infierno tan atroz; ya que todo cuanto existe implica necesariamente la existencia de su contrario. Acerca de *Akropolis* dice Dariusz Kosinski en *Historia del teatro polaco*:

El punto de partida del trabajo artístico de Grotowski no fue su pensamiento acerca de la renovación o reforma del arte escénico, sino un maximalista proyecto de salvación de la desesperanza y del aniquilamiento espiritual para los seres humanos de Occidente. Grotowski describe claramente la situación cultural de posguerra de la civilización occidental como una profunda crisis, y afirma que la catástrofe de la guerra y, sobre todo, el horror de Auschwitz condujeron a una caída de la fe religiosa y al fin de la esperanza que al ser humano le había proporcionado hasta el momento la religión. El ser humano se queda solo e indefenso ante la muerte y ante la inmensidad del cosmos. Esta devastadora situación – de la que hasta entonces nos había protegido la religión – Grotowski la vio como un peligro, pero también como una posibilidad. (Kosinski, 2010: 135).

El cielo es un símbolo importante en la simbología sagrada grotowskiana. El

simbolismo celeste está muy vinculado a la plegaria y a la elegía, que son los géneros literarios y artísticos más presentes en Grotowski. De hecho se podría definir el estilo de Grotowski como una mezcla de elegía y plegaria, como una plegaria elegíaca. El símbolo del cielo impregna y sostiene multitud de ritos: de ascensión, de escalada, de iniciación, de realeza, y de mitos: el árbol cósmico, la montaña cósmica, la cadena de flechas que une la Tierra con el cielo... La conexión Tierra-Cielo es la verticalidad. La verticalidad es la dirección a la que trata de llevarnos Grotowski en sus espectáculos. Ningún mundo es posible sin la verticalidad. La verticalidad no solo da sentido y trascendencia, también es poesía y juego, es la dialéctica entre lo de arriba y lo de abajo, el lado de allá y el lado de acá. El cielo, como cualquier otro símbolo grotowskiano, no es necesario captarlo en el espectáculo ni conscientemente ni totalmente, basta con dejarse penetrar y permeabilizar por él. Los símbolos en Grotowski operan haciendo que su vibración resuene en nuestro latir interno durante un tiempo indefinido.

El agua es un símbolo que suele estar presente en los rituales y actos performativos de las representaciones e investigaciones parateatrales de Grotowski. El agua en los espectáculos grotowskianos adquiere una mágica presencia que aúna sensualidad y espiritualidad; es un personaje que cobra vida y la da al resto de personajes. Destacable es su presencia en *Apocalypsis cum figuris*. La obra *El evangelio de los niños* representada por el Teatro Zar se muestra en una granja en mitad del campo polaco, cerca de Opole, y en las noches de lluvia a mitad de la función los actores abren una inmensa puerta del salón en que están representando para, abrazados entre ellos y de espaldas al público en mitad de la noche silenciosa, ver llover y escuchar en silencio la lluvia. El sonido de las gotas repiqueteando, las ráfagas de lluvia cayendo sobre el suelo con fuerza y el olor a tierra mojada de repente dejan en el espectador una fuerte impronta estética y espiritual, y el público siente que su cuerpo entero y su vida entera respiran y se abren a recibir esta agua. El público mudo de asombro y de tanta belleza percibe que todo está dicho y que no es necesario nada más: el silencio de la noche, ver caer y resbalar el prodigio de un agua que nos recuerda la vida que pasa y fluye, y sentir la compañía de los otros, resguardados todos al calor del hogar. Era como asistir a la unión de cielo y tierra; el

cielo abraza a su esposa, la tierra, dispensando la lluvia fertilizante. El simbolismo de las aguas es muy similar en todas las culturas y contextos religiosos: desintegran, diluyen, disuelven, haciendo que toda suciedad desaparezca como por un sumidero, anulan las formas, “lavan los pecados”, son a la vez purificadoras y regeneradoras. El destino de las aguas es el de preceder a la creación – el líquido amniótico, por ejemplo – y de reabsorberla. Las aguas son incapaces de adquirir formas. Todo lo que es forma se manifiesta por encima de las aguas, separándose de ellas. El bautismo por agua también es importante como ritual sagrado. Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección, cuando sumergimos nuestra cabeza en el agua como en un sepulcro, el hombre viejo queda inmerso, sepultado por completo; cuando salimos del agua el hombre nuevo aparece simultáneamente. Mircea Eliade en el capítulo “La sacralidad de la naturaleza y la religión cósmica” dentro de su obra *Lo sagrado y lo profano* expresa:

El agua “mata” por excelencia: disuelve, borra toda forma. Y precisamente por esto es rica en “gérmenes”, es creadora. El simbolismo de la desnudez bautismal tampoco es privilegio exclusivo de la tradición judeocristiana. La desnudez ritual equivale a la integridad y a la plenitud; el “paraíso” implica la ausencia de “vestidos”, es decir, ausencia de “desgaste” (imagen arquetípica del tiempo). Toda desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisiaca. (Eliade, 2014: 100-101).

La tierra es otro elemento presente en los rituales teatrales de Grotowski. Al igual que el agua es elemento natural sin forma que da vida y que sepulta la vida. La iniciación espiritual – objetivo que persigue toda ceremonia sagrada – comporta una muerte y una resurrección, que en numerosas ocasiones se lleva a cabo entrando y saliendo de la tierra o del agua. En muchas actividades parateatrales – remedando a los pueblos primitivos – se da muerte simbólica a la persona enterrándola viva en una fosa y recubriéndola de follaje durante cierto tiempo – que va desde unos instantes o minutos hasta varias horas, incluso días. Cuando la persona se levanta de la tumba, se la considera una persona nueva, pues ha sido parida por segunda vez, y directamente por la madre Tierra, esto es, por la madre cósmica. La tierra es la energía femenina, la energía de la mujer y de la madre, la energía que pare, que crea. La sacralidad de la mujer depende de

la santidad de la tierra. La mujer está, pues, solidarizada místicamente con la Tierra; el parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica. Todas las experiencias religiosas en relación con la fecundidad y el nacimiento tienen una estructura cósmica, tienen una forma y una función cíclicas, integradoras, globalizantes, como el teatro y la filosofía artística y teatral de Grotowski. Grotowski comparte la impresión poética del visionario francés Leon Bloy en *El mendigo ingrato*:

La vida, tanto en los hombres como en los animales y en las plantas, es siempre la vida, y cuando llega el minuto, el imperceptible momento que se llama muerte, es siempre Jesús el que se retira, tanto de un árbol como de un ser humano. (Leon Bloy apud Eliade, 2014: 118).

Un ritual generalmente tiende a un patrón repetitivo, sobre la base de una pauta de acciones que tiende a elevarnos o subsumirnos por encima de un normal estado de la mente. Una vez inducido este estado mental, somos receptivos y sugestionables y estamos preparados para el clímax del rito. En el clímax se pasa a otro estadio, cambia la naturaleza esencial de algo. Toda experiencia humana es susceptible de ser experimentada como rito, y todo rito es susceptible de ser un rito místico. Cualquier vivencia puede ser transfigurada, puede ser vivida en un plano transhumano. Todo rito tiene una doble vertiente: carnal y espiritual. El teatro como rito sagrado, y a la vez profano, también las tiene. El rito místico es una transfiguración espiritual, pero también carnal. Los textos y experiencias tántricos muestran cómo la sexualidad, como experiencia carnal, es un medio de participar en lo sagrado, una herramienta para obtener la libertad absoluta. El cuerpo es un cosmos sagrado, y como el propio cosmos, es un sistema de condicionamientos que nos rige y que asumimos. Trascender el cosmos es trascender el cuerpo, y trascender el cuerpo es trascender el cosmos. El cosmos es la casa del cuerpo, y el cuerpo es la casa del cosmos. Grotowski piensa, como Brook y como Artaud, que es esencial redescubrir las raíces del teatro – y las raíces de lo sagrado – dentro del cuerpo humano, porque el cuerpo humano en todos sus aspectos es terreno común para toda la humanidad. Todo sistema estructurado ritualísticamente – todo altar – ya sea cosmos o cuerpo, posee una abertura superior – en su cima o cúspide – a través de la que comuni-

ca por lo alto con otro nivel que le es trascendente. Es la verticalidad grotowskiana. La verticalidad es una mutación ontológica, un paso de la previda a la vida, de la vida a la muerte, de la virtualidad a la forma, de la ignorancia a la iniciación, de la iniciación al conocimiento absoluto. Toda existencia cósmica, y por tanto toda existencia corporal, está predestinada al tránsito vertical. Este tránsito vertical se reconoce y se celebra a través del rito sagrado, uno de cuyos exponentes es el teatro sagrado.

Traspasar cada nuevo límite alcanzado en ceremonias o representaciones anteriores, sea por medio de la negación o de la superación es algo que conduce al rechazo de cualquier forma de arte, y que lleva a no crear, como es el caso de Grotowski, o a la reducción minimalista, a la reducción última de Beckett en obras como *Vaivén* o *Alien-to*. Para el místico el final del arte es el mismo que el final de la palabra y del pensamiento, el silencio. Y el final del silencio es la entrega amorosa incondicional fusionada con el Todo. El místico pretende una entrega absoluta en la que flotar eternamente. El teatro ritualista y sagrado vanguardista pretende crear toda una nueva atmósfera interna, un mundo a través del cual los sentidos puedan estar flotando libremente, libremente suspendidos. Para ello el teatro ha de hacer estallar el lenguaje, todos los lenguajes sígnicos que entran en funcionamiento en el hecho teatral y en todo acto comunicativo, para que aparezcan sentimientos totalmente nuevos en el ser del espectador. En este hacer estallar el lenguaje son pioneros Robert Wilson, y las coreógrafas Meredith Monk y Ann Halprin. El espíritu de esta última está muy cercano al de Grotowski. Su obra *Desfiles y cambios*, subtitulada *Un viaje a la conciencia del cuerpo*, basada en la terapia Gestalt, le mostró que el actor solo puede interpretarse a sí mismo, cualquier intento de interpretar un personaje que no sea él mismo, que no sea su personaje, es una entelequia, una quimera, y un error inmenso, pues está condenado al fracaso. Ann Halprin se convirtió en una exploradora del proceso creador en danza con el objetivo de crear partituras para encontrar lenguajes comunes y experiencias intensamente vivenciadas, personales y subjetivas, de movimiento, tal y como Grotowski hiciera en teatro. Para ambos el mito simboliza el espíritu de la psique colectiva del grupo. Christopher Innes dice acerca de Anne Halprin:

Por ejemplo, en “Ritual animal”(1971), mímica y danza fueron improvisadas dentro de un marco simbólico de movimientos establecidos a través del área de representación y como respuesta a unas instrucciones verbales destinadas a evocar nuestros “egos hace tanto tiempo encerrados y ya casi olvidados”; esta comenzaba con la exigencia de poner el cerebro en blanco, de “ver” a un animal surgir en un paisaje yermo, y de “ser”ese animal, y terminaba con el público “iniciado” en la acción comunal. (Innes, 1992: 269).

A partir de la Escuela de Cambridge, la opinión predominante ha sido que el ritual precede al mito, el cual queda construido como justificación o explicación para celebrar los ritos. El viaje del rito al mito y del mito al rito es un correlato del viaje semiológico del nombre al significado, y el onomasiológico del significado al nombre. Se trata de un doble viaje de ida y vuelta, en el que las interinfluencias y retroalimentación son mutuas. La vanguardia ha tomado habitualmente arquetipos y mitos de la tradición cristiana. Pero como modo hierático de expresión, el ritual creó resonancias simbólicas precisamente porque era extraño, y oscura su significación real. El ritual es tanto más efectivo cuanto más rodeado de misterio está. El misterio se erige como eje central y valedor del rito y del mito, porque el misterio crea toda una red de interpretaciones y de sugerencias y sugerencias que los alimentan. Es toda esta red cultural que se deriva, la verdadera cultura que se expande y se hereda. Esta red de significaciones simbólicas es el avance cultural y el progreso cultural, que a su vez, da lugar a nuevos ritos y mitos. La cultura pretende esclarecer el misterio, que parece algo instintivo, irracional y salvaje, contrario en principio a la cultura; pero si no hay misterio que esclarecer no hay cultura. Son los dos polos que establecen el devenir de la conciencia del ser humano, el desarrollo histórico de su conciencia. El concepto de lo sagrado es la parte del misterio que la cultura está dispuesta a reconocer y asumir a través de los ritos, los mitos y las acciones litúrgicas. El misterio que la cultura no reconoce es lo que Grotowski y sus actores denominan “lo gran desconocido”, y es tan grande en proporción como la materia oscura y la energía oscura en física lo son con respecto a la energía físicamente conocida. Se hace imprescindible haciendo referencia a la física, conectar el pensamiento grotowskiano con Einstein, quien en *Cómo yo veo el mundo* indicaba:

El individuo sabe de la pequeñez de sus deseos y de sus objetivos personales, sabe del admirable orden que se manifiesta en la naturaleza y en el mundo del pensamiento. Siente su existir como una cárcel de la que ansía liberarse para poder vivir la totalidad de la existencia como unidad. [...] ese sentimiento es el leitmotiv de su vida en la medida en que esta logre pasar por encima de la esclavitud de los deseos egoístas. [...] Al fin y al cabo, el verdadero valor de un hombre lo determina el grado y el sentido en el que haya logrado liberarse de su yo. (Einstein, 1971: 18).

También coincide Simone Weil, filósofa francesa de la primera mitad del siglo XX, con los presupuestos grotowskianos. No en vano, Grotowski utilizó sus discursos como base textual en la composición dramaturgística de *Apocalypsis cum figuris*. Dice Simone Weil en *A la espera de Dios*:

Para admirar realmente el universo, el artista, el hombre de ciencia, el pensador, el contemplativo, deben traspasar esa película de irrealidad que lo vela y que lo convierte para la mayoría, a lo largo de toda su vida, en un sueño o en un decorado de teatro. (Weil, 1993: 105).

El hombre de las sociedades primitivas no se considera completo; para sentirse completo ha de morir y renacer a una vida superior, una vida religiosa y cultural. Este renacimiento es la iniciación. Esta persona iniciada trata de acoplarse a la imagen ideal del mito. La iniciación comporta generalmente una triple revelación: lo sagrado, la sexualidad y la muerte. El iniciado, aquel al que se le han revelado los secretos sagrados, es el que sabe. Para saber hay que morir a esta vida en que vivimos, que es una vida de ignorancia, y eso exige atravesar y superar el mayor de los miedos que es el miedo a morir, a desaparecer, y además, estar dispuesto a bajar a los infiernos para alcanzar ese renacer. La iniciación exige esfuerzo, sacrificio y voluntad, pero también rendirse a la vida, y a que la vida haga de nosotros lo que se haya de hacer, lo que el destino tenga previsto: es una mezcla de lucha y rendición. En los contextos iniciáticos la muerte significa la superación de la condición no santificada de la persona ignorante de lo sagrado. Al iniciarla en lo sagrado, la iniciación la obliga a asumir su condición de ser humano.

La bajada a los infiernos, la noche oscura del alma, el internamiento en la espesura, el regreso al caos primero, son formulaciones de la desintegración de la personalidad y de la identidad, a veces incluso de la entidad, que se disuelven para que un nuevo ser humano nazca. Para el hombre primitivo la muerte es un rito de tránsito. Para los primitivos no morimos, muere algo que no era esencial en nosotros, lo esencial en nosotros no muere, es eterno. La muerte es una forma de iniciación, el comienzo de una nueva existencia espiritual, que se formaliza y actualiza a través de la ceremonia sagrada. Nacimiento, muerte y renacimiento se conciben como tres momentos de un mismo misterio, momentos entre los que no existe ruptura. Grotowski coincide con el místico Thomas Merton en su visión de la muerte y en el significado de esta en la vida del ser humano. Nos dice James Finley en *El palacio del Vacío de Thomas Merton. Encontrar a Dios: despertar al verdadero yo*:

Merton nos lleva a un viaje a Dios en el que el yo que emprende la andadura no es el yo que llega. El yo que inicia el viaje es alguien que creíamos ser. Es el yo que va muriendo en el camino hasta que al final no queda “nadie”. Ese “no yo” que queda es nuestro verdadero yo. Es el yo previo a esto o aquello. Es el yo en Dios, el yo más grande que la muerte y que, con todo, nace del morir. Es el yo que el padre ama sin fin. (Finley, 2014: 51-52)

Para Mircea Eliade la existencia humana es en sí misma una iniciación. Para Grotowski también lo es. El ser humano en última instancia es un “homo religiosus”, y si no lo es, hay resonancia de haberlo sido, queda la estela de haberlo sido, y por tanto, lo sigue siendo; y esta es la tesis que percibe y que defiende el Teatro Laboratorio, y los sucesivos teatros laboratorios que se han dado después de la mítica compañía grotowskiana. Como ser religioso que es el ser humano cree que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él, y por ello mismo lo santifica y lo hace real. Conviene aquí referir una interesante reflexión de Walter Burkert en su magnífico análisis antropológico *La creación de lo sagrado*:

¿Por qué la gente tiene religión? En el mundo antiguo la respuesta obvia habría sido: para la validación de los juramentos. Sin dioses no habría juramentos, y por lo tanto no

habría base para la confianza y la cooperación, ni para la acción legal ni los negocios. Los juramentos se encuentran entre todos los pueblos y todas las culturas. Son un símbolo primario de la religión. Los juramentos eran indispensables en la interacción social en todos los niveles, económico y jurídico, privado y público, intratribal e internacional. Ningún contrato, ningún tratado, ninguna administración de justicia funciona sin un juramento. Ése es el lugar donde claramente la religión, la moralidad y la ley se encuentran. (Burkert, 2009: 293).

El hombre moderno ha desacralizado el mundo de sus antepasados luchando contra su propia naturaleza, la de ser religioso, la de estar religado. Pero esta naturaleza vuelve una y otra vez desde el fondo de su ser anunciándole que sigue dentro agazapada. En el mundo arcaico el ser es lo sagrado, y la ontología es la religión. Y para Grotowski esta es la mayor y más hermosa filosofía y poesía. La religión es la solución ejemplar de toda crisis existencial, y toda crisis humana es existencial. El hombre contemporáneo ha luchado contra el hecho de que la religión sea la solución, tratando de buscar la solución en otros campos y áreas, encontrando solo soluciones vicarias y espúreas, que en absoluto le han satisfecho y que han ahondado su crisis, dando lugar a nuevas crisis todavía más virulentas. En el capítulo “Existencia humana y vida santificada” del libro *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade señala:

En cierto sentido, podría casi decirse que, entre los modernos que se proclaman arreligiosos, la religión y la mitología se han “ocultado” en las tinieblas de su inconsciente – lo que significa también que las posibilidades de reintegrar una experiencia religiosa de la vida yacen, en tales seres, muy en las profundidades de ellos mismos –. En una perspectiva judeocristiana podría decirse igualmente que la no religión equivale a una nueva “caída” del hombre [...] Después de la primera caída, la religiosidad había caído al nivel de la conciencia desgarrada; después de la segunda, ha caído aún más bajo, a los subsuelos del subconsciente: ha sido “olvidada”. (Eliade, 2014: 155).

Grotowski atravesó durante su andadura profesional diversas etapas: el Arte como Representación, época en la que desarrolló sus producciones más conocidas interna-

cionalmente, periodo que va de 1957 a 1969, el Parateatro, época en la que profundiza en cuestiones ligadas al proceso de autoconocimiento del actor y que transcurre de 1969 a 1978, el Teatro de las Fuentes que va de 1976 a 1982, el Drama Objetivo que abarca los años de 1982 a 1986, y finalmente el Arte como Vehículo, que se extiende desde 1986 hasta el final de su vida. El proceso de búsqueda y de investigación está con cada nuevo periodo cada vez más centrado en el actor, en lo esencial, y en lo espiritual. En el Arte como Vehículo lo que importa es lo que acontece en el nivel energético, en la mente, en el corazón y en el cuerpo del actor. El investigador polaco utiliza la imagen bíblica de Jacob, que en un sueño ve una escala en dirección al cielo en la que ángeles ascienden y descienden. Utilizando cantos rituales de tradiciones primitivas, cánticos que contienen unas especiales y específicas cualidades vibratorias, los actores parten de una energía orgánica, vital, sensual, telúrica y la transforman en una energía refinada y elevada. Posteriormente cuando los actores trabajan el enraizamiento y la conexión con la tierra – momento muy importante en Grotowski y en Barba – arrastran consigo residuos de esa energía sutil conquistada. Los actores trabajando armónicos y formantes sonoros, y trasladando estas cualidades sonoras a diversas regiones de resonancia corporal y extracorporal son un correlato analógico de esos ángeles que caminan por la escala. Grotowski no trabaja aquí los mantras hindúes, trabaja músicas afrocaribeñas. Para Thomas Richards, el discípulo más querido de Grotowski y su albacea testamentaria y heredero cultural, son cantos ligados al cuerpo y al movimiento, son “cantos-cuerpo”.

Conforme Grotowski va avanzando y quemando etapas, va cundiendo la idea del actor volcado hacia el infinito, hacia lo absolutamente otro, hacia la alteridad. La alteridad se revela como búsqueda de trascendencia, de lo que se constituye más allá del “yo”. En esta búsqueda se intensifica la idea de que debe haber entre director y actor una relación semejante a la de maestro y discípulo, comúnmente encontrada en las prácticas religiosas orientales. De entre estos discípulos ocupó especial lugar en su atención y en su corazón Thomas Richards. En el artículo “Tú eres el hijo de alguien”, Grotowski propone una especie de etnodrama, denominado por Thomas Richards como “Mystery Play”. Se trata de la conjunción de técnicas teatrales y de rituales sagrados para la edifi-

cación de un camino de autodescubrimiento, un ritual personal en el que el actuante entra en contacto con sus ancestros. Ese viaje hacia los ancestros es una salida de sí mismo en dirección al otro, hacia el no yo. Los viajes y trayectorias del yo al otro, y del otro al yo, apasionaron a Grotowski durante toda su vida, puesto que para él el otro es un infinito desconocido. El viaje es un intento de viaje, una utopía, un deseo siempre a medio realizar, y en el querer llegar al otro y no poder llegar nunca del todo radica el drama del viaje, pero también la motivación para la empresa, el misterio y la fascinación. Todo viaje hacia el corazón del otro es una empresa heroica, una hazaña épica. Para el filósofo francés Emmanuel Lévinas el ser solamente se constituye en presencia del otro, que lleva en sí la idea de Infinito, y así abre espacio para su trascendencia. En *Totalidad e Infinito* anuncia Lévinas:

El otro metafísicamente deseado no es “otro” como el pan que como, como el país que habito, como el paisaje que contemplo, como a veces, yo para mí mismo, este “yo”, ese “otro”. De estas realidades puedo alimentarme y, en gran medida, satisfacerme, como si ellas simplemente me hubiesen faltado. Por eso mismo, su Alteridad se incorpora a mi identidad de pensante o de poseedor. El deseo metafísico tiende hacia una cosa completamente distinta, hacia lo absolutamente otro. (Levinas, 2000: 21).

El rostro es el concepto clave en la filosofía de Emmanuel Lévinas. Recordemos el afán grotowskiano por encontrar el rostro del teatro, algo que también emparenta a estos autores con el cineasta sueco Ingmar Bergman, que también tuvo como eje de disquisiciones y meditaciones el tema del rostro y de su esencialidad como elemento iluminador y clarividente de un acto artístico. No hay que entender rostro como cara, sino como suprainmagen que enseña, sorprende y nos compromete. El rostro es concebido por ambos pensadores como la forma que revela la verdad, que expresa una singularidad desconocida, pero curiosa y paradójicamente configuradora de lo identitario. Para Lévinas solamente en la medida en que nos despojamos frente al otro y le anunciamos nuestra presencia es cuando ofrecemos nuestro rostro, y entonces nos es permitido franquear el Infinito, aunque tanto para Lévinas como para Grotowski el infinito está contenido en lo finito; así pues, el infinito no existe, en tanto en cuanto no existe una idea posible de

él, porque al ser desconocido como realidad ha de serlo también como concepto. Solo podemos conocer algo que se iguale con nuestro conocimiento o se englobe dentro de él. Lo más cercano al infinito es el deseo, justamente el deseo de infinito. Los actores deben llevar la idea de infinito a lo finito, es decir, transformar las limitaciones en posibilidades inmensas de búsqueda y de exploración, convertir las limitaciones, obstáculos, problemas, errores en una forma de indagar en nuestra naturaleza y trascenderla a través de la belleza y del amor, en una forma de sublimar la finitud a través de la compasión hacia el mundo y hacia nosotros mismos. Los actores pueden hacer de sus deficiencias maravillosas cualidades que iluminen y hagan resplandecer su personalidad mediante una implicación intensa y apasionada tanto en el trabajo técnico como en el trabajo interior. De la relación entre lo infinito y lo finito, y de cómo los personajes y los actores de la ficción así como los actores de la vida viven esta dialéctica habla el profesor y actor Vicente Cervera en la colección de ensayos *El libro de Kierkegaard*:

El hombre es criatura heroica en tanto que puede hacer frente a la gran batalla que se despliega en su corazón entre las categorías de lo infinito y lo finito [...] Enemigos espirituales que coartan dicha posibilidad suprema de ser en el infinito de la fe son, para Kierkegaard, la desesperación y la angustia [...] para no caer preso de las redes de la finitud y sus miserias, es preciso “lanzarse necesariamente y en el sentido más profundo sobre la infinitud”. El individuo que se descubre así, existente solitario que se lanza a lo infinito en la revelación de su destino, tiene la posibilidad de convertirse en faro y en luz para aquellos que todavía no lo han descubierto. (Cervera, 2013: 223-225)

Para que lo finito adquiriera cualidades de la infinitud Grotowski considera que los actores han de trabajar mucho, todos a la vez, y en una misma y única dirección; considera asimismo que deben trabajar en silencio, no cansarse del silencio jamás, y no renunciar al riesgo, sino asumirlo y aceptarlo sin miedo al fracaso y sin deseo de éxito. El éxito es poder trabajar, estar sano y vivo, y poder vivir con las personas que te importan el instante presente; no hay otro éxito. En el trabajo no se juzga, ni se hacen comparaciones, ni se habla de la vida privada de nadie. La ética laboral es impecable e implacable. La discreción era absoluta, empezando por el propio Grotowski, quien jamás ha-

bló acerca de nada personal que concerniese a sus actores. No menos destacable era el respeto, y la responsabilidad hacia sí mismo y hacia el otro: todos son responsables de todos. Todo lo que se lleva a cabo en el trabajo se queda en él, y ningún comentario se puede hacer fuera; tampoco la terminología empleada es extrapolable. Rigen los principios profesionales y morales de cuidado, autocuidado y confidencialidad. La experiencia laboral es única e irrepetible, no es transferible, ni traducible. El tiempo de trabajo en que la energía se ha perdido, dispersado o desconcentrado es un tiempo irrecuperable. La valía y la excelente calidad de las obras del Teatro Laboratorio se deben a la importancia que la compañía le concedía al tiempo como el elemento fundamental, una importancia mucho mayor que la que le concedían al dinero, a la fama, al prestigio, a los recursos técnicos y de puesta en escena, o a cualquier otra cosa. El tiempo que se dedica a buscar una solución o meditar una idea es insustituible por cualquier otro recurso. Es imprescindible una apertura total al grupo, y una absoluta generosidad para con el grupo: el egoísmo perjudica al grupo, y al individuo. Los actores no deben tratar de brillar, deben trabajar para la historia que cuentan, no para sí mismos. Asimismo tienen totalmente prohibido el corregir a sus compañeros. Solo puede corregir el director, y la inmensa mayoría de las veces no lo hará: simplemente sugerirá al actor otros caminos de hacer las cosas, y dejará que sea el actor el que se corrija a sí mismo. El intervencionismo en la labor del otro es mínimo, hasta nulo. Si el otro se equivoca, tiene derecho a equivocarse, ese es su proceso, y tiene derecho a vivir su proceso. Lo importante no es que la obra sea bella o perfecta a nivel técnico; lo importante es que todo actor aprenda acerca de su oficio y de sí mismo a lo largo del periodo de preparación de un espectáculo. Los actores no deben ilustrar acciones, ni tampoco símbolos o metáforas o imágenes espirituales. Los actores deben hacer – y deben hacer lo menos posible – y sobre todo deben ser y estar. El actor que es y que está, está realizando la casi totalidad de su actuación y de su personaje. Por último el actor ha de ser sincero siempre, y no cometer excesos, el exceso es impudor, y no sacrificio. Jan Kott, quien acusó a Grotowski de trazar un camino desorientador para el teatro occidental, se convirtió después en un apasionado defensor suyo. En el artículo “Grotowski o los límites” dentro de la obra *Noty wybrane (Escritos elegidos)* dice acerca del director polaco:

Me ha escrito Georges Banu: He visto a Grotowski, ¡Cuántos límites! ¡Pero cuánta fuerza en estos límites! He visto por primera vez los confines del teatro. (Kott, 1991: 369).

Los límites nos acercan a Dios, y no nos alejan de él tal y como el ser humano contemporáneo cree. Los límites son una salvaguarda y una defensa de nuestra arrogancia humana. La vida está llena de límites, el mayor de los cuales es la muerte. Los límites hacen al ser humano y nos hacen humanos. Los límites nos obligan a estudiar cómo traspasarlos, y de esta lucha surge la ciencia, la cultura y el arte. Grotowski pensaba, al igual que el director de cine Luis Buñuel, que cuanto mayores son los límites mayor será la creación artística, pues mayor será el viaje hacia la esencia, hacia lo ilimitado, hacia aquello que no se puede limitar. Gerhard Lohfink dice en su estudio *Jesús de Nazaret*:

El reino de Dios solo puede instalarse allí donde el hombre se topa con sus límites, allí donde ya no sabe más, donde se entrega, donde solo concede espacio a Dios, de tal modo que Dios pueda actuar. Solo aquí, en la zona del morir y resucitar constantes, se inicia el reino de Dios. (Lohfink, 2013: 77).

El ser hacia el otro se expresa escénicamente a través del acto total. El término “acto total” es utilizado principalmente en el libro *Hacia un teatro pobre*. El término hace referencia a la acción en la cual el actor está comprometido completamente a nivel físico, mental, vocal, psicológico, espiritual, y dentro de una estructura precisa, dentro de una partitura. Es una autoexposición sincera e imprevisible en la que el inconsciente es una puerta de salida del flujo de conciencia, y que en contacto con el público sirve de experiencia de trascendencia y de humanidad. Otro mismo vocablo para la exposición de la misma concepción de acción es “acto de vida”. Grotowski desea que sus actores incorporen en ese “acto de vida” su inconsciente, sus informaciones biológicas ancestrales y que expresen físicamente su alma. En este sentido, propone como “acto total” una epifanía activa definida por una estructura clara:

Cuando afirmo que la acción debe absorber toda la personalidad del actor, caso contrario a lo que sucede en la vida ordinaria, no me refiero a nada exterior como gestos exa-

gerados o trucos. ¿Qué quiero decir, entonces? Es una cuestión que tiene que ver con la esencia de la vocación del actor, con la reacción que le permite revelar, uno después de otro, los diferentes estratos de su personalidad, desde la fuente biológica, a través del flujo de conciencia, hasta el clímax tan difícil de definir y en el cual todo se torna unidad. Este acto de total revelación de un ser se transforma en una dádiva del yo que acaba en transgresión de barreras y en amor. Llamo a eso un acto total. Cuando así procede, el actor es una especie de provocación para el espectador. (Grotowski, 2009: 74-75).

En cuanto a la partitura del acto total, es el actor grotowskiano su creador. El actor crea la partitura investigando en las posibilidades y potencialidades de su propia personalidad como forma de responder a los estímulos exteriores que vengan tanto del director, como de otros actores, de ideas, motivos o textos. En este procedimiento los actores se ven conducidos a seguir los estadios de estimulación, contacto, acción, reacción, elección y fijación, las fases ascéticas – purgativas – de la vía negativa. Sin partitura no hay teatro sagrado ni ritual sagrado, la partitura es el protocolo que marca la sucesión de eventos que actores y espectadores deben vivir. Es el orden necesario para que la ceremonia adquiera estructura. Más tarde llega la fase mística de la vía negativa, la revelación y fijación de motivaciones auténticas (psicoanálisis corporal). Es entonces cuando el actor se interna en un camino descendente y progresivo desde la superficie – la máscara – hasta la profundidad – el arquetipo y el subconsciente. De esta fase surgen los tres monólogos de Don Fernando en *El príncipe constante*. Este proceso místico conduce a la transiluminación del actor, que en el caso de *El príncipe constante* coincide con la muerte del personaje. Grotowski pretende una nueva y mística concepción del cuerpo. Para él hay que liberarlo de su falsa materialidad marcada socialmente, para que renazca como morada de subjetividad individual. Lo más destacable de este proceso de autopenetración del cuerpo, cuyos límites son los de la percepción humana, es la paz interior necesaria para que los verdaderos impulsos se manifiesten, de manera que no haya diferenciación entre el “yo” y “mi cuerpo”. La relación que yo establezco con mi cuerpo es similar a la que establezco con el otro, porque mi cuerpo también es el otro. Paradójicamente me fundo con mi cuerpo y con el otro cuando me separo de ellos y establezco mi propia y subjetiva individualidad, solo entonces puedo abrir las puertas de

la morada al otro, sin reducirlo a tener que ser yo.

El cuerpo obliga a la conciencia a abandonar su estatuto atemporal y a entrar en la trama del tiempo. Podemos hablar de búsqueda en Grotowski de una corporeidad anterior a la conciencia de sí, obtenida a través de un entrenamiento que desbloquea el ser del actor para que pueda operar la separación con respecto a la totalidad y pueda recogerse en su propio cuerpo como morada, para a partir de ahí construirse como sujeto para el otro, proceso que representa una zambullida gozosa. El cuerpo elabora una suerte de fenomenología de la sensación como gozo con raíces anteriores a la cristalización de la conciencia. Hay que resaltar que esta corporalidad inocente, espontánea y feliz no implica que el “yo” se disuelva en la totalidad: se trata de la individuación como exaltación del ente que requiere una ipsidad. Es imposible salir de uno mismo mediante el conocimiento puramente intelectual, por ello es necesario investigar en el cuerpo como forma de salir de nosotros mismos y acceder al otro; una de esas formas es el acto erótico. Se entiende así que Ryszard Cieslak haya partido de sus recuerdos amorosos para constituir la partitura de su personaje a través de una forma de erotismo místico. Otra forma de salir del ser en dirección al otro es la relación paterno-filial: una relación con un extraño, que siendo otro, es también “yo”. Una relación que también puede decirse de la fórmula maestro-discípulo, tal como la mantenida por Grotowski con sus actores. Para Grotowski cada ser humano es “hijo de Alguien” y ese alguien, es nuestro padre, el padre biológico de cada uno de nosotros, extraordinariamente importante y positivamente importante, por muy negativo que pudiera haber sido en nuestra vida, pues nos ha concebido y de él hemos salido, y ese alguien también es Dios. Ese ser hijos de alguien nos relaciona filialmente con raíces humanas y divinas, dotándonos al mismo tiempo de dignidad humana y divina.

Grotowski llama la atención hacia el hecho de que las asociaciones personales – base de la técnica del actor – no son pensamientos, no pueden ser calculadas, ni investigadas a partir de la lógica o de la razón: es algo que también brota de la carne, no solo

del espíritu. Las asociaciones surgen como las reacciones físicas, como si el pasado estuviese grabado en nuestros órganos. La asociación debe partir de una experiencia concreta, cargada de impulsos y sensaciones físicas, debe partir de algo que sea capaz de movilizar todo el cuerpo expresivo. Lo mismo sucede con el ritual sagrado, que moviliza todo nuestro cuerpo y toda nuestra alma en pos de una idea o de un ideal. La asociación debe ser sugerente, y no ilustrativa, evidente o directa. La sugerencia capta la atención y la motivación del actor y del espectador. La asociación es tanto más sugerente cuanto más sencilla y sutil, y cuanto más íntima e inconfesada. Grotowski considera que la asociación íntima puede ser revivida a través de detalles concretos; la concreción es, por tanto una cualidad de un valor inmenso en la creación actoral. El actor no actúa un personaje, el actor es siempre el actor con su psique, con su cuerpo y con su memoria, con su cuerpo-memoria y su cuerpo-vida en acción delante del espectador. En el artículo “Mi teatro” de la revista *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología* – del año 1992, año 3, nº 11-12 Grotowski comenta:

Algunas veces el recuerdo de un instante, de aquel único instante, o de un ciclo de recuerdos en que algo permanece inmutable. Por ejemplo, de una situación clave con respecto a una mujer. El rostro de aquella mujer cambia (nuestros episodios singulares de la vida, la vida en aquello que todavía no fue vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo inmutable, como diferentes películas que se sobreponen unas sobre las otras. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo y de todo el resto, o mejor, en el cuerpo-vida. Allí todo está escrito. Mas cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, aquí y ahora. (Grotowski, 1992 B: 24).

El instante constituye un momento destacado en el desarrollo de nuestra existencia. El instante es una instancia del ser donde nuestra incesante búsqueda encuentra súbitamente un eco, donde todo parece darse de golpe, de una vez por todas. Se trata de lo que David Hoffmaister señalaría como “instante santo” o Friedrich Nietzsche destacaría como “instante eternidad”, y que para Grotowski sería el instante de conexión vertical. En sus *Cinco meditaciones sobre la muerte* el profesor François Cheng señala:

Ciertamente, nada podemos retener. Sin embargo, poseemos una sola cosa, una cosa que no es nada: el instante. El instante de vida verdadera como este momento. De esto tenemos tanta certeza como la tenemos de que nuestra muerte sucederá un día. Junto a la certeza de la muerte, hay en nosotros la certeza de ser maestros del instante de vida. (Cheng, 2015: 36)

En efecto, no otra cosa fue Grotowski más que maestro del instante de vida para sus actores y para su público. Cheng, redundando en la idea, cita a Nietzsche, quien a su vez cita al poeta francés Jean Mammbrino en *La Hésperide, país de la tarde*:

Supongamos que dijéramos “sí” a un solo y único momento; habríamos dicho “sí” no solo a nosotros mismos, sino a todo lo que existe. Ya que no hay nada aislado, ni en nosotros ni en las cosas, y si la alegría ha hecho resonar, aunque solo fuera una vez, nuestra alma, todas las eternidades eran necesarias para crear las condiciones de aquel momento único, y toda la eternidad ha sido aprobada, justificada en este instante único en el que hemos dicho “sí”. (Nietzsche apud Cheng, 2015: 36-37).

Levinas afirma que las relaciones con la alteridad a través de la conciencia y de la intencionalidad participan del ejercicio del poder del “yo” que insiste en transformar al otro en lo mismo. Podríamos relacionar este trabajo del actor grotowskiano con la propia memoria como una tentativa de salida, de ruptura con el modo de operar de la racionalidad, con el “cogito” de la filosofía occidental. La relación del actor con la memoria no es consciente ni intencional, puesto que no es posible el control sobre lo que puede ser recordado. No se puede tener acceso a los acontecimientos de la memoria como si estuviesen en un archivo accesibles a voluntad, ni siquiera hay acceso a la voluntad de expresión. Las personas no disponemos de nuestra memoria libre y voluntariamente. Las modernas teorías biológicas y de física cuántica dicen que tampoco disponemos de nuestro pensamiento. Nuestro pensamiento se origina en algún tipo de instancia dentro – o fuera – de nosotros diez segundos antes de que lo pensemos. Hemos decidido – o alguien o algo ha decidido – pensar lo que pensamos unos segundos antes de actualizar lo que pensamos. Esta teoría profundamente innovadora y revolucionaria

señalaría que el ser humano no es responsable de lo que piensa, no solo no sería culpable, ni tan siquiera sería responsable, pues el pensamiento llega de una fuente misteriosa externa a su voluntad. Somos, por tanto, títeres manejados por una voluntad extrahumana en el escenario de la vida. Interpretamos un personaje que no conocemos, creyendo conocerlo. En la acción física también hay un precedente de la acción, es el impulso a la acción, que Grotowski elige como foco de trabajo de sus actores, y que considera como lo esencial en la acción física. Este impulso grotowskiano tiene su paralelo analógico en el “sat” – palabra que en noruego significa “impulso” – de Barba. El impulso solo se puede generar a partir de la presencia de otra persona, a partir de una relación de alteridad. Grotowski dice a sus actores en “Odpowiedz na Stanislavski” (“Respuesta a Stanislavski”) (1969) publicado en *The Drama Review*:

Cada acción física es precedida por un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. Un impulso no existe sin un compañero, no en el sentido de un compañero de escena, sino en el de otra existencia humana. O simplemente otra existencia. Porque para alguno podría ser una existencia distinta a la humana: Dios, Fuego, Árbol. (Grotowski, 1969 C: 37).

Esta necesidad de la existencia del otro se puede ver en los arquetipos del amante – alguien que ama a otro – del suplicante – alguien que ruega, pide o suplica a otro – y del guerrero – alguien que lucha contra otro. Acerca del guerrero dice Grotowski en “il Performer” en la revista *Teatro e Storia*:

La pulsión de vida se vuelve más fuerte en el momento de peligro. Cada batalla es una batalla contra la propia pasividad. La lucha en incesante caza por una pulsión de vida más fuerte es una de las más grandes pasiones. (Grotowski, 1988: 165-166).

La estudiosa Manuela Infante Guell habla en su estudio “Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski” del impulso grotowskiano como expresión de la direccionalidad regresiva de la acción. El impulso hunde sus raíces en el cuerpo, más que ser un salto hacia el exterior. Para ella como para Thomas Richards el impulso grotowskiano

tiene que ver con la tensión precisa, concreta, exacta, una tensión que es una mezcla de a-tención (falta de tensión) y de in-tención (tensión interna). Conceptos los de atención e intención que trazan un puente entre sujeto y objeto, esto es, entre director y actor, entre actor y personaje, entre actor y espectador. Toda relación humana real o ficcional parte de un impulso. Pero mientras que para gran parte de las filosofías occidentales el impulso parte de una reacción del sujeto al mundo exterior, para Grotowski el impulso parte del interior oscuro y desconocido del cuerpo del actor. El impulso es el inicio de todo, no la acción o la reacción. El sujeto más que responder al mundo es creador de mundos. El sujeto es preexistente, es anterior al mundo exterior, es constituyente y creador del mundo y de su mundo. Dice Infante Guell acerca del impulso grotowskiano:

Grotowski describe un impulso como una especie de fuerza inaugural, que aflora al interior del organismo humano, fuerza que más adelante se convertirá en una acción, o quizás, en una última etapa en una palabra hablada. Definido como “una corriente cuasi-biológica que viene del interior y se mueve hacia efectuar una acción precisa”, un impulso es entendido como la expresión más pura de una acción orgánica. (Infante Guell, 2008: 28)

La idea de Dios surge en el impulso de contacto con otro hombre, puesto que la idea de Dios nace del amor, y el amor solo se experimenta en el contacto y relación entre dos seres humanos. Grotowski propone que el actor encuentre escenas que le permitan investigar sus relaciones con los otros. Estas relaciones deben estar viradas hacia el encontrar el dios que hay dentro de nuestro hermano, hablarle al alma divina del compañero de escena, a su ser superior. La persona necesita siempre de otro ser humano que pueda aceptarle y comprenderle de una manera incondicional; este es su deseo genuino y esencial, su más alto deseo al que aspira. Esta necesidad es imperiosa, inexcusable, ineluctable; si esa persona no existe volvemos los ojos hacia Dios, y si creemos que Dios no existe, entonces miramos hacia cualquier otro ente o sujeto que vicariamente cumpla su función. Pero es imposible – y el ser humano lo sabe, aunque no quiera saberlo – renunciar a la idea de Dios. Pues es tanto como renunciar a la movilización psíquica en dirección hacia el amor, la quietud y la paz; y esto es un suicidio existencial.

Renunciar a la idea de ser hijo de Dios es renunciar a la idea de sentido, y sin sentido el nihilismo es absoluto, así como la falta de orientación y referencias: no hay cosmos, solo hay caos. Pero incluso el mayor de los caos es un cosmos por necesidad intrínseca, por imperativo lógico.

Serge Ouaknine – comentarista y analista de Grotowski – habla del contacto generalizado entre actores, un contacto que une a unos actores con otros haciendo que se sientan integrantes de una masa que participa de una liturgia mística, una hermandad en la que cualquier yerro o equivocación es absorbido por la marea cuántica de emociones que despliega el espectáculo, disolviéndose y convirtiéndose en nada, sin perjudicar un ápice el desarrollo del espectáculo: el amor entre los seres diluye cualquier obstáculo en la representación. En un artículo de la revista *Primer Acto*, nº 163-164 de 1973 escribe Chusco García-Muñoz acerca de Grotowski, hablando de cómo se crea esta atmósfera de interpenetración afectiva:

A continuación (Grotowski) nos habla de lo convencional de las relaciones humanas, incluyendo también al teatro. De la coraza que nos ponemos en ellas por miedo a revelarnos tal como somos. Como consecuencia de ello el individuo asume un papel, que se asigna él mismo, o que le hacen los demás, y sustituye el ser por el representar. Esta actitud supone una renuncia a la vida, es como estar ya muerto. Pero en un determinado momento, el hombre se da cuenta de que la mentira no le sirve para nada y siente la necesidad de ser él mismo. Para conseguirlo busca otras personas que tengan ese mismo objetivo. Se produce entonces un encuentro entre todas esas personas: el teatro sagrado. (García-Muñoz, 1973: 73).

Para Grotowski el actor renace cuando comienza a comprender los impulsos de su cuerpo y la interrelación e interdependencia que hay en todo tipo de contacto, cuando el actor comprende que interpretar es establecer contacto y escuchar, y nada más. Hay tres renacimientos en el actor, el primero cuando el actor descubre que puede establecer contacto hondo, real y verdadero con otro ser humano, que ese contacto existe y se puede dar, el segundo cuando confía en ese contacto y se entrega a él abriéndose y desnudándose.

dándose, y el tercer renacimiento cuando vuelca en ese contacto su intimidad y su experiencia vivida. Tres renacimientos, que una vez más recuerdan a las tres vías místicas. En el primer renacimiento el actor descubre, en el segundo se descubre, y en el tercero es, al fin, capaz de crear artísticamente desde la confianza y la seguridad que da el amar y el sentirse amado. El actor no debe representar, sino entregarse. Levinas llama a este gesto extremo “desalojo del yo frente al otro”. Se trata de un acto supremo de salida de sí hacia el otro, de abertura de la morada del ser para que se procese la hospitalidad que acoge al otro sin ninguna expectativa de reciprocidad, y mucho menos de simetría. Este espacio de desalojo del yo que instituye el actor grotowskiano es la única forma posible de establecer un puente con el infinito. Un puente con el infinito no solo del actor, también del espectador que se ve arrastrado de la mano del actuante a este sumergirse en un abismo sin condiciones ni expectativas. Este acto total y sin garantías suscita muchas veces oposición e indignación entre los actores y entre los espectadores, pues todos nuestros esfuerzos, como el propio Grotowski señala en *Hacia un teatro pobre*, están dirigidos hacia la ocultación de la verdad sobre nosotros mismos, no solo cara al mundo, sino también ante nosotros mismos. El acto total, en cuanto, despojamiento del “yo” impone un grado de absoluta sinceridad, que por otro lado no es posible, puesto que actor y público se hallan en un medio y en un estado de ficcionalización y representación: el público no cree en la sinceridad absoluta del actor, es un público dispuesto a creer en la convención del teatro. Estas razones son válidas para alejarse del teatro, retirarse de él y huir de él. Pero estas mismas razones son igual de válidas para retirarse de la vida pública – de la que también en gran parte acabó por retirarse Grotowski – pues la vida es tan teatro o más que el propio teatro: no hay valentía en ser sinceros ante el mundo y ante nosotros mismos, y no hay confianza en que la persona que comunica ante mí sea completamente sincera.

A Grotowski cada vez le fue interesando menos el teatro, en un grado inversamente proporcional al interés que fue mostrando hacia la comunicación entre seres humanos. La relación entre actor y espectador en el acto de representación no es lo bastante íntima, ni profunda, ni duradera como para que la comunicación sea efectiva; por ello

dirigió su mirada a la comunicación entre director y actor. Para los críticos y analistas de Grotowski, entre los que se encuentran su eterno colaborador, Ludwik Flaszen, y su amigo, Eugenio Barba, la actitud del director polaco es anormal en la sociedad contemporánea, una actitud revolucionaria, escandalosa, y profundamente incómoda, pues todo intento de ir más allá de la superficie desestabiliza y ataca tanto el orden social como el orden moral. En el contacto con el actor Grotowski moviliza las reservas espirituales escondidas en el actor y en sí mismo, penetrando en una región ontológica onírica en la que todo es sorpresa y misterio, en la que todo está por descubrir y todo puede ocurrir, y en la que resonancias y sincronías subconscientes de los actores entre sí y en relación con el director se interinfluencian y se interpenetran mutuamente. El actor grotowskiano Zbigniew Cynkutis señala acerca de su director y maestro que poseía un don para habilitar que el actor expresara cualquier emoción, emoción que en principio podía no pertenecer al actor, pero que con el tiempo se volvía verdaderamente de él.

Según Barba los actores grotowskianos eran incansables. Estos actores trabajaban apasionadamente con una ilusión y una avidez total y absolutamente incomprensibles en la sociedad actual, trataban incesantemente de superar sus límites y de hacerlos superar a los nuevos actores y estudiantes de sus talleres. Barba se preguntaba si los actores de Grotowski habían encontrado en el trabajo con el maestro polaco su identidad íntima, o por el contrario, habían sido abducidos e hipnotizados por un vampiro psicológico que los tenía aprisionados en el sueño de investigar y trabajar sin descanso. Los propios actores tampoco sabían muy bien si estaban en un estado o en otro. Y además, cada uno de ellos sentía admiración y agradecimiento hacia el director del teatro pobre de una manera distinta y en un grado diferente. Para Grotowski era más importante el crecimiento personal y profesional del actor que el resultado estético del espectáculo, algo también inaudito y extraordinariamente infrecuente entre los directores escénicos, y que habla del talante pedagógico e investigador del propio Grotowski. Grotowski se sometía y hacía que su grupo se sometiese a continuas crisis creativas. Cada nuevo trabajo había de ser un desafío y un recomenzar de nuevo. Los actores a veces entraban en crisis de pánico y en un vértigo atroz al ver el trabajo ingente con que se encontraban a

cada paso tanto en extensión como en intensidad. Milagrosamente permanecían juntos y fieles a Grotowski. Sería muy interesante investigar qué extraños mecanismos psicológicos les hicieron no abandonar y perseverar en medio de tanto sufrimiento y esfuerzo y con tan pocas gratificaciones aparentes. Flaszen en el libro *El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski 1959-1969* relata que *Apocalypsis cum figuris* es el más difícil de sus espectáculos por ser el más desarmado e indefenso, y por tanto, el más esencial en su entereza: exigiendo siempre a cada integrante un máximo de honestidad. Para Flaszen y para Grotowski si alguno rechaza la honestidad, aun por solo un instante, todo el edificio de la obra se desmorona. El equipo entero de Grotowski latía al unísono como un corazón apasionado, vibrante de amor y de sed de conocimiento. Explica el propio Grotowski el amor al otro que vertebraba su práctica teatral en una conferencia que pronunció en Nueva York el 13 de diciembre de 1970, y publicada en *The Drama Review*, en su nº2, vol. 17 en Junio de 1973. La conferencia “Wolne. Dzień święty” (“Fiesta. El día que es sagrado”) en un estilo profundamente poético y espiritual muestra el teatro grotowskiano como una entrega amorosa y existencial con vocación de éxtasis místico, y a la vez de encuentro cordial cívico y ético:

La fiesta es un día santo, es estar en el día santo, ser el día santo. Todo eso es inseparable del encuentro: el encuentro real, pleno en el que el hombre no se miente, y está en el encuentro de manera completa. No cabe temor alguno, ni vergüenza que dé lugar a mentiras o a esconderse, [...] En este encuentro el hombre no se recoge sobre sí mismo, y tampoco se impone. Se deja tocar y no avasalla con su presencia. Avanza y no tiene miedo de la mirada del otro. Es como si alguien hablase consigo mismo: tú eres, por lo tanto yo soy. Y también: yo estoy naciendo, por lo tanto, tú también naces, así tú te transformas. Y también: no tengas miedo, voy contigo. [...]

¿Estoy hablando de una manera de vivir, de un tipo de existencia, más que de teatro? Indudablemente. (Grotowski, 1973 A: 117-119).

El término “dialéctica de apoteosis y escarnio” fue acuñado por el crítico polaco Tadeusz Kudlinski en el programa de mano sobre el espectáculo de *Los Antepasados*, escenificado por Grotowski aún en la fase en que su grupo se hallaba radicado en el

Teatro de las Trece Filas en la ciudad de Opole. Posteriormente el concepto corrió una brillante suerte para definir universalmente el estilo grotowskiano y a sus aspectos míticos del proceso de creación. Según Grotowski este procedimiento propicia la efectiva intervención en los inconscientes colectivos tanto del público como de los actores. La dialéctica de apoteosis y escarnio sería una fusión antitética de la profanación de lo sagrado con la sacralización de lo profano, de manera que se desestabilizan dogmas para vivificarlos. Grotowski afirma en “La posibilidad del teatro” que él se concentra en destilar del texto el arquetipo, esto es, el símbolo, el mito, el motivo, la imagen enraizada en la tradición, de modo que el arquetipo sirva como una especie de metáfora, de modelo del destino humano, de espejo de la situación del hombre. Para Grotowski el arquetipo necesita del contacto frontal del yo con el otro para ser activado, y presupone la cultura y la historia como catalizadores. El director polaco considera el arquetipo como el puente entre lo arcaico y lo contemporáneo, que se establece a través de asociaciones personales de los actores en un proceso simultáneo de profanación y sacralización del mito. El arquetipo funciona como verificador convocado por el presente. La dialéctica de apoteosis y escarnio no propone una síntesis de ideas contrarias, nada tiene en común con la dialéctica hegeliana, siendo más correcto colocar sus orígenes en los procedimientos barrocos de antítesis, superposición y paradoja. No en vano Raymonde Temkine considera que el romanticismo polaco difiere de los romanticismos francés o alemán en que el polaco es una expresión más barroca. Marco de Marinis se refiere a una práctica semejante, común en la Edad Media, llamada “sacra blasfemia”. El encuentro con el mito destilado atribuye a la obra dramática la dimensión de una entidad dotada de misterio propio, íntegro y no tematizable, que no existe para ser destapado o demostrado al público. Este misterio alcanza en *Apocalypsis cum figuris* el grado máximo de verticalización. Grotowski ve a los personajes de este texto como los bisturís que rompen la carne de la cultura y de la historia, para que el actor pueda constituirse como subjetividad y proceda a una verdadera autoexposición: la búsqueda de abertura hacia el infinito a partir de las propias entrañas.

Levinas considera que Shakespeare o Dostoievski demuestran una conciencia

clara de la insuficiencia esencial de la idolatría de la obra artística. Lo mismo podemos señalar acerca de Grotowski. El arte no es para ser admirado, sino para ser integrado en nuestras psiques y en nuestras almas y habitar en nosotros. Desde las primeras escenificaciones del Teatro Laboratorio, Grotowski busca minimizar los efectos estetizantes sobre la recepción del espectador. El director pretende señalar que el discurso verbal y la racionalidad ahogan al ser humano en relación al verdadero contacto con el otro, contacto que define la especificidad del teatro: un contacto tanto más valioso cuanto más desestabiliza la continuidad del ser del espectador, y más hace que el espectador se analice a sí mismo. En aras a ese contacto verdadero se hace imprescindible la supresión del personaje, hacer que el actor sea al mismo tiempo creador y materia ficcional. El actor debe permitir la aparición de una presencia unívoca que proporcione el contacto sensible entre seres separados: el propio actor y el espectador. En este intento de contacto cumple una primordial función la ruptura de las fronteras y delimitaciones espaciales. Grotowski cuenta con la ayuda del arquitecto Jerzy Gurawski, que puede ser considerado el formulador espacial de sus propuestas estéticas de supresión absoluta de la frontera entre escenario y patio de butacas. En una conferencia ofrecida en 2001 en la Fundación Pontedera Teatro, Gurawski expresó que el espacio escénico guarda siempre un espacio intuitivo, y que el teatro de Grotowski procura operar en ese espacio, un espacio cuyo acceso para el espectador es directo, y que puede ser diseñado y construido por la acción y por las palabras de los actores en el escenario. Recordemos aquí a Shakespeare, gran maestro en el uso de los espacios intuitivos. Ya en su primer espectáculo *Kain* de Byron, en 1960, en el Teatro de Las Trece Filas, se observa esta ruptura del espacio convencional y de la convencional relación entre el actor y el público. A pesar de que la mayor parte de la pieza es escenificada en el pequeño escenario, Grotowski inicia sus experimentos sobre la relación actor/espectador. El telón del escenario no es utilizado, y dos actores – los personajes de Caín y Omega – hacen incursiones por el patio de butacas y se dirigen directamente al público como si este estuviese compuesto por los descendientes de Caín.

En *Siakuntala* de Kalidasa, la concepción escénica dispone a los actores entre los

espectadores, con los cuales mantienen un contacto directo. El público es invitado a acomodarse en dos plataformas opuestas, que son iluminadas con luz teatral en determinados momentos del espectáculo, de modo que se le incluye en la acción de la obra designándoles roles. Sentados detrás de los espectadores, dos “comentadores-yoga” interpretan la acción que se desenvuelve en las plataformas. El entusiasmo que despierta la obra hace que Grotowski y Gurawski deseen explorar este camino en obras posteriores. El espectáculo es la chispa que pasa entre dos “ensembles”: el “ensemble” de los actores y el “ensemble” de los espectadores. Grotowski y Gurawski consideran que es necesario establecer una fórmula espacial común a los dos conjuntos, una llave espacial, para que la conjunción no sea una cuestión facultativa.

En *Los Antepasados* de Mickiewicz el espectáculo acontecía en una sala de ochenta metros cuadrados. No había escenario, y los espectadores quedaban espaciados por todos lados. Los actores se movían entre los espectadores. La proximidad entre los actores y el público hacía que el público pudiese observar los detalles de los maniqués, las barbas postizas, el sudor, el corrimiento del maquillaje. En *Kordian*, de Słowacki, se relata la historia de un noble que, con el objetivo de liberar su patria, Polonia, intenta asesinar al Zar y, así, desestabilizar el imperio zarista. El atentado fracasa y Kordian es enviado a un hospital psiquiátrico. Diagnosticada su cordura, es condenado a muerte. En el montaje de Grotowski, los espectadores son tratados como pacientes del hospital psiquiátrico y nuevamente distribuidos por toda la sala, entre camas sobre las que se mueven los actores. Las camillas y las camas metálicas se vuelven planos de actuación con alturas diversas. Tres literas son utilizadas como estructuras donde los actores ejecutan acrobacias. Los actores caían de espaldas desde lo alto de una litera y debían ser recogidos por otros actores. El riesgo y la intensidad física daban al espectáculo una increíble fuerza sugestiva.

En *Akropolis* de Wyspianski, el espacio escénico se establece a partir de estructuras construidas a la vista del público, durante la acción de la representación. La arqui-

tectura de la escena somete a los espectadores a una suerte de prisión, que procede del amontonamiento de los elementos y de los individuos en la sala. En esa limitación extrema del espacio, los actores representan ignorando al público deliberadamente, como si éste fuera transparente y se pudiese mirar a través de él. Según Grotowski, la representación es concebida como una paráfrasis poética de un campo de exterminio. Él se refiere a Auschwitz, campo de concentración nazi próximo a la ciudad de Opole. A pesar de que la acción se desenvuelve en todos los puntos de la sala, los actores y el público no están en situación de igualdad: los actores representan a los iniciados en la experiencia última, son los muertos, y los espectadores, los vivos. La distancia demostrada por la actitud de los actores para con los espectadores, aliada a la proximidad física, pretende intensificar la metáfora de la pesadilla de la imposibilidad de interferencia por parte de los que están fuera de los campos de concentración, asistiendo impotentemente a la degradación de los prisioneros. En el discurrir de la pieza los actores despersonalizados y uniformizados, como si fuesen maniqués, construyen un horno crematorio; son forzados a ser sus propios verdugos. Shlomo Venecia en su obra *Sonderkommando* expresa la realidad histórica y autobiográfica del trabajo de los judíos en el campo de concentración en la creación de la propia muerte y de la de sus seres queridos:

Estábamos aterrorizados. Nos convertimos en autómatas, obedeciendo las órdenes, e intentando no pensar, para sobrevivir algunas horas más. [...] Los alemanes nos mandaron al otro lado, donde estaban las fosas. Nos ordenaron que sacáramos los cuerpos de las cámaras de gas y los depositáramos ante las fosas [...] procurando que el fuego no se apagara. Si los cuerpos estaban demasiado apretados, el aire no podía circular y el fuego corría el riesgo de apagarse o disminuir de intensidad. Aquello hubiera enfurecido a los alemanes que nos vigilaban. Las fosas eran en pendiente, de modo, que al arder, los cuerpos desprendían grasa humana que corría a lo largo de la fosa hasta una esquina, donde se había formado una especie de cubeta para recogerla. Cuando el fuego amenazaba con apagarse, nosotros debíamos coger parte de aquella grasa en la cubeta y arrojarla al fuego para avivar las llamas. (Venecia, 2010: 77-78).

En la mezcla bizarra, alucinante y fantástica, a la vez que terrible de elementos surrealistas, sádicos y perturbadores influyó en Grotowski, sin duda, su lectura

de la novela *Iván Moskva* de Boris Pilniak. Una yuxtaposición de materiales concomitante con la dialéctica grotowskiana de apoteosis e irrisión. El ambiente de intramundo e inframundo de seres despojados de un yo humano y de un yo divino de la novela de Pilniak es paralelo al de *Akropolis*. Los antepasados y ancestros de Grotowski y de Kantor son metáfora de los personajes que pululan por esta novela, y estos mismos personajes son los que marcarán la visión de la Historia de los intelectuales y humanistas de los que bebió Grotowski, así como de los mayores – padres y abuelos – que conformaron su contexto vital. Tanto la obra teatral de Grotowski como la novela de Pilniak nos muestran un infierno apocalíptico aquí en la tierra. De esta novela entresacamos el siguiente fragmento:

(...) detrás de la fachada, en el patio trasero de la ciudad con millones de habitantes, a lo largo del día y de la noche, y ese día también, (...) traían, transportaban, hombres con heridas de bala, los hombres que no consiguieron darse muerte con la cuerda ni con el veneno, los hombres con la garganta cortada, envenenados, acribillados por las balas, molidos a golpes, estrangulados. (...) Traían a gentes mutiladas y desfiguradas por las peleas, por el alcohol, por los celos, por los robos; los jóvenes, los viejos, los niños. Cada cinco minutos las ambulancias llegaban y los sanitarios sacaban de ellas los hombres con las cabezas partidas, perdiendo sangre, con heridas en los labios, y en la barbilla bajo la espuma seca del jabón. (...) Esta era una cara oculta, un patio trasero dentro de otros patios traseros en los antros (...) instalados en los apartamentos secretos, en las tintorerías chinas, garitos gitanos donde la gente se reunía para beber el alcohol, fumar el hachís y el opio, inhalar el éter y esnifar la cocaína, pincharse unos a otros la morfina y aparearse. En las cuevas de los miserables el vodka ruso imponía su ley a los hombres al sonido de los sollozos del acordeón. Los bulevares y los mercados se sometían a la cocaína. El Occidente ruso se abandonó al nirvana del opio, del hachís y de los sueños eróticos en los tabiques sucios. (Pilniak, 2014: 80-82).

Dr. Faustus de Marlowe, es otra de las obras grotowskianas que utiliza todo el recinto en el que se desenvuelve la acción; en este caso remedando el refectorio de un monasterio en el cual son dispuestas lateralmente dos mesas junto a las que los espectadores se acomodan. Una tercera mesa, menor, perpendicular a las mesas mayores, sirve

de cabecera, en donde Fausto narra, durante el festín que ofrece al público, episodios de su vida. Fausto tiene una hora de vida antes del martirio del infierno y de la condena eterna, y aprovecha este tiempo para revivir los acontecimientos de su vida como si estos fuesen alimentos de la última cena.

En *El Príncipe Constante*, de Calderón-Słowacki, los espectadores están separados de los actores por una valla alta, una especie de cercado, por arriba del cual asoman sus cabezas. Un tablado rectangular es usado como mesa de tortura. Se percibe la importancia de la disposición del público como testigo de los acontecimientos. El ángulo de observación intensifica los efectos de la tortura y la recepción de la escena, al mismo tiempo que permite la creación de un espacio de soledad donde el actor puede actuar de forma más auténtica, concentrado únicamente en sus estímulos y olvidándose de la recepción del público.

La constitución de un espacio intuitivo capaz de activar el inconsciente colectivo llevó a Grotowski a la necesidad de romper los límites del espectáculo teatral. La relación entre actor y espectador que para Grotowski representa el fundamento de la experiencia teatral, se fue transformando en una relación en la que el público participaba activamente en una posición de testigo de un acto de sacrificio individual. En los espectáculos *Siakuntala*, *Los Antepasados* y *Kordian*, el público es incentivado a responder durante la representación, una vez que se ve envuelto en el juego de la escena. Ya en *Akropolis*, *Dr. Fausto* y *El Príncipe Constante*, el público participa como testigo de un acto sacrificial, en estado de empatía con las figuras martirizadas, sin no obstante, sentirse engullidos por la acción. Marco de Marinis nos habla de en qué consiste ser testigo, qué significa y supone en el teatro de Grotowski vivir una experiencia testimonial en su artículo “Teatro rico y teatro pobre” dentro de la revista *Máscara*:

El espectador tiene vocación de ser observador, pero sobre todo, de testigo. El testigo no es aquel que mete la nariz en todas partes, que se esfuerza por estar lo más abierto posible y hasta por interferir en las acciones de los demás. El testigo se mantiene distancia-

do, no quiere entrometerse, desea ser consciente y observar lo que ocurre de principio a fin y conservarlo en la memoria. [...] “Respicio” este verbo latino que indica respeto por las cosas es la función del testimonio real; no se entromete con su propio papel miserable, con la importuna demostración del “yo también”, pero sí es testigo, es decir, no olvida. (De Marinis, 1992: 92).

El contacto entre actor y espectador no tiene por qué ser un contacto muy cercano físicamente, lo importante es que el contacto sea íntimo y verdadero a nivel emocional o existencial, haya mayor o menor grado de relación o cercanía física. El contacto físico muy directo hace que el espectador se quiera distanciar, el espectador suele repeler este tipo de acercamiento abusivo. Si el contacto es muy próximo y directo cae una fuerte cortina psíquica entre actor y espectador. La cortina desaparece si el espectador cumple activamente – no pasivamente – su función de espectador, no si el espectador es tomado como un partner improvisado del actor. Al poner el foco Grotowski en la relación entre actor y espectador como parte esencial de la experiencia teatral surge una pregunta inevitable: ¿cómo dar igual importancia y autonomía a los dos roles cuando la relación director/actor ha sido trabajada durante tiempo, mientras que la relación actor/espectador no lo ha sido? La relación es aparentemente muy asimétrica. Una manera brillante a través de la que Grotowski logra que actor y espectador participen de un código y lenguaje muy común que los acerque es estableciendo unas coordenadas espacio-temporales muy precisas y definidas, y no salir de ellas, es decir, toda la representación ocurre en el mismo espacio ficcional, no hay cambio de espacio, y el tiempo de transcurso de la historia dramatizada es el mismo que viven realmente y experiencialmente actor y espectador, hay una adecuación entre el tiempo ficcionalizado y el tiempo real. Esto provoca en el espectador un efecto potente de inmersión en la historia que el actor está viviendo. El mundo que se le presenta al espectador no son muchos, ni es cambiante, es solo uno y ocurre ante sus ojos aquí y ahora, no en otro momento, y sin saltos en el tiempo. Por tanto, la representación se transforma en un ritual y en una liturgia. El espectador suspende su mundo, y se sumerge en otro en el que no puede dejar de sumergirse, pues no se le da posibilidad de evasión o escapatoria. El espectador queda

atrapado en un mundo que se le presenta tal cual en toda su realidad ficticia para ser compartido, no es un mundo al que se alude, al que se refiere o que simplemente se sugiere o se insinúa. El espectador asiste a la confesión de un mundo por parte de un director y de un discurso por parte de un actor. La asistencia a una confesión vivida con honestidad por parte del actuante produce en el espectador de todo menos distancia, produce vergüenza, rechazo, compasión, angustia, indignación, etc... Grotowski expresó en 1960 unas ideas representativas de su concepción de la ritualidad, que fueron recogidas por Janusz Degler en su tesis *Misterium farsa*, y publicadas en un comentario que hizo a su tesis en la revista *Pamiętnik Teatralny (Memoria Teatral)* en el año 2000:

El teatro es una de las artes que tiene el privilegio de la ritualidad. En sentido puramente laico además: es un acto grupal, el espectador tiene la posibilidad contemporánea de disfrutar de un espectáculo que es una ceremonia colectiva. [...] El teatro fue, y quedó, aunque de manera residual, como un acto de grupo, un juego ritual. En el ritual no hay actores y espectadores. Son participantes principales – chamanes – y otros secundarios – aquellos que observan la actividad del chamán, y la acompañan interpretando, cantando, bailando. El juego coetáneo en el tiempo (de chamán y participantes) favorece la elaboración de una particular aura psíquica grupal, de una sugestión colectiva que organiza la expresión. La reconstrucción en el teatro de elementos residuales del juego ritual, haría regresar al teatro a su vitalismo en las acciones, sería uno de los principales objetivos de nuestra práctica. (Degler, 2000: 247-248).

Grotowski parece señalar que la relación cotidiana del hombre con el mundo es una relación falsificada, una relación económica basada en el consumo, una relación no esencial, lo que lo conduce a crear espectáculos y una forma de pedagogía que posibilite al arte interrumpir la embrutecedora continuidad de la vida común. No sabemos hasta qué punto lo consiguió. Probablemente los frutos fueran escasos y no muy brillantes, pero la puesta en marcha de la propuesta ya es una empresa revolucionaria y un sueño heroico. El propio Grotowski fue absolutamente hermético en el juicio acerca de su propio trabajo. No se fijaba en el grado de satisfacción de los objetivos alcanzados o por alcanzar. Buscaba allí donde su intuición y su deseo le marcaban que debía buscar, sin importarle si para ello debía empezar de cero, buscar en una dirección contraria cada

vez, o desbaratar todo lo hecho anteriormente. Fracasar no era un fracaso, era la posibilidad de hacer algo distinto, de intentarlo de nuevo. Su meta era el contacto puro, auténtico, honrado entre dos almas. El teatro no es un medio para contar una historia, es un pretexto, una excusa para que los seres humanos crezcamos en amor y en paz interior. Grotowski quería posibilitar un encuentro entre seres íntegros. El espacio definido por la representación teatral se mostró claramente incompleto y repetidor de las relaciones económicas cotidianas. En el Parateatro, en el Teatro de las Fuentes, en el Drama Objetivo, y en el Arte como Vehículo, las siguientes fases de investigación teatral grotowskianas posteriores al abandono de la realización de espectáculos teatrales, Grotowski querrá priorizar la noción y la experiencia de encuentro. No se puede hablar de resultados cuantificables, y apenas tampoco de resultados cualificables. Sucede que el relativismo y el atomismo de las impresiones no pudo ser más absoluto. Para algunos de los actores, espectadores, estudiantes y discípulos el encuentro se producía y para otros no, y para los que el encuentro se llevaba a cabo, unos pensaban que era positivo y otros que era más bien negativo, indiferente o falso. El encuentro entre dos seres que a través del arte o de la experiencia artística se reconocen y se aman era una utopía antes de Grotowski, y lo ha seguido siendo después de él.

La forma primera de encuentro con el otro es la observación tranquila, detenida y silenciosa de su rostro. El rostro permite un acceso vertical al otro. Es lo que se trabaja en algunos ejercicios del Kudalini yoga, del Tantra Blanco, o de las Constelaciones Familiares. El rostro del otro – en especial sus ojos – es un mundo entero por descubrir, y al que amar. Reconocerse en el otro, que es tu espejo y es tu hermano, era uno de los ejercicios fundamentales del parateatro grotowskiano, de clara resonancia cristiana y crística. Se trata de aceptar y amar la fealdad, la pobreza, la frivolidad, el dolor y sufrimiento, el odio y la injusticia, tanto como la belleza y la sonrisa en el rostro del otro. Todos los rostros son bellos y amables, dignos de ser amados, absolutamente todos sin distinción, y todos lo son en la misma manera. Si llegamos a vivir esta idea en nuestra propia vida, algo hartamente difícil e improbable, pero no imposible en opinión de Grotowski, llegamos a la iluminación. La idea de amar no es contradictoria con la idea de poner

límites al otro, y de defendernos de su rostro y de él mismo. El amor no es sumisión, es respeto a mi libertad y a la libertad del otro, y el intento de cocreación de un espacio de libertad conjunta negociada y dialogada. El amor es aceptar y entender que todo bien que hago al otro me lo hago a mí mismo, y que todo mal también me lo hago a mí mismo, y que todo acto malvado, perverso o cruel es una petición desesperada de amor. Cuando se alcanza esta comprensión se puede dar el perdón y el amor incondicional. El rostro enfatiza la inmediatez del contacto del otro frente al yo. El rostro es la presencia que en el otro se revela en el filo entre la luz y la oscuridad, entre la santidad y la caricatura. En el acceso al rostro del otro hay ciertamente un acceso a la idea de Dios. La epifanía del rostro no significa el aniquilamiento del yo, ni un viaje fuera de uno mismo en el que te pierdes fundido en el otro. El yo siempre permanece separado y conserva su autonomía. Este es el trabajo del actor, sentir el rostro del otro como suyo, estar en el otro y en sí mismo, estar en el otro y fuera de él al mismo tiempo.

El trabajo de Grotowski ilustra la sensación violenta de la sublimación, y a la vez la resonancia de la esencia. La obra grotowskiana deconstruye el discurso ontológico y promueve una desestabilización del ser, esconde tanto cuanto revela. Grotowski aspira a la simetría del cara a cara entre actor y público, como si fuese posible la comunión de ambas realidades diferenciadas. Es, entonces, aquí cuando aparece el concepto grotowskiano del “director como espectador de profesión”. La intención del maestro polaco es que actor y espectador puedan experimentar autonomía y libertad de modo igualitario a través del trabajo creativo, lo que implica cambios vitales, una vez acabado el hecho teatral, o el acto estético, o el encuentro experimental. Estas transformaciones vitales y sociales son para Grotowski lo esencial. El teatro no es útil, ni sirve para nada, si no cambia el modo de vivir y de existir. En vistas a ello crea el Parateatro. En 1975 en Wrocław, en la “Universidad de la Investigación”, en el Teatro de las Naciones, reúne 4.500 personas, entre las que se encuentran directores como Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, Jean Louis Barrault, Luca Ronconi... El evento se enmarca en la contracultura, el movimiento hippie y los sentimientos contestatarios de los años sesenta. La “Universidad de la Investigación” tenía como objetivo el encuentro interhumano

en donde la persona pudiese ser ella misma, readquirir la unidad de su ser, tornarse creativa y espontánea en relación al otro. El fluido energético transicional que sirve de intercambio entre un ser y otro era el contenido de estudio de esta utópica universidad. Leszek Kolankiewicz denomina el modo de trabajar de Grotowski como “lógica de la paradoja”, por su parte Mauro César Castro lo denomina “poética de la oblicuidad”. El director polaco pretende operar una verticalización de las cuestiones esenciales de la vida por medio de indagaciones metafísicas que deberían ser respondidas a través de la experimentación de actividades prácticas capaces de romper la inercia de la vida cotidiana, un cambio de parámetros y de paradigma a través de la vivencia. Grotowski propone como punto de partida, la creencia de que la vida y el mundo pueden ser transformados, y que esa transformación debe ocurrir a partir del individuo – no podemos esperar que ocurra desde la masa, desde movimientos sociales, o desde instituciones o instancias políticas – en contacto significativo con otro individuo que posea inquietudes semejantes a nosotros, que elegimos y por quien somos elegidos a través de un principio de reconocimiento mutuo. El contacto significativo exige que los participantes establezcan una relación por medio de una comunicación no verbal – donde el silencio y la mirada adquieren un valor fundamental –, con un ritmo propio, en un espacio no cotidiano y con un uso libre del tiempo. El contacto significativo es una experiencia en la que las personas no se esconden, no tienen miedo unas de otras, y pueden estar despojadas de sus máscaras cotidianas. Es un acogimiento generoso sin juicio. El contacto significativo es muy difícil, casi imposible, fuera de las condiciones del marco de un experimento de laboratorio. Grotowski responde a ello, que si bien es cierto que sea así, también es verdad que la experiencia y la enseñanza del laboratorio teatral y humano son adquiridas por el individuo, incorporadas e interiorizadas, y las aporta a la sociedad cuando vuelve de regreso al mundo cotidiano. En el artículo “Maestro de ninguna excusa” dentro de la obra *Obrar y Sentir: El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*, señala el propio Thomas Richards estas sugerentes reflexiones acerca de su maestro y de su magisterio:

¿Todo eso está en mis manos? ¿Mi forma de percibir, de estar en la vida, puede estar en mis manos? Preguntas que son propias de la esencia de nuestro trabajo. Se puede comenzar advirtiendo que puede existir alguna manera de trabajar sobre uno mismo. Este

es el aspecto esencial de nuestro trabajo. Estamos aquí delante de algo que nos ha aportado Grotowski: para salir de la prisión, uno de los primeros pasos es reconocer que la prisión no está fuera de ti, está dentro de ti, eres tú. (Richards, 2007: 110).

Grotowski afirma la búsqueda de una vida más primitiva en contraposición a la vida en las ciudades regida por las convenciones sociales. La zambullida en la naturaleza tiene como objetivo hacer que el participante ponga en crisis los propios sentidos como si estuviese inmerso en la existencia. El director afirmaba que en estas condiciones de salvajismo y naturalidad los participantes llegarían a encontrar respuestas sobre sí mismos y sobre el mundo, lo que les conferiría una estabilidad próxima a la de una piedra, un río o un árbol. Grotowski solía preguntar y preguntarse qué quedará, qué permanecerá después de todo. Y él mismo respondía que el bosque. Él citaba un proverbio japonés “nosotros no estábamos allí – el bosque estaba. Nosotros no podremos estar allí – el bosque estará”. La naturaleza posee una existencia que cuestiona la vida humana; y esta debe ser una reflexión que esté soterrada en cada expresión artística y teatral. Además, la naturaleza no imita, crea. El arte debe hacer lo mismo, o no es arte. Como resulta que las representaciones teatrales son imitaciones de la primera representación y de los ensayos, el teatro deja de tener sentido y de ser motivador para Grotowski. El teatro es el establecimiento y la institucionalización de un encuentro, pero no es el encuentro real y verdadero, porque el encuentro real y verdadero implica y exige el recorrido humano y amoroso hacia ese encuentro:

¿Entonces, cómo ser, cómo vivir, cómo dar la vida como la da el bosque? Yo podría también decirme a mí mismo: Yo soy el agua, pura que corre, agua viva, y entonces la fuente es el otro, no yo mismo: el otro en dirección hacia quien voy para el encuentro, antes de cualquier autodefensa. Solo puedo ser agua viva si el otro es la fuente. (Grotowski apud Schechner y Wolford, 1997: 217).

Grotowski advierte que la sinceridad surge cuando estamos indefensos, cuando no nos escondemos detrás de ropas, de ideas, de signos, de efectos de producción, conceptos intelectuales, modas, barullo, caos... Es posible la verdadera modificación del

otro a través de la exposición de la verdad humana si no se asume un papel predeterminado. El actor no es una herramienta para representar un personaje. No hay personaje que representar; el actor es la encarnación de sí mismo al encuentro de un espectador, a través de un texto y una historia, y ese es todo el personaje que existe, no hay ningún otro. No hay que representar, porque ya representamos sin representar, es decir, no es necesaria la voluntad de representar, el mundo es una representación no menor que el escenario. No hay que caracterizar un personaje, el personaje ya está compuesto y caracterizado y somos nosotros mismos. Toda experiencia humana está grabada en el cuerpo y en los sentidos de cada ser humano, y en el cuerpo y en los sentidos de cada actor. Vivimos con esa información corporeizada. Ser y estar ya es representar, ya es interpretar un personaje. Tanto mayor es el vínculo con mi hermano, con mi semejante, cuanto mayor es la simplicidad y sencillez. Esa vinculación es la misma entre actor y espectador que entre actor y personaje. La existencia sencilla y natural es el más alto grado de expresión y comunicación. La simplicidad es la falta de ornamento, de adorno, de ritual. Grotowski viajó del ritual a la ritualidad sin ritual, es decir al encuentro sin forma concreta para establecerlo o definirlo:

El Hombre partió el pan y sintió como si partiese a Dios. Ellos partirán a Dios. Y nosotros sentimos la necesidad de compartir la vida, de compartirnos a nosotros mismos, tal y como somos, totalmente, compartir al hermano, compartirlo no como pastel, sino como pan. La persona debe ser como el pan, que no hace publicidad de sí misma, que no se defiende. ¿Cómo saber referirnos al hermano como cuando nos referimos a Dios? Y después, ¿cómo ser un hermano? ¿Dónde está mi natividad como hermano? (Grotowski apud Schechner y Wolford, 1997: 225).

Vemos lo que dice Jennifer Kumiega acerca de las comunas experimentales y parateatrales grotowskianas en que los participantes – estudiantes de teatro en su mayoría – compartían el pan físico y el pan metafísico, espiritual:

En nuestros primeros días hacíamos tareas domésticas. No podíamos hablar sobre lo que estaba aconteciendo. Los hábitos de la ciudad lentamente fueron abandonados: la actitud defensiva, la sensibilidad embrutecida y la indiferencia... Gradualmente comenzamos a

quedar sensibles los unos a los otros. Sentíamos nuestra presencia constante, tangible y cálida. Crecíamos en dirección al otro, moviéndonos como parte de un mismo organismo. El trabajo fue duro: cavamos hoyos profundos, transplantamos árboles, cortamos leña, cargamos piedras y carbón... Nuestro cuerpo colectivo tocaba el suelo más fuertemente, y ello, porque era colectivo y próximo. Aprendimos a habitar nuestro cuerpo colectivo. Construimos un gran galpón, que sería nuestra casa. Trajimos de los matorrales y del río troncos de árboles y brazadas de arbustos. El trabajo duró el día entero y se extendió por la noche... Al día siguiente nos dispersamos por el bosque. Me quedé cara a cara con un árbol. Era fuerte – “yo puedo treparlo” me dije, él me soporta delicadamente en sus ramas. En su copa sentí el sople fuerte del viento. Con todo mi cuerpo sentí el movimiento de las ramas, la circulación de los fluidos, escuché el murmullo interno y me anidé en sus ramas. Ciertas noches algunos de nosotros entrábamos en el bosque. Andábamos sin ninguna luz. Nos comunicábamos por susurros. Con toda mi piel – particularmente con mis costillas – sentía la respiración suave de los árboles. Estábamos reunidos en un claro de bosque abierto para acogernos. El bosque inmerso en la oscuridad vive de forma diferente durante el día. La presencia de la naturaleza tiene allí su significado propio. La naturaleza aguza nuestros sentidos como si fuésemos a nacer de nuevo. Eso confirma que somos criaturas corporificadas. (Kumiega, 1987: 172).

Jennifer Kumiega, estudiante y discípula de Grotowski en la fase del Parateatro, relata también en su obra *The Theater of Jerzy Grotowski (El teatro de Grotowski)*, cómo era la atmósfera de los encuentros comunales de los estudiantes en este idílico y controvertido oasis teatral:

El grupo que llegaba comenzaba por un trabajo físico. Después de varias horas, normalmente al anochecer o de noche, se sentaban todos los participantes en corro alrededor del fuego para comer y beber. Seguíanse después música y danzas improvisadas. Los siguientes dos días estaban ocupados por actividades tanto en el bosque al aire libre como dentro de una construcción en medio del bosque. Los participantes eran estimulados a correr por largos períodos de tiempo hasta quedar exhaustos; nadar en el lago o en el río, escalar árboles o realizar tareas que exigiesen un grado de agilidad que comúnmente perdemos durante la infancia; y actuar e improvisar con fuego, con tierra, con piedras, y una variedad de objetos naturales. Había actividades que animaban específi-

camente la experiencia colectiva; y otras cuyo contacto uno a uno era más natural. Existían períodos (comúnmente de noche) en que el grupo se dispersaba en el bosque para que cada uno tuviese su tiempo de aislamiento. Las actividades desarrolladas en el interior del galpón eran naturalmente más confinadas, más intensas, e implicaban habitualmente música improvisada, percusión y danza. Ocasionalmente había una variedad de objetos traídos del espacio externo: paja, arena, tierra, agua con barro. Pero también existía la posibilidad de periodos tranquilos: para descansar, comer, dormir. Los participantes no recibían, de forma verbal, una secuencia de reglas de comportamiento con la cual pudiesen confrontar el trabajo, tampoco informaciones sobre expectativa alguna. La única ocasión en que las palabras eran utilizadas por los organizadores más allá de la utilización necesaria para la conducción práctica del trabajo, era de forma sintética como estímulo para la acción. La poesía y la metáfora estaban prohibidas. Y podía percibirse que la comunicación verbal, conscientemente rechazada como una cuestión de principios por los organizadores, luego se tornaba redundante para los participantes también. (Kumiega, 1987: 173-174).

El retorno o el ingreso en la naturaleza es un viaje a lo realmente esencial. La eliminación del confort de la vida cotidiana conlleva una mayor concentración en el trabajo y en el conocimiento de uno mismo y del otro. En los trabajos de Grotowski, según Burzynski, todo se reduce a los elementos más simples, el cuerpo, la voz, el espacio, el movimiento y la presencia. Elementos con los que se investiga, y a través de los que se investiga activamente con todo el ser. Investigar es, en el terreno de la investigación grotowskiana, entrar en contacto con la vida con una percepción descondicionada. Una percepción descondicionada significaría que reaccionamos a algo de manera no determinada por la experiencia pasada, o por conjeturas futuras, es decir, que estamos en el presente y en la presencia, de manera libre, natural y espontánea. La percepción descondicionada es la antesala del estado de gracia, del estado iluminativo. El descondicionamiento te permite estar disponible para la vida, para lo que la vida quiera ofrecerte, y abrazarlo, aceptarlo y vivirlo sin juicios, sin miedos y sin sufrimientos, sabiendo que – buena o mala – va a ser una experiencia temporal, muy fugaz, y que vivirla te va a hacer más fuerte y más sabio que no vivirla, taponarla, negarla, reprimirla, desviarla o fingir

que se la vive transitándola sin implicación. El descondicionamiento te aleja de las expectativas y te acerca al perdón. Perdonas y te perdonas cualquier error, fracaso o rechazo. Vivir el descondicionamiento te hace tomar conciencia de que la vida es poética, mágica y milagrosa. La vida y el mundo no son nuestros enemigos, no son hostiles, porque incluso cuando son hostiles están siendo nuestros aliados al estar proporcionándonos una experiencia o enseñanza necesarias. Numerosos intelectuales y críticos consideran que el énfasis en la naturalidad y espontaneidad puede acarrear falta de preparación, de disciplina formal, y de rigor intelectual y artístico. El mismo Grotowski consideraba que en numerosas ocasiones el resultado de sus prácticas y talleres con estudiantes era muy poco interesante, y terminaba por ser una especie de sopa emotiva abigarrada y confusa. Sucede que a la percepción descondicionada hay que sumar una gran preparación previa y un estado de máxima atención, concentración y alerta. El proceso creativo grotowskiano es un peregrinaje en el que se necesita saber a dónde se va, fuerza para recorrer el camino, y alforjas llenas para cuando las fuerzas flaqueen. No en vano el antropólogo canadiense Ronald L. Grimes comparó a Grotowski con un peregrino en su artículo “Route to the mountain” (“Camino a la montaña”):

Grotowski es más peregrino que director. Grotowski como peregrino es incidentalmente un director. Su casa-espacio es polaca y es teatral. Los peregrinos dejan la casa cuando las puertas de la percepción ya no diferencian entre dentro y fuera, y permanecen cerradas, tornando el espacio de casa un espacio de prisión. Si alguien se siente completo dentro de casa, tal vez esté en la hora de cambiar de casa. Grotowski se está moviendo hacia la montaña, literal y metafóricamente. Montaña de fuego, junio de 1977. (Grimes apud Schechner y Wolford, 1997: 248).

La visión grotowskiana del otro como contrafaz simétrica del yo, que garantizaría la igualdad de entrega y la autorrevelación, parecen tributarias de la noción del “yo-tú” del filósofo Martin Buber. Esta relación interhumana dialógica presenta tres problemas: el primero radica en que para que un encuentro se establezca es necesario que las dos personas implicadas no se preocupen por su imagen y se presenten como son, sin reservas. El segundo problema es la forma como percibimos al otro, considerar al otro

un sujeto es distinto a considerarlo un objeto, exige otro tipo de percepción, mucho más íntima, poliédrica y proteica. Levinas indica respecto a este segundo obstáculo que nuestras relaciones son transitivas: yo veo al otro, toco al otro, siento al otro, pero no soy el otro. El término “trascendencia” significa precisamente el hecho de no poder pensarse Dios y serlo conjuntamente. De la misma manera no podemos pensarnos el otro y serlo. Solo podemos estar delante del otro, frente a frente. La verdadera unión no es una unión de síntesis, sino de confrontación. La tercera dificultad estriba en la imposición egoica del yo al otro, miramos al otro desde la perspectiva del yo, y lo queremos hacer a imagen y semejanza del yo. Schechner señala que Grotowski insistió en que lo que él tenía que ofrecer solamente podía ser adquirido en el contacto directo de persona a persona, en la interacción yo-tú. Grotowski insistía asimismo en que el encuentro no basta si no implica trascendencia. La trascendencia implica a su vez un respeto total y absoluto hacia el otro, y la conciencia de que por mucho que lo conozcamos seguirá siendo un misterio para nosotros, esto es, jamás lo abarcaremos y seguirá siendo infinito.

Otro de los aspectos de encuentro en el universo grotowskiano, aparte del encuentro entre el yo y el tú, es el encuentro entre lo viejo y lo nuevo. El concepto de viejo no hace referencia solo a lo arcaico o tradicional, también a lo que tiene sabiduría y experiencia. Para Grotowski las personas ancianas, o jóvenes con un alma anciana, nos hacen comprender que lo antiguo puede ser “lo llenado de ser”. Cuanta mayor es la experiencia y la edad más ser hay en ti. También señala Grotowski que cuanto más viajamos hacia los orígenes de la humanidad, el yo menos es. En los albores de la humanidad había una mezcla indiferenciada entre el yo, el tú y el ello, un océano indistinto del que todos formaban parte. Lo más viejo es el ritual dramático, que es tan viejo como el nacimiento del ser humano. El primer ser humano seguro que hizo un ritual dramático para expresar su asombro ante los misterios de la vida, de la naturaleza o de sus propias emociones. Y esto no lo haría a través de la meditación, sino que – como un actor teatral o un oficiante religioso – por medio de su mirada, de su voz, y de su movimiento pondría en contacto su cuerpo y su alma con el exterior. Los primeros hombres tendrían una percepción descondicionada, como la de un niño.

Para Grotowski silencio y soledad se transforman en fuerza, según Schechner. Según el director polaco, verdadero enamorado del silencio, para que los participantes consigan un estado de silencio interior es necesario que el trabajo se desarrolle sin ningún ruido, de modo que el silencio exterior conduzca al silencio interior. La soledad es el silencio físico, el silencio de la presencia. Sintiendo tu soledad en presencia del otro es como mejor te comunicas, puesto que estás entrando en un espacio de realidad y de verdad, pues estamos irremediable e ineluctablemente solos. En un encuentro artístico-experimental salir del silencio o de la soledad debe realizarse cuando sea inevitable, imprescindible, absolutamente necesario. A mayor silencio y mayor quietud, mayor energía. Porque tanto el silencio como la quietud o la soledad ya son multitud, multitud de pensamientos y de sensaciones. Grotowski afirma que la idea del “reposo que es movimiento” – expresión antigua encontrada en diversas tradiciones – tal vez sea el punto de partida de las diferentes técnicas escénicas, cuyos polos se encuentran simultáneamente. Sobre Grotowski dice Ludwik Flaszen en *Essere un uomo totale*:

Dice un viejo sabio chino que quien sabe, no habla: habla aquel que no sabe. Grotowski no hablaba, como mucho se expresaba con irónicas alusiones. Era un hombre enigmático, el más enigmático de entre todos los hombres extraordinarios que he tenido la suerte de conocer en persona. [...] aceptaba la vida como un sueño, y practicaba honestamente el oficio del teatro, cuya belleza consiste propiamente en ser una especie de sueño dentro del sueño. (Flaszen apud Degler y Ziolkowski, 2005: 129).

Al silencio interior también se llega a través de la repetición del movimiento, por ejemplo a través de las caminatas de poder (walk of power). La repetición puede ayudarnos a estar en el presente, a que nuestra mente no se dirija hacia lo que viene después, hacia la experiencia siguiente. La repetición puede ayudar a dejar de controlar, a abandonar el control, relajarse y dejarse en manos del flujo de la vida, sin preocuparse por lo que vendrá después, sintiéndose formar parte de un todo en el que somos solo una pequeña parte más. A través de las repeticiones los pájaros aprenden a volar, y el ser humano puede encontrar acciones capaces de interrumpir su desasosiego y sufrimiento.

Mediante la repetición también queda suspendido el combate de las sensaciones que nos acompañan en lo cotidiano y nos retiran la posibilidad de una acción inmediata. La repetición conduce a la monotonía, y la monotonía al descubrimiento de potencialidades meditativas, una de las técnicas que debían ser aprendidas con Grotowski.

El Teatro de las Fuentes abría una línea de investigación ligada a las propiedades encantatorias de textos considerados sagrados. Grotowski intuía que esos textos arcaicos contenían en sí la noción de origen, de la misma forma que él la buscaba a través del silencio de las acciones. Sería una especie de materialización de la experiencia viva original, de modo que los participantes eran estimulados a crear melodías capaces de servir de soporte a las palabras sagradas. Este trabajo con los “cantos vibratorios”, que incluía canciones de los Bauls – cantantes de Bangla Desh influenciados por la cultura tántrica hindú, que celebran el amor celestial de forma terrena –, cantos de tradición Hasidim – una sección mística del judaísmo – y cantos encantatorios haitianos, era ya un preanuncio de lo que se desarrollaría posteriormente en la fase del Arte como Vehículo, y que constituiría el centro de sus preocupaciones. Lo que interesaba era desarrollar, revelar algunas potencialidades escondidas. Los cantos y las acciones debían ser realizados en una secuencia ininterrumpida, sin nominalización, explicación o justificación para así no tratar de ilustrar ni de hacer comentario alguno. El inicio, el medio y el fin de las “performances” eran personales, de acuerdo con motivaciones no declaradas. El grupo de participantes experimentaba las acciones como acciones, no como concretizaciones de una ideología compartida, no como preludio de algo más. Era importante que el aspecto sagrado y litúrgico no quedase subrayado hasta el punto de saturarlo y asfixiarlo todo, era necesario dejar espacios en blanco, espacios vacíos a lo que pudiese venir de la imaginación, de la sorpresa o el asombro, o simplemente de lo fortuito o accidental. La conducta del participante durante un experimento debe estar presidida por la no intencionalidad para que se dé la apertura a cualquier posibilidad de proceso y de resultado. Grotowski no muestra interés por el entendimiento racional y discursivo de las tradiciones, sino por su incursión natural en otro espacio, distante del contexto cultural de origen, de forma que sus representantes puedan actuar, no como añadidos culturales que

demuestran las particularidades técnicas de ciertos ritos representativos de su tradición, sino como seres en estado de despojamiento frente al otro. Grotowski pretendía una aproximación personal y honesta, original y simbólica, y no una ilustración, imitación o mistificación, no buscaba lo más exótico, efectista o vistoso. En esta perspectiva afirma Grimes que lo que Grotowski busca con el Teatro de las Fuentes es un sentido de comienzo original precultural. Esta fuente o comienzo está aquí y ahora, no escondida en alguna cultura primitiva. No se trata de una edad de oro perdida, sino de una capacidad de mantener el perpetuo sentido del descubrimiento.

Después del Teatro de las Fuentes llega en la trayectoria vital y profesional de Grotowski el Drama Objetivo, un término que hace referencia al Objetivo junguiano (Objective Unconscious) y al Objetivo Correlativo, de Eliot, y que se asocia directamente a lo que Gurdjeff en consonancia con Juliusz Osterwa denominó como Arte Objetivo. Según el profesor universitario polaco, Zbigniew Osiński, el Arte Objetivo preconiza una oposición deliberada al subjetivismo que somete al arte a la casualidad y a una visión individual de las cosas y de los fenómenos, regida frecuentemente por los caprichos humanos; el Arte Objetivo posee valor extraindividual y sobreindividual, revelando las leyes del Destino, y el destino del hombre como hombre. En *Introducción Objective Drama 1983-1986*, Lisa Wolford dice entender el término “ritual” aplicado al Drama Objetivo como una transmisión no degenerada – el concepto de no degeneración siempre fue muy importante en Grotowski – de las tradiciones y técnicas culturales, generalmente religiosas en su origen, que provocan un efecto determinable y, por tanto, objetivo en el practicante. Este tipo de arte, según Grotowski, debería evocar y convocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la forma artística eran la misma cosa: cuando la poesía era canto; el canto, encantación; el movimiento, danza. Se trata de un trabajo que no pone el foco de atención en la forma – como el teatro de la representación – ni en el espíritu informe y en la atmósfera – como el parateatro – sino en el material: las cualidades de la experiencia vivida y la cualidad de la presencia humana. Según Thomas Richards el grupo de actores que trabajaba a las órdenes de Grotowski entrenaba diariamente de seis de la tarde a dos de la madrugada. El entrenamiento era princi-

palmente físico. El trabajo diario se iniciaba con ejercicios físicos y plásticos. Entre estos ejercicios se encontraban las *Motions*, que estimulaban el círculo de atención del actor en continuo cambio. En las *Motions* el cuerpo del actor se mueve alerta y rápidamente en todas las direcciones en defensa de cualquier ataque. El cuerpo gira en un lugar concreto dispuesto a defenderse y prevenir un ataque desconocido que puede venir de cualquier parte, sin hacer ningún ruido ni con el cuerpo ni con los pies. El movimiento de defensa va acompañado a su vez de movimientos de ascenso y descenso vertical flexionando las rodillas y bajando la pelvis, para adquirir impulso y para mover y respirar esta suerte de danza de protección animal. En las *Motions* la mirada y la escucha son periféricas y globales, el actor está en él y en el entorno con todos los sentidos puestos en el contexto que siente como invasivo. En *The River*, otra serie de ejercicios, los actores bailan un flujo de canciones haitianas, y por último en *Watching*, los actores seguían a un líder, quien improvisaba, jugando en pleno éxtasis lúdico, todo lo que su fantasía e imaginación le sugería; los demás le secundaban imitando lo que este hiciera por toda la sala de ensayos, con una imitación alegre y desenfadada, cada uno a su manera y a su ritmo. Después de estos primeros ejercicios de entrenamiento se sucedía la *Main Action* (acción principal): una serie de acciones individuales (*mystery play*) creada a partir del recuerdo de una canción de la infancia, asociada a fragmentos de escritos sagrados. Las canciones de infancia del actor, tarareadas por el propio actor mientras las recuerda, eran para Grotowski el ejemplo más excelso de ritual y de manifestación teatral. Para el director polaco algunos cantos arcaicos tienen la propiedad de abrir una llave hacia lo sagrado. En la conferencia dictada en Florencia en 1985, “Tu es le fils de quelqu’un”, Grotowski afirma que estos cantos conducen dentro de sí una especie de “yantra” o de “organon”, algo que puede conectar al actor con las leyes del universo, o de la naturaleza, como un instrumento de observación anatómica. Para cada canción aprendida durante el entrenamiento era desarrollada una estructura simple de movimientos que facilitaba al actor el cantarla.

Los actores no debían crear con bases abstractas que conducen a una caracterización vaga y superficial. El énfasis del trabajo recae siempre en el cuidado con el deta-

lle, en la precisión con que cada partícula de acción debe ser estudiada, definida y reproducida en las secuencias de acción física, así como en la ejecución de ejercicios preparatorios e iniciatorios. Este cuidado marcaría toda la fase de Artes Rituales, que Peter Brook denominó Arte como Vehículo. Grotowski, al referirse a la precisión que persigue, advierte que las técnicas rituales y litúrgicas que le sirven de estímulo original abarcan acciones cuasifísicas extremadamente precisas. Para él el movimiento preciso da un efecto preciso; esto, y no otra cosa, es el encantamiento. En la fascinación del encantamiento reside la búsqueda, este es el motor de la búsqueda. Lo más sencillo, simple y natural realizado con intensidad y sinceridad es lo que provoca el encantamiento. Se inicia la investigación y el aprendizaje del encantamiento en los fragmentos de acción, siempre muy simples, que pueden ser identificados como de pertenencia común a todo ser humano. Según Osinski, no interesa al artista – ni al actor, ni al director, ni al crítico – adjudicar a esas partículas de acción ningún calificativo que venga a distorsionar el verdadero sentido, sea de orden filosófico o teológico, precisamente porque el mero hecho de no etiquetar permite al practicante del ritual artístico-teológico tocar el nervio transcultural. Y esta no calificación y no denominación, esta anomia tan reiterada y frecuente en el pensamiento grotowskiano, no significa ni implica falta de rigor, de disciplina o de trabajo, antes bien, al contrario, puesto que la libertad, la espontaneidad y la improvisación son inmensas – porque todo se encomienda al momento presente, al absoluto relativismo y subjetivismo del instante actual, al no saber en definitiva y a la apertura hacia toda sorpresa y asombro de cualquier estímulo exterior o interior – igual de inmensa ha de ser la preparación técnica e intelectual para el aprovechamiento pleno de lo que la vida o el arte ofrecen inesperadamente. Grotowski trazó, tanto idealmente como en la práctica, un discurso conceptual y metodológico que va de la espontaneidad a la disciplina y viceversa, de la “energía animal” a la “energía sutil”, del “cuerpo-memoria” al “cuerpo-vida”, del “performer” al “actor santo”, de la experiencia a la trascendencia, de lo finito a lo infinito.

En el Arte como Vehículo el actuante a través de su trabajo sobre sí mismo podrá “verticalizar” el acto de autodeclaración ante el otro en un itinerario que va del despertar

de sus fuerzas vitales al regreso a su origen, a su hogar, a la matriz originaria, la fuente primigenia, el flujo oceánico del que todos procedemos, que va de la densidad de las energías ligadas a los instintos y a la sensualidad a la sutileza de la conexión trascendente. El director, por su parte, siendo considerado un “espectador de profesión”, es el elemento capaz de, según Thomas Richards, percibir el exacto momento en que lo desconocido aparece en su plenitud, y de decir cuándo la estructura de la Acción puede darse como concluida y debe ser fijada. Recogemos las palabras de Grotowski refiriéndose a lo que considera la fase final de su itinerario creativo en el artículo “De la Compañía Teatral al Arte como Vehículo”:

El Parateatro permitió poner a prueba la esencia de la determinación: no esconderse detrás de nada. El Teatro de las Fuentes reveló posibilidades reales. Pero quedó claro que no podíamos realizarlas en su totalidad, si no se iba más allá de un nivel un tanto “impromptu”. Con todo el Arte como Vehículo no está orientado a lo largo del mismo eje: el trabajo procura pasar consciente y deliberadamente por encima del plano horizontal de las fuerzas vitales, y este sobrepasar ya en sí contiene la salida: la verticalidad. Por otro lado, el arte como vehículo se concentra en el rigor, en los detalles, en la precisión comparable a aquella de los espectáculos del Teatro Laboratorio. ¡Pero atención! No es un retorno al arte como representación; es el otro extremo de la misma cadena. (Grotowski apud Flaszen, y Pollastrelli, 2007: 232).

Más allá de la sinceridad del actor en su gesto de declaración frente al otro, que constituye el Acto Total de la fase espectacular, interesa a Grotowski en esta nueva fase escrutar en el actuante las minúsculas partículas de la Acción capaces de elevarlo por encima de la horizontalidad que caracteriza las fuerzas instintivas, en un proceso de verticalización que conjugue los polos de la organicidad y la consciencia, de modo que la percepción del propio actuante sobrepase los límites impuestos por su mente. A este proceso es a lo que Grotowski – y bajo concepciones similares muchos otros – llama adquisición de la Presencia. La presencia implica estar presente ante otro que te sirve de testigo, testigo de la historia que le cuentas, pero también de tu belleza y de tu sufrimiento, de tus miserias y confesiones más íntimas. La presencia ante el otro y del otro es imprescindible, no solo para que nos haga una devolución de su recepción de nuestro

trabajo, sino para que el trabajo no sea un ejercicio endogámico y narcisista, estéril para la sociedad. Aunque como muy bien han dicho los críticos y analistas de la obra de Grotowski, y como muy bien sabía el propio Grotowski, el otro es un desconocido, y jamás deja de serlo, y está bien que así sea, pues como considera Grotowski – extrayendo su pensamiento del pensamiento tribal indígena de las muchas tribus que visitó – hay cosas que los seres humanos debemos conocer y cosas que debemos ignorar. La relación entre actor y espectador es finalmente una relación ante todo lingüística, pues son un misterio el uno para el otro. Referimos aquí las palabras del gran discípulo de Grotowski, Thomas Richards:

Cuando un actuante comienza a cantar una canción de la tradición e inicia su proceso interior, la canción y la melodía descienden por el cuerpo. La melodía es precisa. El ritmo es preciso. La persona que está cantando comienza a dejar que la canción descienda por el organismo, y las vibraciones sonoras comienzan a transformarse. Las sílabas y la melodía de esas canciones comienzan a tocar y a activar algo, yo percibo como si fuesen concentraciones de energía en el organismo. Una concentración energética me parece ser algo como un centro de energía en el interior del organismo. Esos centros pueden activarse. Bajo mi percepción, un centro de energía existe en torno de lo que es llamado, plexo solar, en torno del área del estómago. Está relacionado con la vitalidad, como si la fuerza de la vida estuviese asentada allí. En algún momento es como si eso comenzase a abrirse, como si recibiese una corriente de impulsos de vida en el cuerpo, relacionados con las canciones – la melodía es precisa, el ritmo es preciso, pero es como si una fuerza fuese recogida en el plexo. Y entonces, a través de ese lugar, esa energía muy fuerte que es recogida puede encontrar su camino, a través de un canal que parte del centro de energía en dirección a algo muy íntimo que llamo “el corazón”. Aquí el contenedor vital comienza a fluir en dirección a otra fuente y se transforma en una cualidad de energía que es más sutil. Cuando digo sutil quiero decir más leve, más luminosa. Lo que fluye ahora es diferente, la forma como toca el cuerpo es diferente – ese contenedor de energía puede ser percibido como si estuviese tocando el cuerpo. Algo en ese contenedor relativo al corazón comienza a abrir un pasaje en dirección hacia arriba, es como si comenzases a ser tocado por un nivel de energía en torno de la cabeza, en la frente y en la nuca. No quiero decir que esto sea una fórmula general, que pueda ser igual para todo el mundo, pero alguien puede percibir cuando todo está conectado como un río que corre

desde la vitalidad hacia esa energía muy sutil; como si atrás de la cabeza y arriba tocase algo que ya no está relacionado con el aspecto físico, sino con algo por encima de él. Como si alguna fuente tocada comenzase a ser activada y algo como una lluvia sutil descendiese lavando todas las células del cuerpo. Ese viaje parte de una cualidad de energía densa y vital en dirección a una cualidad de energía muy sutil, y desciende hasta la fisicalidad básica... Es como si esas canciones hubiesen sido hechas o descubiertas cien o mil años atrás para acordar una especie de energía o energías en el ser humano de forma que permanezcan despiertas en él. Esa transformación de energía, todo ese proceso yo lo percibo como “en la acción” (...) Lo que quiero decir con “en la acción” es diferente de lo que se puede pensar sobre la acción, aparece para mí como actuante, es un término personal que uso para referirme al proceso de transformación de la energía durante la performance con los cantos vibratorios arcaicos. (Richards apud Schechner y Wolford, 2006: 438).

Y sigue hablándonos Richards de esta forma natural y mística de percibir la energía en la acción:

En el encuentro de la noche pasada yo estaba hablando sobre la relación de trabajo en Action, con Mario Biadini. En este encuentro se puede ver momentos de contacto entre nosotros en los que estamos ambos cantando – y actuando – y “en la acción” comienza a suceder. Cuando estamos en ese tipo de contacto no es como cuando un actor debe tener alguna imagen mental que proyecta en su compañero de escena – por ejemplo, el actor ve a su hermano proyectado en el compañero y reacciona como si lo estuviese viendo en una circunstancia específica. Si no que en esos momentos de conexión con Mario yo espero algo de él, y él espera algo de mí; algo relacionado con nuestro grado de verticalización. Si yo soy el líder de la canción en aquel momento, él se orienta hacia mi proceso de forma que nos convirtamos en dos personas en un mismo viaje. O cuando él es el líder de una canción particular, en ese momento yo me oriento a mí mismo en dirección a su proceso. Y de tal forma que ocurre una inducción en mí por estar siguiéndolo, algo que me vuelve activo. (...) Esto puede crear una corriente de energía entre dos personas, y lo que podemos llamar “transformación de energía” puede ser percibido no ya solamente como algo que existe en una persona o en otra, sino en ambas y conjuntamente. (...) Puede englobar al compañero y su hacer, englobar su interior y su ex-

terior. Esto es como decir que el espacio entre ambos está ascendiendo en cualidad de energía y alguna cosa sutil en ellos está descendiendo. (Richards apud Schechner y Wolford, 2006: 444).

2.2. APOCALIPSIS.

El *Apocalipsis* es el último libro de la Biblia cristiana. El *Apocalipsis* se dedica a interpretar el sentido y meta de la historia humana partiendo de Jesucristo. Los apocalípticos tienden a pensar que la historia ha perdido su sentido, de manera que Dios debe destruirla, creando un nuevo mundo para justos o creyentes. Los apocalípticos son mesiánicos visionarios que buscan la redención, la expiación a través de revelaciones de las que se sienten protagonistas y que divulgan a sus discípulos y a la masa. Grotowski y su compañía son apocalípticos, por tanto. Mientras que los profetas apelan a la libertad y a la responsabilidad humana, los apocalípticos prometen la presencia de agentes sobrehumanos que decidirán el futuro de la humanidad. Los apocalípticos piensan que la hora final se encuentra decidida de antemano, de manera que los creyentes solo pueden aguardar el tiempo definido para el juicio y el fin del mundo. Los grandes profetas apocalípticos han anunciado la ruina final del pueblo o el futuro de la salvación en nombre propio, a cara descubierta, como harían Juan Bautista, Jesús de Nazaret y Juan, el autor del Apocalipsis. No otra cosa es lo que hace Grotowski en relación al teatro y al oficio teatral. Los autores apocalípticos muestran gran interés por el conocimiento de las realidades profundas de la vida y de la historia. Por un lado suponen que todo tiene un final aparente (se acaba el orden actual de la Historia); pero al mismo tiempo, como videntes sabios, ellos son capaces de penetrar en el orden superior de la realidad, conociendo lo que existe en la otra ribera, en clave de contemplación angélica o sabiduría transformadora. Los profetas antiguos eran hombres de la palabra proclamada: no escriben, hablan; no necesitan libros, exponen la Palabra de Dios. Por el contrario, los apocalípticos redactan lo que han visto. Ellos son literatos, hombres del libro, y de esa forma crean una cultura de sabios escribas y lectores, que forman la minoría perseguida pero pensante de la sociedad, minoría en que una vez más volvemos a incluir a Grotowski. Xabier Picazo

hace un extraordinario estudio, descriptivo y perfectamente estructurado del Apocalipsis en un sentido literal y en un sentido amplio, y de todo lo que se conoce como apocalíptico:

El Apocalipsis es manual de resistencia, guía para personas que quieran mantenerse fieles en la prueba. Por eso, nos enseña a sufrir, descubriendo el gozo de Jesús, por encima del mismo sufrimiento. Es guía de perdedores: personas que aceptan el camino del cordero sacrificado. Pero, al mismo tiempo es libro de fiesta: una especie de ópera litúrgica donde todos los cristianos son actores (nunca espectadores de un drama exterior). (Picazo, 2010: 276-277).

La apocalíptica empieza preguntando por la justicia de Dios y el sentido de la acción humana. Todas las representaciones grotowskianas se plantean estas ideas, en especial *Akropolis* y *El príncipe constante*. Si el mundo está en manos de la voluntad de Dios o en manos de los violentos y perversos es un dilema que vertebra toda la obra grotowskiana. Para Grotowski la voluntad divina se esconde tras la voluntad del hombre para no interferir y dejar libertad al ser humano para que realice sus deseos y propósitos. De ahí proceden todos los males, pero también todos los bienes. El ser humano no puede ser sin ser libre, y si es libre, entonces lo es también para elegir el mal. La apocalíptica ha buscado el origen del mal. Para Grotowski el origen del mal radica en que los humanos creemos que existe, que es real y que es inevitable, creemos en la separación, en que nuestro hermano no es nuestro hermano, sino nuestro enemigo. Grotowski piensa, al igual que Jesucristo, que si amas a tu enemigo lo destruirás – transformándolo o haciendo que desaparezca –, pues tu enemigo no es sino la imagen que te has formado de él. El enemigo no existe, solo es un pensamiento de enemistad en nuestra mente, que nosotros mismos hemos querido inocularnos para tener alguien contra quien luchar y a quien vencer. Sobre esta premisa se basa la crónica de la vida del emperador Adriano en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, novela que Grotowski amaba. El origen del mal está en el deseo de ser brillante y único, de ser especial, de emular a Dios, en verte como igual al resto de seres humanos, sino superior a ellos, en creerte separado al resto de la humanidad, y no vinculado a ellos formando una unión indisoluble. Solo se

puede combatir el mal desde el amor, desde la perseverancia en el amor y en la compasión.

La apocalíptica pretende conocer y anticipar la meta de la historia. Grotowski sentía verdadera ansiedad por la acumulación de conocimientos, y ante todo, por la profundización en ellos. El destino es un tema recurrente de meditación durante toda la vida en Grotowski, el destino de Polonia, el destino del teatro, el destino del bien y del mal y de nuestras buenas y malas acciones, el destino de las enseñanzas cristianas, etc... La apocalíptica es también literatura de perseguidos y de protesta. Grotowski se sintió siempre un perseguido, un desterrado y exiliado. Perseguido y acosado políticamente por el comunismo y económicamente por el capitalismo, perseguido y acosado estéticamente por los críticos y espectadores y emocionalmente por discípulos y detractores. Al igual que los maestros y sabios apocalípticos también Grotowski – como también hiciera Barba – recabó sus discípulos de entre los extraviados y desclasados de la sociedad. Las visiones apocalípticas grotowskianas sirven para alimentar la resistencia de sus actores, ayudándoles a mantener su fidelidad mesiánica en circunstancias socioculturales adversas. Y también como los apocalípticos su teatro es la familia de aquellos que comparten de manera universal el pan, suscitando una comunidad afectiva o grupal (casa eclesial) en torno a la palabra compartida del texto teatral. Igual que el Apocalipsis ha destacado la resistencia de la iglesia entera como mártir, también Grotowski ha destacado la resistencia del teatro, insistiendo en el carácter social y público de la misión evangelizadora del arte. Grotowski, como los apocalípticos, ha canalizado la violencia en forma martirial (no marcial), ofreciendo así un modelo de insumisión creadora, en la línea del Cordero sacrificado. Grotowski recupera un elemento esencial del Evangelio que extrapola al ámbito teatral: la promesa del reino de la iluminación – en este caso a través del arte – y la resistencia en un contexto adverso. Para Bergson característica esencial del apocalíptico, que también se da en el niño, es la indivisibilidad de la unidad de la mirada. Hacia ello se dirige Grotowski en *Apocalypsis cum figuris*. Escribe Konszty Puzyra en “Załącznik do Apocalypsis cum figuris” (“Anexo a Apocalypsis cum figuris”) dentro de la obra *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne (Tiempo borrascoso.*

Folletines teatrales):

Una multitud de imágenes actorales, vivas, espontáneas, fugaces, que desarrolla ante nosotros la compañía de Teatro Laboratorio, es quizá no solo algo rico, superabundante, de alegre creación y asociación. Es quizá algo más: una visión sobre la misteriosa lógica del mundo, sobre la “unidad en la inmensidad”, que buscamos desde hace siglos. Infructuosamente. (Puzyna, 1971: 100).

El Apocalipsis ha evocado desde Cristo (en clave de salvación) los terrores de una humanidad que parece condenada al fracaso y a la muerte, a fin de introducirlos dentro de un gran drama de salvación, pudiendo de esa forma exorcizarlos. Por eso es obra de liberación personal; no deja que los terrores nos dominen de manera fatalista. Ciertamente, habla de ellos (llantos ancestrales, catástrofes cósmicas, fieras malditas), pero lo hace para que podamos superarlos; el Apocalipsis quiere ser un libro de catarsis. También las obras grotowskianas pretenden una catarsis, más existencial que emocional, una transformación esencial, una alquimia espiritual. Se trata de una catarsis que en ambos casos llega a través de una inversión amorosa y no violenta de la violencia de la Historia. La violencia se transmuta en bodas, como lo hace la ignominia en *Akropolis*. La catarsis nos ayuda a encontrar la chispa divina que habita en nosotros, nos ayuda a reconciliarnos con nosotros mismos. Grotowski coincide con los presupuestos conceptuales de H. Gunkel, quien en su obra *Creación y caos* (1895) señalaba que el Apocalipsis no es la descripción de sucesos que han de suceder un día, sino expresión simbólica del mito originario (lucha entre el bien y el mal). Ambos comparten la idea del simbolismo y del mito como lenguajes evocativos que no niegan la historia, sino que la sostienen. Oswald Spengler en su obra *Naturaleza – Historia – Kultura* comenta:

Cada cultura recorre las etapas del desarrollo del individuo humano. Cada una tiene su infancia, su juventud, edad adulta y vejez. [...] La conciencia mítica del mundo combate contra lo que hay en la naturaleza de oscuro, de demoníaco, e incluso de culpa, para lentamente madurar y recobrar la comprensión de la existencia. [...] Tras el combate, cansada, desamada y fría la conciencia pierde la alegría de existir y regresa nuevamente – como en tiempos del imperio romano – a la mística transpersonal, al seno materno, al

sepulcro. Este es el encanto de “otras religiones” que produjeron al mismo tiempo los cultos a Mitra, a Isis y al Sol en las culturas tardoantiguas. Este mismo culto que despierta en Oriente el alma y la llena por completo interior y profundamente, como en los antiguos, como en los más soñadores, expresión tímida de su soledad en este mundo. (Spengler, 1981: 219-220).

Grotowski comparte otro gran aspecto con lo apocalíptico y es la celebración y el ritual celebrativo. El Apocalipsis es un drama litúrgico que nos introduce en la alabanza a Dios – plano celeste – y nos capacita para convertir nuestra existencia en canto de asombro y de agradecimiento ante el misterio. El texto se mueve en dos niveles: visión – plano de la historia, del relato – y audición con canto del coro litúrgico; el vidente se vuelve actor del drama donde se encuentra inserto, interpretándolo con su palabra. En estos dos niveles se hallan todos los espectáculos del Teatro Laboratorio. Los actores principales del Apocalipsis son Dios y el Cordero (con sus ángeles). Pero el texto convierte a sus mismos lectores en actores, desde el comienzo de su trama. Esto mismo, reiteradamente, es lo que hace Grotowski en sus puestas en escena con los espectadores. El *Apocalipsis* es una representación extraordinariamente teatral, una ópera integral – obsérvese el gusto grotowskiano por la grandilocuencia catártica de lo operístico – en donde intervienen coros de diverso tipo, cantos de lamentación y gozo, con una escenificación final esplendorosa del gran triunfo de los santos – véase también en este aspecto la concomitancia con la triunfadora santidad del actor grotowskiano. Sus lectores son, al mismo tiempo, actores y espectadores, de tal forma que ellos definen su vida en este teatro total. Desde aquí, en plano performativo y catártico – de acción y curación – han de entenderse sus momentos y simbolismos concretos. Este efecto de doble inmersión teatral y terapéutica era lo que pretendía Grotowski con cada una de sus creaciones. René Girard en su obra *Sagrado y violento (Sacrum i premoc)* habla acerca del ritual apocalíptico y sus implicaciones:

El ritual protege a toda la sociedad ante su propio deseo de violencia, y dirige la fuerza humana de esta sociedad a otros objetivos exteriores. El ritual se enfoca en el sacrificio como origen de toda discordia, para acabar disipándolo en un proceso de parcial satis-

facción. La víctima restablece la armonía y fortalece los vínculos sociales. Si examinamos el sacrificio básicamente como algo que se manifiesta directamente a través de lo violento, nos daremos cuenta, de que esto tiene un influjo en la existencia humana, incluso en el bienestar material. (Girard, 1993: 11-12).

El Apocalipsis es un libro de culminación humana y hacia ello dirige su mirada Grotowski, hacia la plenitud y libertad más honda en el plano personal, y hacia la transformación social de la humanidad en su conjunto. El Apocalipsis es drama de las metamorfosis simbólicas y/o transformaciones salvadoras de Jesús, es libro de la mutación fundamental, de la gran transformación del ser humano. Solo Jesús es punto de apoyo en donde puede sostenerse el peso de la Historia: siendo Cordero Sacrificado, hombre que muere, es la victoria de Dios, el futuro de bodas de amor para los humanos. Tanto el Apocalipsis como Grotowski no solo miran hacia la culminación humana, también hacia la cósmica y natural. Ni uno ni otro conciben el cosmos como malo, pervertido; ciertamente está amenazado por la destrucción y el fin como cualquier otro ente o realidad, pero participa del camino salvador de Dios en Cristo. Apocalípticos y grotowskianos asimismo concuerdan en cantar la culminación sensual y sexual. Todos ellos cantan al cuerpo (cabeza, ojos, oídos, manos, piernas) como hermoso y pleno signo de vida. También pertenece a la corporalidad la sangre, expresión de muerte y de entrega de la vida – recuérdese a este respecto la importancia de la sangre en *El príncipe constante* – al igual que las relaciones afectivas (fidelidad contra prostitución) en paralelismo con la dualidad grotowskiana del actor santo frente al actor cortesano, y que desembocan en el gozo de las bodas. Los apocalípticos cantan, en fin, el despliegue y triunfo de lo humano.

La obra más apocalíptica de Grotowski es como su propio nombre indica *Apocalypsis cum figuris*. El título se refiere a la profética Revelación de San Juan, que anuncia la Segunda Venida de Cristo, y la acción se coloca en una fiesta religiosa contemporánea, entre los espías y mendigos instalados en torno del santuario, que presenta la Segunda Venida como una brutal diversión de borrachos. En esta obra Grotowski pretende llevar al extremo los presupuestos del actor santo e iluminado que ya trabajara

junto con Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*. En *Apocalypsis cum figuris* el actor trasciende su “ego” en los momentos más intensos de autorrevelación en una apoteosis de espiritualidad humana, creando un efecto de “transluminación” o “transreverberación” en el que el alma brilla a través de la carne por la integración de los poderes psíquicos y corporales de todos los actores, que brota de las capas más íntimas de su ser y de su instinto. Lo individual se transfigura en una imagen de lo universal y se presupone que la personalidad es superficial, artificial, mientras que en sus raíces la humanidad es genérica. El actor se ha convertido en la encarnación viva del mito, como en la proce- sión medieval de flagelantes y peregrinos de *Akropolis* y de *Apocalypsis cum figuris*.

Apocalypsis cum figuris fue una obra que derivó y evolucionó a partir de los ejercicios de actuación y de las improvisaciones de los actores, así como de textos clásicos que rondaban por la cabeza de Grotowski y de los actores del Teatro Laboratorio desde hacía mucho tiempo. Hubo una relación de una coherencia absoluta entre la partitura – las acciones y las relaciones objetivas – y el proceso interno actoral. La caracterización se basó en arquetipos con los cuales los actores habían llegado a identificarse, y el diálogo se limitó a citas, máximas y aforismos de larga y conocida tradición occidental, y que parecían representar la conciencia de la humanidad misma. La dramaturgia textual se derivó básicamente de la poesía religiosa de T.S.Elliot y de Simone Weil, de *El gran inquisidor*, monólogo dentro de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, y ante todo, de la Biblia. Las palabras se redujeron a lo esencial, se depuraron al máximo, hasta quedarse en mímica y sonido puro, encantamiento, canto litúrgico y Kyrie eleison. *Apocalypsis cum figuris* es la obra que más se acerca al ideal de teatro autónomo, autotélico, al ideal de teatro físico y de creación, ya que el teatro se distancia definitivamente de la literatura dramática y despega de ella, convirtiéndose en ceremonia y ritual litúrgico, profundamente espiritual y profundamente humano. En esta obra Grotowski pretendió superar la dicotomía actor/espectador y cuerpo/mente. Así lo expresa el propio Grotowski en una conferencia de prensa “O Apocalypsis cum figuris”, ofrecida en Nueva York el 15 de octubre de 1973, citada en el nº 4 de *The Drama Review*, 19:

En la primera versión de *Apocalypsis cum figuris*, los espectadores se sentaron en unas

bancas espaciadas unas de otras, de modo que cada quien se sintiera solo... después buscamos distintos puentes entre nosotros y el espectador, una especie de respuesta a su presencia, una respuesta que es casi invisible... totalmente abierta a sus reacciones...luego, en ciertos puntos, pedíamos personas que desearan venir con nosotros e improvisar con nosotros durante la función. (Grotowski, 1973 B: 61).

Apocalypsis cum figuris representa un punto de inflexión en el trabajo de Grotowski y del Teatro Laboratorio. En la época de su estreno, el grupo ya había obtenido reconocimiento mundial y la exigencia de un trabajo cada vez de más calidad asfixiaba al equipo de Wrocław, algo que molestaba profundamente a Grotowski, para quien la sobretensión de la exigencia y de las expectativas era el peor enemigo del trabajo. En la época de *Apocalypsis cum figuris*, último espectáculo del Teatro Laboratorio, Grotowski se hallaba ya irremisiblemente decepcionado con el teatro, y aún más con la gente de teatro. Para él sus textos y teorías habían sido manipulados, tergiversados y contaminados hasta lo inimaginable. Todos los artistas se consideraban seguidores fieles de Grotowski y continuadores de la estela grotowskiana, y lo que hacían ante todo era repetir estereotipos y clichés mal entendidos. Grotowski sentía una mezcla de rabia, vergüenza, indignación y tristeza. *Apocalypsis cum figuris* fue generado durante tres años de duros y controvertidos ensayos, y se mantuvo en cartel durante doce años consecutivos, de 1969 a 1981, convirtiéndose en clásico contemporáneo de la cultura polaca, y emblema de la marca Polonia. En esta obra cada uno, a su modo, alcanzaba la iluminación y el estado de santidad actoral buscado por el director de Wrocław. Grotowski, además, abandonó su carácter marcadamente autoritario, y dejó de dirigir y conducir a los actores, limitándose a escucharlos y a acompañarlos en sus dudas y angustias. En *Sobre la génesis de Apocalypsis* Grotowski informa de que el periodo de creación del espectáculo se caracterizó por una secuencia de intensas y desoladoras crisis creativas tanto del director como del grupo – el propio Grotowski se quedaba sentado en silencio, casi autista, durante horas y horas, esperando que algún raptó inspirativo le llegase a él o a sus actores. Unos actores que, por principio, optaron por no repetir lo que habían realizado en espectáculos anteriores, de forma que se pusieron en riesgo como artistas, y fueron absolutamente honestos con su trabajo. Bajo esta perspectiva *Apocalypsis cum figuris*

fue el más difícil de los espectáculos de la compañía del teatro pobre de Wrocław.

Konstanty Puzyna en *El mito viviseccionado: El Apocalipsis de Grotowski* menciona la dificultad de descripción de un espectáculo que no puede ser visto desde una perspectiva objetiva por presentarse como un poema de múltiples significaciones, significaciones condensadas en una extraordinaria densidad de imagen y de pensamiento, una multiplicidad de significados y sentidos similar a la del *Ulises* de Joyce. El propio Puzyna admitió que la visión del espectáculo marcó un antes y un después en su carrera como crítico teatral; desde entonces no vio las obras teatrales con los mismos ojos. Puzyna en el texto anteriormente mencionado destaca que cualquier descripción de *Apocalypsis cum figuris* sería una traición de la realidad de la experiencia vivida, pues más que teatro se trata de una original suerte de poema escénico. Para Puzyna el montaje de *Apocalypsis cum figuris* es un collage, una hipnótica yuxtaposición de sugerencias varias sin una columna vertebral clara. Para el estudioso polaco es más fácil entender el espectáculo que explicarlo racionalmente; las personas que mejor lo entienden son los jóvenes, las personas que son capaces de absorber metafísica, porque todavía están hambrientos de ideales y de verdades. Según Jennifer Kumiega, el espectáculo presenta un enorme poder de síntesis y una profundidad en el tratamiento de las cuestiones míticas abordadas que permiten infinitud de lecturas más allá del análisis racional. La relación actor/público no se opera en el nivel de la consciencia, sino en el de la resonancia y vibración transpersonal. La investigadora que acompañó las representaciones de *Apocalypsis cum figuris* en las giras del Teatro Laboratorio durante años, constata que el espectáculo permaneció en constante transformación a lo largo de sus incontables representaciones. Nunca terminó de fosilizar, de quedarse definitivamente fijado. Algo que pareció gustar mucho a Grotowski, pues para él el arte debía emular la vida, y la vida fluye sin detenerse y sin repetirse. Para Grotowski si se considerase que existe algo próximo al ideal, eso querría decir que llegó el momento de quitar el espectáculo del cartel, querría decir que es perfecto – y por lo tanto, muerto – y que todo ya fue conocido. El espectáculo no puede ser un ideal: debería ser búsqueda de conocimiento.

Apocalypsis cum figuris puede ser considerado como una parábola de la segunda venida de Cristo. No obstante, no se ofrece ni la aceptación ni la negación de este hecho. La ambigüedad y la indeterminación son absolutas. La figura de Cristo es evocada, pero de forma escéptica y contradictoria. La indumentaria de los actores es cotidiana – en nada se diferencia de la de los espectadores – y una vez que no se comportan de forma diferenciada, tampoco asumen un rol teatral. La sala es amplia, y está vacía. Dos potentes y grandes focos reflectores en el suelo están direccionados hacia una pared rústica. Las ventanas están cerradas y dan al espacio un tono lúgubre de penumbra. El fuerte contraste entre luz y oscuridad es una de las fundamentales señas de identidad del espectáculo; las velas que trae Simón Pedro en un momento de la representación evocan la atmósfera ritual y cristiana. El trabajo con la luz es esencial, es uno de los aspectos más sobresalientes de esta original y excelsa obra. El público queda sentado en el suelo con la espalda apoyada en las paredes. La atmósfera es confesional, misteriosa e intimista. En las primeras representaciones había bancos en los que la gente podía sentarse; pero más tarde fueron suprimidos. Los actores entran y asumen sus posiciones. Queda libre un espacio elíptico en el centro como área de actuación. Las puertas están cerradas, y después de largos minutos de silencio expectante, tiene inicio la acción. El punto de partida es una situación vulgar y prosaica: unos individuos, cansados después de una borrachera, encuentran un pobre hombre – un idiota – y deciden jugar y divertirse a su costa. Los papeles son designados por medio de juegos, y son asumidos, rechazados o combatidos; algo también profundamente original que muestra la libertad de que dotaba Grotowski a sus actores, y a la vez la inmensa confianza que tenía en ellos. El individuo es presa del personaje, y no el personaje de él; el personaje interpreta al actor, y no el actor al personaje como en el teatro convencional y tradicional. La situación es terriblemente inquietante, tanto para actores como para espectadores, pues el juego perverso y macabro muestra que los seres humanos somos tan personajes o más que los personajes de ficción, y muestra la fragilidad, vulnerabilidad y la futilidad y escasa consistencia de unas personas que son – somos – en realidad personajes encarnados.

Los personajes de *Apocalypsis cum figuris* son personajes extraídos de los Evan-

gelios, pero no conllevan sus características más conocidas o pertinentes, algo muy frecuente en las dramaturgias grotowskianas de los textos clásicos. Los papeles van siendo incorporados durante la acción en plena representación del espectáculo, siendo encomendada esta incorporación enteramente a las circunstancias y condiciones presentes que viva el actor. El público va asistiendo a cómo se va configurando un personaje durante el transcurso de la trama escénica, a partir de lo que en la trama va sucediendo, algo que abisma al espectador y lo llena de estupor, pues observa cómo los hechos crean la psicología, y no al revés, como siempre se actuó en el teatro tradicional. El público no siente que esté contemplando teatro, más bien siente que asiste a fragmentos de vida, pero de una vida onírica o fantástica. Simón Pedro – interpretado por Antoni Jahołkowski – utiliza en su denuncia palabras de *El Gran Inquisidor*, parábola narrada por el personaje Iván en *Los hermanos Karamazov*, y “El Oscuro” – interpretado por Ryszard Cieslak – se defiende de esta acusación de manera amarga y patética con una cita de T.S.Eliot. Juan, como un animal, es consumido por los excesos del cuerpo e insulta la figura de Cristo con su fisicalidad. María Magdalena – interpretada por Rena Mirecka –, tentada por Juan, se convierte en novia del hijo de Dios. Judas – interpretado por Zygmunt Molik –, trivial, escarnece y parodia episodios apócrifos del texto sagrado. Lázaro – interpretado por Zbigniew Cynkutis – en el comienzo del juego pasa por ser el Salvador, llega a una reacia resurrección, y de regreso, insulta al Salvador con las más violentas acusaciones. Finalmente, el Oscuro, asociado a la figura de Cristo, está ligado a la inocencia: un idiota medieval que sin saberlo lleva en sí grandes poderes de luz y de oscuridad. Él es el elegido, y de víctima en los juegos del grupo, pasa a ser su Salvador. Desesperado por conseguir el amor y aceptación de sus seguidores, él va siendo gradualmente consumido por el poder de su propio papel, y lucha desesperadamente contra su extinción final. Su agonía produce en sus atormentadores placer, rabia, pena y aceptación. En la última parte de la representación el “Oscuro” es sometido a una suerte de crucifixión verbal perpetrada por Simón Pedro. Este argumenta que el Oscuro no ofrece respuestas válidas a su diatriba. Esta segunda y final crucifixión en manos de Pedro es una fría e intelectual verificación de la crucifixión emocional anterior. El Oscuro se abandona y cae al suelo. De sus labios aparece un himno en latín como respuesta última. El himno envuelve la sala, y Pedro circularmente va apagando las velas de una en una.

Antes de la oscuridad total de la sala el actor queda en el suelo recibiendo el último rayo de luz. Pedro le dice en la oscuridad: “vete y no vuelvas”. La sala se ilumina súbitamente y todo vuelve a la normalidad. La desaparición progresiva, lenta, evanescente, como en un difuminado sutil, silenciosa y discreta, resulta profundamente dramática y emocionalmente muy intensa para el espectador, es como el lento apagarse de una vela, o la dulce y lenta agonía de un moribundo que no se resiste a su final. Es un final del que gusta Grotowski: los presos del campo de concentración en *Akropolis* desaparecen de igual manera.

La creación de *Apocalypsis cum figuris* comienza con la utilización del texto de *Samuel Zborowski*, drama neorromántico polaco de Słowacki, un texto entre aventurero, folletinesco y bizantino, muy conocido por el público polaco. Tanto el poema dramático de Słowacki como los evangelios serían utilizados para la creación de las acciones de los actores. La actitud con que acogió Grotowski el texto de su compatriota Słowacki fue como de costumbre libérrima y desmitificadora. Grotowski pretende que sus actores actualicen de forma muy personal y creativa los mitos y arquetipos presentes en el drama romántico. Los actores agradecen la actitud de Grotowski, puesto que se sienten instrumentos y sujetos creativos a la vez. Pero el texto es abandonado al poco tiempo. *Apocalypsis cum figuris* no tendrá un texto base. Llama la atención el título del espectáculo, que surgió de una asociación personal en relación al personaje Adrian Leverkühn del *Doctor Fausto* de Thomas Mann. Leverkühn escribe *Apocalypsis cum figuris* para quince grabados de Durero. Por otro lado, Grotowski cambió su manera de dirigir en este espectáculo; por primera vez no imprimió su fuerte autoridad ni a la manipulación del texto ni al trabajo interpretativo actoral. La participación e implicación de los actores fue tan comprometida que no se podía concebir que el espectáculo fuera realizado por otros actores. Los actores estuvieron en contacto directo con los textos sagrados e hicieron una inmersión intelectual y emocional en estos textos muy profunda. Robert Findlay señala en *Grotowski's Laboratory Theatre: dissolution and diáspora* (1980) que uno de los factores más importantes que ayudó a la conservación del grupo fue la larga temporada que la obra estuvo de gira. Pero por encima de todo lo que más inspiró la

creación de *Apocalypsis cum figuris* fue la lectura apasionada por parte de Grotowski de su gran maestro ruso, Feodor Dostoievski. Grotowski buscaba como actores personas que amasen releer la Biblia y a Dostoievski.

A la Polonia comunista de finales de los años sesenta no gustó nada que Grotowski pusiese en escena *El gran inquisidor*; que a la postre fue uno de los textos fundamentales en la construcción de *Apocalypsis cum figuris*, en donde Antoni Jahołkowski interpretó a Simón Pedro – personaje encargado de proferir el célebre texto dostoiévskiano – como un “pope ortodoxo”, algo que subyugó a Grotowski. A Grotowski le interesaba tomar de Dostoievski el escepticismo ante cualquier tentativa de totalización, ya fuese política, religiosa o estética. Si algo fue Grotowski es un espíritu escéptico, irónico y burlón. Para él la fidelidad estaba bien, pero era susceptible de cambio, como cualquier otro aspecto de la vida. Grotowski intentó trasladar la polifonía dialógica de las conciencias de los personajes dostoiévskianos a los diálogos escénicos entre los actores del Teatro Pobre. Por otro lado, para los parlamentos del Oscuro fueron elegidos fragmentos de Eliot. Cynkutis fue encargado de buscar en *El libro de Job* fragmentos que fuesen significativos y pudiesen relacionarse con su personaje, Lázaro. Molik, Judas, por su parte, procuró parábolas de los evangelios que pareciesen provocaciones y denuncias. A Scierski – que interpretó a Juan con grandísima destreza corporal – pidió imágenes del Apocalipsis. Małgorzata Dzieduszycka en su obra *Apocalypsis cum figuris. Descripción del espectáculo de Jerzy Grotowski (Apocalypsis cum figuris. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego)* expone una escena de la obra particularmente dolorosa por la incomunicación y marginación que viven los personajes:

Lázaro se separa de los otros y da un paso hacia el Oscuro – se puede advertir que existe entre ellos un contacto cercano. Entonces Lázaro se descubre al Oscuro. El Oscuro mira hacia él aterrorizado. Lázaro regresa al cortejo y se va lejos. El Oscuro de nuevo con su extraña y delicada sonrisa entorna los ojos, se pone de rodillas, coge con las manos sus genitales – ellos dejan de cantar, se detienen, miran – el rostro de el Oscuro repleto de un éxtasis amoroso – ellos inmóviles desplazados a un lado. El Oscuro abre los ojos, hace un movimiento, como si quisiera acercarse a Lázaro, pero este desconfía y corre

hacia la procesión ya lejos. (Dzieduszycka, 1974: 15-16).

El trabajo actoral en *Apocalipsis cum figuris* fue agotador y exasperante. No se veía la manera de acabar de fijar y terminar el proyecto, y de darle coherencia y cohesión. Grotowski pretendía que las palabras surgiesen como reflejo de un impulso corporal y de la acción misma, de forma que lo importante era el impulso procedente del cuerpo, y la palabra era un resultado azaroso, que podía ser cualquier otro en cualquier momento. La sensación de trabajar sobre el vacío para los actores era inmensa. La técnica seguida finalmente por Grotowski y por sus actores era la de confrontación y repetición exhaustiva a partir de varios estímulos para que la palabra no se mecanizase, pero este *modus operandi* exigía mucho tiempo, esfuerzo y dedicación, luchar porque la palabra surgiese sincera desde el cuerpo, y esperar a que surgiera. Siguiendo la propuesta de Artaud, las palabras-encantamiento pretenden una abertura en la percepción del espectador; lo que más importa no es la comunicación de un significado, sino la creación de una ligazón mágica entre actores y espectadores. Fue muy duro el trabajo, pero extraordinariamente inteligente, porque privilegiando el cuerpo y el movimiento, no por ello se menospreciaba la voz y la palabra, sino que extraña y curiosamente la voz y la palabra quedaban muy reforzadas. La palabra no era un adorno, era absolutamente esencial, puesto que se observaba que procedía del temblor y vibración de un cuerpo que latía vivo. Los actores exploraron sus resonadores, y conocieron mucho más en profundidad el interior de su cuerpo, pues aprendieron a ser conscientes de que cada vez que hablasen debían arrancar el movimiento hacia la palabra desde las interioridades de su cuerpo. Al final el sonido resultante semejaba a veces las letanías de la iglesia ortodoxa, y otras el sonido de extraños animales o fenómenos naturales.

Grotowski enseña a sus actores y alumnos que la experiencia con lo divino solo es posible si hay pureza de alma, si existe una predisposición a la trascendencia. El ser humano para Grotowski ha de ser revelado a través de la santidad en la creación. La liberación y expresión de ese ser humano escondido puede llevarse a cabo por múltiples caminos, y cada vez será por uno distinto en cada persona. La búsqueda de la santidad

es una búsqueda personal, distinta en cada persona, y no solo en cada persona, sino también en cada momento de la vida. En el trabajo de creación artística actoral, el actor debe llevar paralelo a su desarrollo técnico un compromiso personal con la búsqueda de lo sagrado. En *Sobre la génesis de Apocalypsis* (2007) hay una referencia acerca de cómo el director llegó a elegir una frase de Teófilo de Antioquía, estudioso convertido al cristianismo, como eje del proceso creativo del espectáculo. En otro texto “Ejercicios”, Grotowski nos habla sobre el origen de esa frase:

Un pagano preguntó a Teófilo de Antioquía: “Muéstrame a tu Dios”, y él respondió: “Muéstrame a tu hombre y te mostraré mi Dios”. Examinemos ahora solo la primera parte de esta frase “tu hombre”. Esta es una terminología que va más allá de las concepciones religiosas. Pienso que con esto Teófilo de Antioquía había tocado algo de fundamental en la vida del hombre. Muéstrame tu hombre – y al mismo tiempo, muéstrate tú, tu hombre – y no tú como imagen, como máscara para los otros. Es el tú irrepetible, individual, tú en la totalidad de tu naturaleza: el tú carnal, el tú desnudo. Y al mismo tiempo es el tú que encarna a todos los otros, a todos los seres, toda la Historia. (Grotowski apud Flaszen y Pollastrelli, 2007: 176).

Puzyna establece los términos “vivisección del mito” y “ley universal de la analogía” como forma de aprehender los mecanismos de creación de la escritura escénica de *Apocalypsis cum figuris*. La vivisección sería el conocimiento científico y técnico, y la analogía equivaldría a la exploración imaginativa. Para él la vivisección sería una especie de exposición de los órganos internos del mito, similar al proceso de autoexposición de los actores, cercano a una experiencia de crueldad científica. En *Apocalypsis cum figuris* el mito de Cristo es foco de blasfemia y de cinismo. La vivisección despoja al mito de sus componentes culturales y religiosos, dejándolo desnudo, expuesto al vendaval de cualquier interpretación despiadada. Al explicar la ley universal de la analogía, Puzyna afirma que los fenómenos se reflejan y se refractan los unos en los otros, y que normalmente no percibimos esas conexiones que permanecen veladas; la analogía es capaz de unir elementos a través del espacio y del tiempo: referencias culturales, intuiciones, hechos físicos o psíquicos... La metáfora más poderosa surge de la analogía, de la sincronidad poética ocasional y sorprendente. La analogía también es una revela-

ción, una manifestación del misterio, del encantamiento, de la magia. Swedemborg creó el concepto de analogía universal, y desde entonces ha encontrado eco en numerosos artistas, en especial en las vanguardias del siglo XX. Junto a los anteriores procedimientos también usaba Grotowski los de collage y contrapunto, y ante todo, habría que resaltar de manera muy especial el procedimiento de ficcionalización de la propia vida. Los actores del Teatro Laboratorio dejaban que las relaciones entre personajes afectasen o influyesen a las relaciones entre ellos como personas, y al contrario, sus relaciones personales las trasladaban a las relaciones entre personajes; hacían que el influjo del personaje se extendiera más allá de la sala de ensayos, y tuviera un recorrido vital real. El personaje se convertía en un compañero de vida, no solo en un compañero de trabajo, que transformaba la vida del actor logrando siempre que la vida del actor fuese más poética y más intensa. Este juego subterráneo de conexiones y asociaciones que se desliza entre lo ficticio y lo cotidiano y que acaba por ficcionalizarlo todo, y a la vez por cotidianizarlo todo, no era observable por el espectador, pero sí percible indirectamente en la gran cantidad de capas de lectura que presentaba cada mínima acción escénica.

Para Margaret Croyden, Grotowski utiliza el procedimiento del “correlato objetivo”, que recuerda a la fase grotowskiana del Drama Objetivo. El correlato objetivo es un procedimiento que establece un núcleo a partir del cual se irradian estímulos temáticos que se correlacionan. Se trata de vincular de manera concreta y rigurosa impulsos corporales a emociones definidas, y ante todo, vivenciadas. La conexión entre el impulso y la emoción sería la memoria del impulso y la memoria de la emoción; finalmente se trata de la vinculación precisa de dos memorias, la memoria sensorial y la memoria afectiva. Un procedimiento que, como es común en Grotowski, plantea tres direcciones, la del actor hacia el director, la del actor hacia el espectador, y la del actor hacia sí mismo. El correlato objetivo hace que el actor encuentre un universo entero en su creación artística, que se zambulla en ella y se sumerja hasta sentirse creador y criatura del universo que presenta y del que forma parte. Mencionamos aquí la experiencia declarada por Zygmunt Molik en una entrevista a Kumiega en *The Theatre of Jerzy Grotowski*:

Apocalypsis nunca fue como una performance para mí. Era como un tiempo fuera del

tiempo en que yo podía vivir una vida completa, en un mundo distinto por unos momentos, y esa experiencia nos daba fuerza para enfrentar la vida de cada día. (Molik apud Kumiega, 1987: 92).

En los momentos finales de la representación Dostoievski acusa al Oscuro – símbolo de Jesucristo – de haberles proporcionado la libertad a los hombres, y sin embargo, exigirles que lo amasen, de entregarles el sufrimiento y, a la vez, desear que se comporten moralmente con responsabilidad. Dostoievski acusa al Oscuro de dejar a los seres humanos ante situaciones de dolor profundamente angustiosas, y no darles herramientas para solucionarlas. El Oscuro no responde. El silencio como respuesta es un gran acierto de Grotowski. Grotowski comprendió perfectamente que un personaje es tanto más fuerte cuanto más silencio. María Magdalena y Judas llenan una palangana de agua – el agua junto con el fuego de las velas son elementos sensoriales esenciales en la obra, y profundamente simbólicos, tanto el agua como el fuego representan la purificación –, y después se lavan y se visten a través de un ritual cómico tan absurdo como patético, tareas escénicas que aparecen espiritualizadas, depuradas y dramatizadas en las últimas propuestas del Teatro del Zar. Posteriormente tanto María Magdalena como Judas andan en procesión con actitudes piadosas cantando. El Oscuro los ignora y mira a Simón Pedro, y más tarde, hincando sus rodillas en el suelo, a todos los espectadores con una desfallecida mirada de ciego. El Oscuro, de pie entre algunas velas, emprende un largo monólogo basado en los versos de T.S.Eliot. Su voz se engrandece a medida que avanza en el texto hasta llegar al delirio. Acabado su parlamento, Pedro le responde con rechazo y desprecio. El Oscuro se repone por medio de una respiración profunda, pero su rostro deja ver el infinito cansancio y agotamiento. Comienza a cantar una música religiosa en latín, con una restallante voz bruñida y satinada, que hechiza a todos los espectadores, y se deja caer de rodillas sobre un costado. Es entonces, cuando Pedro apaga las velas y le dice: “vete y no vuelvas más”. La luz se da en toda la sala, y el espacio escénico queda vacío y en silencio. Mostramos aquí el lírico parlamento que el Oscuro dirige a Simón Pedro y a todos los espectadores. Parlamento que extraemos de la poesía de Eliot, traducida por Iván Junqueira.:

Jamás estuve entre las ígneas columnas/ Ni combatí entre las gotas de lluvia/ Ni de cuchillo en puño, en el salitre inmerso hasta las rodillas/ picado de insectos combatí/ Mi casa es una casa derruida, El macho cabrío tose de noche en las altas praderas/ Rocas, liquen, pan de los pájaros, hierro, mierda/ Las mujeres cuidan de la cocina, hacen té/ Salpicaduras al caer la noche picoteando los carriles malhumorados/ ¿Después de tanto saber, qué perdón? Supón ahora/ Que la historia engendra muchos y astutos laberintos, estratégicos/ Corredores y salidas que ella seduce con susurrantes ambiciones/ Atrayéndonos con vanidades. Supón ahora/ Que ella solamente nos da algo en cuanto estamos distraídos/ Y al hacerlo, con tal confusión y controversia lo ofrece/ Que la ofrenda hambrienta al hambriento. Y da demasiado tarde/ Aquello en que ya no confías, si es que en ello todavía confiabas/ Un recuerdo apenas, un paisaje revisitado. Y da demasiado temprano/ Las frágiles manos. Lo que fue pensado puede ser dispensado/ Hasta que el rechazo haga medrar el miedo. Supón/ Que ni el miedo ni la audacia aquí nos salven. Nuestro heroísmo/ Apadrina vicios postizos. Nuestros cínicos delitos/ Nos imponen altas virtudes. Estas lágrimas germinan/ De un árbol en que la ira fructifica/ El tigre salta en el año nuevo. Y nos devora. En fin, supón/ Que a ninguna conclusión llegamos, después que dejé/ Endurecer mi cuerpo en una casa de alquiler. En fin, supón/ Que no di en todo ese espectáculo/ Y no lo hice por ninguna instigación/ De demonios ancestrales. En cuanto a esto/ Y con franqueza lo que te voy a decir/ Yo, que abierto a tu corazón estuve, de ahí fui apartado/ Perdiendo la belleza en el terror, y el terror en la inquisición/ Perdí mi pasión: ¿por qué debería preservarla/ Si todo lo que se aguarda acaba adulterado?/ Perdí visión, olfato, gusto, tacto y audición:/ ¿Cómo ahora utilizarlos para aproximarme a ti? (Eliot, 1981: 77-79).

2.3. VÍA PURGATIVA.

Para Grotowski, igual que para los grandes místicos, el camino de la vida espiritual no puede ser diferente del camino del seguimiento de Cristo. Tanto el místico como el artista no solo ayudan a la comprensión del hombre, sino que llegan al núcleo de lo que constituye el ser humano en una persona libre en camino hacia su plenitud auténtica. No hay apenas un artista creyente que no se haya sentido impulsado a representar un Cristo en la cruz o con la cruz a cuestas. Pero el crucificado espera también del artista

algo más que una imagen. Él le exige, como a todo hombre, el seguimiento: que se convierta él mismo en la imagen de Cristo cargado con la cruz y crucificado, y conforme a ella se deje modelar. El artista, por lo tanto, no solo debe admirar a Cristo, sino sentirse Cristo y pensarse Cristo, y ante todo, cargar con su cruz. Esta imagen del personaje exigiéndole al artista, del personaje buscando a su artista, ya la hemos visto en el trabajo de Grotowski en *Apocalypsis cum figuris* y en *El príncipe constante*. Cargar con tu cruz, aceptándola, sufriendola y amándola a la vez, es la condición y circunstancia que nos catapulta a la santidad del arte, porque solo entonces el artista comprende verdaderamente que el arte no nace de él ni de su ego, ni de su talento, sino de algo superior a él, algo que reverencia y venera, y ante lo que se rinde desde el amor. El amor es lo que termina por hacernos ver no como creadores de arte, sino como creaciones artísticas. La filósofa y teóloga Edith Stein en el libro *La ciencia de la cruz* describe maravillosamente estas experiencias al referirse al apóstol San Pablo:

La misma ley me ha llevado a romper con la ley, a fin de vivir para Dios. Estoy crucificado con Cristo, y ya no vivo yo, sino que es Cristo quien vive en mí. Ahora en mi vida mortal, vivo creyendo en el Hijo de Dios que me amó y se entregó por mí. [...] Quien se ha decidido por Cristo está muerto para el mundo y el mundo para él. Lleva en su cuerpo los estigmas del Señor, es débil y despreciado por los hombres, pero, precisamente por esto, fuerte, pues la fuerza de Dios es poderosa en su debilidad. (Stein, 2007: 61-62).

Para Grotowski el arte es el seguimiento de Cristo, del espíritu crístico, de vinculación a la unidad, de búsqueda de la paz, de la verdad y del conocimiento. Para Grotowski el arte verdadero no puede estar separado de la persona de Jesucristo, pues Cristo no es solo nuestro maestro y guía, es también la encarnación viva y personal de nuestra causa, de nuestro sentido del bien, de la verdad y de la belleza, categorías que dan entidad a la obra artística. El teólogo Hans Küng dice en su obra *Jesús*:

Seguir a Cristo quiere decir “adherirse a él y a su camino y recorrer el propio camino (cada cual tiene el suyo) siguiendo sus indicaciones”. Esta posibilidad fue considerada desde el principio como la gran ocasión: no se trata de un deber, sino de un poder, de

una auténtica vocación a seguir esa forma de vida, de una verdadera gracia que no presupone más que la voluntad de apropiársela fielmente y plantear la propia vida en consecuencia. (Küng, 2015: 192)

La vía mística consiste en atravesar la noche mística: las tres vías que la componen, la purgativa, la iluminativa y la unitiva. La noche mística tiene su origen en el interior y afecta solo al alma en la que emerge, pero los efectos que causa en aquel que la vive son similares a los de la noche cósmica: un recogimiento, aislamiento y desasimiento, y una suspensión y hundimiento del mundo exterior. El alma se establece en un principio, en la vía purgativa, en la soledad, en la aridez y en el vacío. Pero también aquí hay una luz nocturna, que sirve de vigía y faro en la oscuridad, y que descubre un nuevo mundo en lo más hondo de la interioridad, y al mismo tiempo, ilumina desde dentro el mundo exterior, de tal manera que se nos devuelve completamente transformado. Todo esto lo pudieron vivir y atestiguar con su propia experiencia los actores del Teatro Laboratorio, en especial, Ryszard Cieslak. Observamos cómo define esa luz rectora de nuestro camino de crecimiento y aspiraciones interiores San Juan de la Cruz en su poema *Canción de la noche oscura*:

En la noche dichosa/ en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa/ sin otra luz, ni guía,/ sino la que en el corazón ardía. / Aquesta me guiaba/ más cierto que la luz de mediodía,/ a donde me esperaba/ quien yo bien me sabía,/ en parte, donde nadie parecía.
(San Juan de la Cruz, 1981: 13).

El desasimiento es la parte fundamental de la vía purgativa. El actor santo como el místico ha de desasirse, desprenderse y desapegarse de todo cuanto le atrae y le ata al mundo. Este desasimiento es como si a la persona le quitasen el suelo bajo sus pies, y como si se hubiera hecho de noche a su alrededor, pues los apegos son una atadura y una dependencia, pero también un enraizamiento y toma de contacto con la tierra y con el mundo material. La angustia del desasimiento se sobrelleva mediante la fe. Los actores del Teatro Laboratorio confesaron en numerosas ocasiones que su fe en Grotowski y en el teatro pobre les salvó y les hizo perseverar y permanecer. El desasimiento místico

tiene un correlato en el desbloqueo técnico-artístico. El actor ha de desbloquearse para poder crear, encontrarse a sí mismo, encontrar al personaje, y comunicarse con su público. La mayoría de los ejercicios diseñados por Grotowski iban destinados al desbloqueo actoral, a dejar todo aquello que encorsetaba y tensaba al actor, que no le hacía liberarse de las cadenas que en este mundo le ataban – los prejuicios, las resistencias, los miedos, los clichés – esto es, desasirse de todo aquello que impide que sus sueños, fantasías e imaginación vuelen libremente.

La sequedad purificadora de la vía purgativa se reconoce por tres señales fundamentales. La primera de ellas es que el alma no halla gusto en ninguna cosa del mundo. Los actores grotowskianos, llegado un momento, ya no querían hacer otra cosa que entrenar, ensayar y representar. Su olvido de la familia, de la pareja, de las relaciones sociales, del dinero y de las posesiones crecía cada vez más. La segunda es que predomina siempre el deseo de servir a Dios. El teatro para estos actores es sagrado, incluso el teatro no sagrado, incluso el teatro cómico, paródico, blasfemo o irreverente. Todo instante laboral es sagrado, y es un instante de conexión y comunicación con Dios. La tercera señal es la búsqueda de la soledad, la quietud y el silencio. Vivir para los actores grotowskianos es estar en un permanente estado de meditación, vivir es estar meditando. En la sequedad purgativa se vuelve el alma humilde. El alma del actor que busca la santidad y la iluminación tiene demasiado que hacer tratando de vivir este viaje, este proceso, como para preocuparse por los demás y ponerse a juzgarlos o a compararse con ellos. El actor grotowskiano pone mucho empeño en no juzgar, aunque como ya hemos visto en otras ocasiones, y lo veremos más adelante, no siempre lo consigue, es más, lo consigue pocas veces. En la vía purgativa también el actor se vuelve obediente. La obediencia mutua entre ellos, de ellos al director, y del director hacia ellos era un rasgo muy presente en esta utópica comunidad de actores santos. Pawel Pokora dice acerca de Grotowski en la revista ADE (Asociación de Directores de Escena) en el nº 92 de septiembre de 2002 en el artículo “El romántico teatro polaco del siglo XX”:

Grotowski postulaba el regreso a las fuentes primitivas del teatro, a su fundamento (el actor, el espectador, el espacio en común), a las relaciones básicas ya olvidadas o perdi-

das. El “actor desnudo”, “el acto total”, “el encuentro”, “la fiesta”, “la vigilia”, estos lemas muestran de la manera más concisa el desarrollo de las ideas de Grotowski. Su objetivo no era la reforma del teatro, sino la transformación del hombre. Igual que Mickiewicz, Grotowski buscaba en el teatro una nueva antropología para dejar el arte definitivamente. (Pokora, 2002: 24).

Para teólogos y místicos una inteligencia creada no puede ser elevada a la visión directa de la divina esencia sino por un auxilio gratuito, por una gracia de Dios. Los actores grotowskianos no entregaban toda su confianza a su técnica y a su talento, el triunfo tanto personal como social de su teatro lo confiaban a lo que la vida tuviera reservado para ellos. Acostumbraban a decir que se ponían en manos de Grotowski y en manos de Dios, y en manos de Grotowski no en tanto genial director, sino en tanto la bonhomía y la calidad humana que estimaban en él. Tanto Grotowski como su equipo confiaban siempre en que la gracia llegaría si había de llegar, y que si no llegaba no era ningún fracaso, el camino recorrido merecía la pena. Es importante para ellos marcarse un fin alto y elevado; aun no consiguiéndolo, tan solo el hecho de haber caminado hacia él confiere validez y grandeza a su aventura.

Los actores del teatro pobre se consideran peregrinos del absoluto. También se consideran niños, y gustan de jugar como niños. Numerosos actores confirman que trabajar el teatro ritualista te acerca a la infancia, puesto que te transforma en un niño asombrado ante la maravilla del mundo y de la vida. San Francisco de Sales apunta que, a medida que el hombre va creciendo, cada vez es más autosuficiente y depende menos de su madre, que apenas le es necesaria desde que llega a la edad adulta, mientras que por el contrario, el hombre interior, a medida que va creciendo, va teniendo más clara conciencia de su divina filiación, que le hace hijo de Dios, y cada vez se hace más niño en su presencia, hasta volver, por decirlo así, al seno divino, rescatando a su niño interior, al niño que fue y que nunca dejó de ser, y reconciliándose con él.

El equipo del Teatro Laboratorio consideró desde muy pronto que Grotowski era un profeta, que era su profeta. Confiaron ciegamente en que la voz de Grotowski era la voz del conocimiento y la voz de la verdad. De la misma manera tuvieron fe en la invocación a Dios, y en que esa invocación sería escuchada. Practicaban la atención, la concentración y la meditación a diario, y con el paso de los años llegaron a la contemplación de verdades artísticas y espirituales, gracias a la dulzura de la devoción al trabajo y al compartir fraternalmente el conocimiento adquirido. Fue por ello entre otras razones por lo que llegaron a crear espectáculos de la calidad de *El príncipe constante*, *Akropolis* y *Apocalypsis cum figuris*. Aristóteles señala que los que son movidos por un instinto divino no necesitan ya deliberar, como lo hace la humana razón, sino que se ven forzados a seguir la interior inspiración, que es un principio superior. Y esto mismo es lo que le ocurre al grupo de Wrocław, escuchan su intuición y se dejan fluir, dejando que la intuición les marque el camino. Conviene reseñar aquí unas palabras del teólogo R. Garrigou-Lagrange que coinciden con la visión aristotélica y que son plenamente comparadas por Grotowski:

Tiene el alma necesidad de conversar con alguien que no sea ella. ¿Por qué? Porque ella no es su propio fin último. Porque su fin no es otro que Dios vivo y solo en él puede encontrar su descanso. [...] Pero el espíritu de Dios manifiesta progresivamente a las almas de buena voluntad lo que Dios desea de ellas, y las gracias que quiere otorgarles. Ojalá fuéramos dignos de recibir con docilidad todo lo que Dios nos quiere dar. Dice el Señor a los que le buscan: “Tú no andarías tras de mí si no me hubieras ya encontrado”. (Garrigou-Lagrange, 2003: 48-49).

El trabajo con Grotowski fue duro y salpicado de incidentes y de temores. Para San Agustín el temor es el primer grado de la vida espiritual. Y el temor es junto con el desasimiento los principales escollos y obstáculos en la vía purgativa. Muchos temores acechaban al grupo de teatro pobre, entre ellos el quedarse sin dinero y no poder sobrevivir y tener que dedicarse a otra cosa, el disgustar a las autoridades y tener problemas políticos, el despertar polémicas y controversias que no pudiesen controlar y aplacar, y el que la rivalidad, competencia o envidias entre ellos hiciese finalmente que el grupo se

disolviera. Los actores creyeron firmemente desde el principio que Dios nunca manda lo imposible – de lo contrario no sería justo ni misericordioso – más por amor, hace realmente posibles, a todos, los deberes que cada uno debe cumplir. San Agustín dice en el *Tratado del amor de Dios* que Dios nunca ordena lo imposible, pero al dar algún precepto, nos manda cumplirlo en la medida de nuestras fuerzas y pedir lo que nuestras fuerzas no pueden cumplir. A los actores una esperanza temerosa, pero firme, les hizo vadear la dura y dilatada singladura con el teatro y las posteriores experiencias investigadoras al lado de Grotowski. Tememos, porque no confiamos en nuestra naturaleza, naturaleza que es mucho más fuerte de lo que imaginamos. Es nuestra naturaleza quien nos lleva a amar, desear y aspirar al bien, por lo tanto, no es susceptible de errar tantas veces y tan gravemente como acostumbramos a pensar. Dios reside dulce y amistosamente en el interior de nuestra alma. Esta bella y poética unión se llama inhabitación. Esta cualidad fue la que lentamente con el paso de los años los actores de Grotowski y el propio Grotowski aprendieron a vivir. Dios está presente en todas las criaturas y creaciones, con una presencia general llamada con frecuencia presencia de inmensidad. San Pablo en su primera carta a los corintios nos lo ejemplifica:

¿No sabéis que sois templo de Dios, y que el Espíritu de Dios habita en vosotros? [...] ¿No sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, que está en vosotros, que habéis recibido de Dios, y que ya no os pertenecéis? Porque habéis sido rescatados por gran precio. Glorificad pues a Dios en vuestro cuerpo. (Garrigou-Lagrange, 2003: 111).

En el ámbito actoral la vía purgativa – llamada por Grotowski vía negativa – es aquella que elimina del trabajo interpretativo del actor y del espectáculo los elementos parásitos, los obstáculos y resistencias del hacer y de la expresión. Del trabajo actoral – en opinión de Grotowski y de su equipo – es la parte primera y esencial, y la más dura y dolorosa de realizar, porque no se trata de construir y de crear, sino de destruir lo que hemos creado anteriormente de una manera convencional y falsa. Nuestro cuerpo está naturalmente bloqueado y tenso, entumecido, y cada músculo, articulación y órgano está agarrotado y contraído. Los actores saben que todos esos bloqueos del organismo limitan su acción, y pese a ello quieren – en la mayoría de los casos – prestarles poca aten-

ción, porque tienen ansiedad por producir, sentirse actores, sentirse útiles, trabajar un papel y un personaje, conseguir éxito y reconocimiento profesional y popular... Los actores sienten que destruir esquemas y patrones preconcebidos es terapéutico, pero poco tiene que ver con actuar y hacer teatro. Además, es duro, lento, difícil, incómodo y remueve emocionalmente. Esto hace que la vía purgativa en el plano artístico sea insufrible para muchos actores, como lo es el plano ascético para muchos de los que desean alcanzar la santidad. Para eliminar aprendizajes cliché y erróneos, y tensiones y bloqueos interiores los actores suelen hacer yoga, taichí, esgrima, natación, equitación, canto, ortofonía, dicción... Y todo ello está muy bien, pero lo esencial es la autoobservación y autoescucha, y la delimitación concreta y honesta de los objetivos comunicativos. El actor ha de responder de manera absolutamente sincera, qué está haciendo, por qué y para qué lo hace, y adónde quiere ir. Los obstáculos físicos (pesadez, rigidez, falta de equilibrio o vértigo, voz inexpressiva) limitan las posibilidades del actor (trepar, brincar, gritar) y lo que es peor, su avance psíquico, que no debe ser trabado. Los ejercicios están destinados al despertar físico, intelectual y espiritual del actor, pues los bloqueos provienen a menudo de un autocontrol del espíritu. El actor ha de conseguir un cambio de creencias y de conciencia esencial para su avance y formación: no debe tratar de conducir la vida, ha de dejar que la vida lo conduzca a él. Raymond Temkine lo describe muy bien en el capítulo de su obra dedicada a Grotowski titulado “El trabajo del actor”:

Esta actitud, evidentemente próxima a la concentración, a la confianza, a la “apertura” y, podría decirse a la anulación de sí mismo en el oficio, no es nunca voluntaria y activa; está fundada, por el contrario, en la pasividad (en una disposición pasiva a realizar una división activa...) (Temkine, 1974: 126).

En el mismo capítulo del libro de Temkine, Grotowski expresa cuáles son los métodos, técnicas, y mundos creativos de los que extrae la información y el conocimiento para enseñar a sus actores y alumnos las diversas formas de eliminación de los residuos tóxicos que habitan en el cuerpo y en el alma. Grotowski es un ecléctico, comparativista, multiculturalista y globalizador, como se ve en el siguiente fragmento:

Tenté, en la medida de lo posible, ponerme al corriente de las tendencias, que en Europa

o en otra parte, prevalecen en la formación del actor. Los que me parecieron más importantes fueron los ejercicios de Dullin, los estudios de Delsarte sobre las reacciones extravertidas e intravertidas en el comportamiento del hombre, las “acciones físicas” de Stanislavski, la “biomecánica” de Meyerhold y los ensayos de Vachtangov que trataban de unir la expresión “exterior” al método de Stanislavski. Estaba impresionado por la formación del actor en el teatro oriental, primero en la Ópera de Pekín y después en el Kathakali hindú y el nô japonés. (Grotowski apud Temkine, 1974: 126).

El entrenamiento actoral grotowskiano no es rígido y reglado, es más bien diversificado e individualizado. La eliminación de un bloqueo no puede llevarse a cabo imponiendo otros – rígidos horarios y protocolos de actuación –, algo que no han comprendido muchos de los que se denominan grotowskianos y seguidores de Grotowski. Los miembros jóvenes del equipo están obligados a descubrir durante mucho tiempo cuáles son todas sus resistencias y cómo superarlas, y a través de qué cauces. Los colaboradores más antiguos, conscientes ya de sus problemas personales, y de cómo superarlos, se dedican a ello, profundizando en la eliminación de los obstáculos que le impiden continuar su avance. Los entrenamientos observados y guiados por Grotowski son variaciones en torno a un motivo. Estos trainings no tienen como finalidad el virtuosismo, sino la superación de un problema expresivo o comunicativo. El ejercicio se abandona en tal que el problema ha sido superado, independientemente de que tal ejercicio se realice o no se realice de manera impecable. Las actividades proponen hacer del cuerpo del actor el lugar de todas las posibilidades tanto expresivas, como semióticas – construcción y sintaxis de signos.

Grotowski es muy respetuoso y empático en el desarrollo de los ejercicios. Raras veces afirma, la mayoría de las veces sugiere o insinúa. Le gusta acompañar al actor en la tarea que realiza, y lo más destacable, hacerle preguntas al estudiante de actuación para que tome conciencia de lo que ha aprendido, invitarle a la reflexión. En el uso de los resonadores Grotowski no se apoyaba en observaciones científicas, sino en sensaciones e impresiones. Las imágenes así como el empleo de las imágenes eran metafóricas.

cos y analógicos. En los ejercicios Grotowski imponía un silencio sepulcral, el menor murmullo, comentario o leve atisbo de risa era censurado por él con una severidad rigurosísima. La Universidad de Nueva York le preguntó por esta fijación tan superlativa por el silencio. Grotowski respondió que los sonidos, gestos y movimientos son especiales, los alumnos no se hallan adaptados para realizarlos, porque no son habituales en su vida cotidiana, si algo les distrae – por ínfimo que sea – se va a frustrar la atmósfera necesaria, porque esa distracción va a influir e interferir trasladando la superficialidad cotidiana a ese mundo cerrado e interno en el que el ejercicio debe tener lugar. El espacio creativo, como el espacio escénico, es un espacio aislado del espacio de la vida real, es “un otro espacio”, un lugar extracotidiano y extraterrenal. Grotowski interrumpe sin pensárselo ni un instante al alumno o al público en los que interviene el pensamiento. No acepta que nadie cuestione; se puede preguntar, pero sin cuestionar, desde la humildad y el deseo auténtico de conocer. El entrenamiento hay que aceptarlo como se acepta una obra de arte, sin cuestionarte ni su calidad, ni su validez, con admiración y con fe, porque lo que no se realiza desde la admiración y la fe, mejor no hacerlo, y porque lo importante no es el ejercicio que se realice, sino la actitud con que se realice. Leszek Kolankiewicz dice en su artículo “Aktorstwo w teatrze Grotowskiego” (“La actuación en el teatro de Grotowski”):

La actuación en el teatro de Grotowski tuvo ante todo, un carácter pretendidamente espiritual. El personaje se edificaba como un dinámico logro de un acto interior. El actor sacrificándose accedía a una transformación de su manera de interpretar, conseguía interpretar el arquetipo, lo que implica llegar a la verdad más íntima sobre la propia esencia. La verdad interior era al mismo tiempo verdad trascendental. Esta experiencia espiritual no tenía únicamente un carácter visionario y solipsista. Cada nervio, cada músculo expresaban exteriormente lo mismo que se sentía en el interior. ¿Cómo es esto posible? Gracias a los ejercicios. Estos ejercicios creaban las condiciones de logro a través del actor de una totalidad psicoorgánica. En este tipo de totalidad se puede conocer – como afirmaba Grotowski – la verdadera y arquetípica naturaleza humana. [...]

El secreto objetivo de los espectáculos de Grotowski era el logro silencioso de la transformación del espectador mismo, de su alma sumida en una aparente pasividad. Este espectador tenía que descubrir su hombre interior. En el Teatro Laboratorio actor y espec-

tador eran una inseparable pareja, como agente y paciente de un único y mismo proceso: metanoia, regreso a la conciencia. Las palabras de las enseñanzas de Cristo eran el secreto mensaje de los espectáculos del Teatro Laboratorio. (Degler y Ziolkowski, 2006: 277-278).

El comportamiento de Grotowski es el de un guía espiritual al que su grupo de trabajo debe adorar de manera ciega. Grotowski se consideraba un líder, y su grupo lo consideraba como tal, y aún más, como un enviado. Para los actores santos una persona enviada a nuestra vida es una persona divina, una persona que nos es enviada a la vida en tanto en cuanto existe en nosotros de una manera nueva; nos es dada en tanto que la poseemos. Grotowski era reconocido como un líder indiscutible, como un líder natural y deseado. El guía o líder ayuda en el recorrido de la vía purgativa, sirve de apoyo, de maestro y cooperante en los pasos de ese fatigoso peregrinaje. Grotowski aglutinó e impulsó un espíritu de época y un espíritu de grupo en torno a una aventura teatral en la Polonia de los años sesenta. Su gran hazaña fue la de marcar como superobjetivo artístico y humano la transiluminación, y conseguir que sus discípulos, y una pléyade de admiradores después, creyeran en ella. La transiluminación tiene como base mítica y filosófica la transustanciación crística. La transustanciación es la conversión del pan de la última cena en el propio cuerpo de Cristo, una transustanciación que se lleva a cabo mediante las palabras proferidas por Jesucristo. Son las palabras y la fe depositada en ellas las que al fin obran el milagro de la transustanciación; el teatro defendido y propugnado por Grotowski no es sino una metáfora de esto mismo: una comunión, esto es, la consumación del don de sí propio. El director del Teatro Laboratorio pretendía una comunión entre director y actor, entre actor y personaje, entre actor y público, y entre cada uno de estos elementos con su propia alma: una comunión entendida como una marcha acelerada hacia Dios, que recuerda la aceleración de la gravitación de los cuerpos hacia el centro de gravedad. De hecho, las almas deben correr con tanta mayor rapidez hacia Dios, cuanto es mayor su proximidad y son más fuertemente atraídas por Él.

El artista santo ha de cultivar el don de la perseverancia final. Este artista ha de

tener los ojos fijos en el término del viaje – en el final de la obra artística y en el final de la vida – pues, de esta manera no perderá el tiempo que le ha sido concedido en cosas inútiles, y se irá enriqueciendo en méritos para la eternidad artística y espiritual. Si el artista no piensa en el final, no piensa en la verdad, pues la única verdad es que todo tiene un final, y que la cercanía de ese final asusta y produce sufrimiento y ansiedad en el ser humano. La perseverancia final se alza así como un instrumento para salir de ese sufrimiento y de esa ansiedad. La perseverancia final es la perseverancia hasta la muerte en el estado de gracia. La perseverancia final exige un compromiso, determinación y voluntad íntegros y absolutos, únicos y exclusivos. La persona que obtiene la perseverancia final es feliz y hace felices a los demás. Es este un don que solo se puede conseguir a través de la plegaria, al dirigirse no a la divina Justicia, sino a la infinita Misericordia. Solo consigue la gracia quien la pide, y solo la pide quien la desea y la necesita intensamente. La desea y la necesita aquella persona que sufre no tenerla. Por lo tanto, el sufrimiento es el mayor motor para la consecución de la gracia, de la iluminación y de cualquier estado de paz y de felicidad sobrenatural. A mayor sufrimiento, mayor deseo de salvación, y a mayor deseo de salvación, mayor lucha y esfuerzo por obtenerla. Esta lucha y este esfuerzo se instrumentalizan en la plegaria. La plegaria nos sitúa en un lugar de humildad y de reconocimiento de que se necesita algo, y en los ámbitos espiritual y creativo solo se obtiene algo si se reconoce que no se posee y se pide. El teatro de Grotowski es una larga plegaria por la felicidad y el amor universal, una dolorosa y amorosa plegaria, una plegaria dulce y amarga, terrible y sensual, continua, infatigable, vadeando entre la desesperación y la desesperanza, pero firme y aguerrida como la perseverancia final hacia la que mira. Este teatro es también un acto de agradecimiento, y de bendición, una celebración de la vida y exaltación del placer de estar vivo. El teatro de Grotowski es tanto plegaria como agradecimiento. Una plegaria y un agradecimiento infinitos; un agradecimiento que se expresa tanto si el contenido de la plegaria se hace efectivo como si no, y una plegaria que se mantiene en el tiempo, independientemente de si es o no es escuchada.

Sin lugar a dudas, Grotowski era un teósofo. Aunque él mismo se consideraba –

y lo consideraban – más que un teósofo, un “teóforo”, o portador de Dios. Para los teósofos la perfección está en llegar a la conciencia de nuestra identidad con Dios, en la intuición de lo divino que hay en nosotros. La Teosofía supone el panteísmo. La Teosofía es la negación del orden de la gracia y de todos los dogmas cristianos, aunque con frecuencia conserve la terminología del cristianismo, y al hacerlo trastorne completamente su significado. Para gran parte de la teología cristiana, siguiendo los dictados de Santo Tomás de Aquino, cuando conocemos a Dios, lo atraemos en cierto modo hacia nosotros, y para representárnoslo, le comunicamos la imperfección de nuestras limitadas ideas; mientras que cuando le amamos, somos nosotros atraídos a él, elevados hacia él tal como es en sí mismo.

Grotowski, sin embargo, no entiende por qué ha de haber contradicción entre el camino de querer conocer a Dios, y el camino de querer amarle, pues para él, ambos pueden ir juntos, pueden retroalimentarse, e incluso, pueden ser el mismo. Es cierto, como señalan los teólogos, que el amor sobrepasa al conocimiento, pero sucede que el amor es el conocimiento, el único y verdadero conocimiento para Grotowski. Citamos aquí un parlamento de Santo Tomás de Aquino, referido al amor, que en nada difiere de la concepción del amor que muestra Grotowski en sus espectáculos y clases, en especial en *El príncipe constante*:

No hay cosa más dulce que el amor, nada más fuerte, más elevado, más extendido, más delicioso... porque el amor nace de Dios y no puede reposar sino en Dios, sobre todas las criaturas.

Todo el que ama corre, vuela; vive en la alegría, es libre y nada le detiene. Renuncia a todo para poseerlo todo en Aquel que es la fuente de todo bien. El amor no conoce términos medios, y como el agua hirviente se desborda por todas partes... Vela sin cesar, y aun durante el sueño, no está dormido. No hay fatiga que le canse... mas como llama viva y penetrante se lanza hacia el cielo y se abre paso seguro a través de todos los obstáculos. (Garrigou-Lagrange, 2003: 184).

La vía purgativa es un camino de tentaciones. Tanto el actor como el santo han

de superar no solo sus bloqueos y resistencias, también sus tentaciones. Todas las tentaciones son pruebas para el ego, que un artista santo ha de dominar y controlar, y no dejarse dominar por él. Santa Teresa expresó que, cuando dejaba su monasterio para alguna fundación, le acaecía, en circunstancias imprevistas, cometer más faltas veniales; pero igualmente adquirir más méritos, en razón de las dificultades vencidas. En el capítulo XII del libro de Tobías se dice que el ser humano, puesto que es grato a los ojos de Dios, es preciso que la tentación le pruebe. La vía purgativa es un camino de carga y arrastre de la cruz, y no un querer solamente probar una comunicación sabrosa y deleitosa con Dios, con la naturaleza o con el cosmos. Este intento de delectación morosa en los placeres de la sensualidad espiritualizada es una de las principales tentaciones a que se enfrenta tanto el santo como el artista. Para convertirte en actor santo has de querer, saber y poder aniquilarte en todo y en el Todo. Por otro lado, cada ser humano que busca la santidad, ya sea a través de la oración o a través del arte, ha de llevar su cruz, porque nadie sabe lo que pesa hasta haber cargado con ella con amor. Cargar tu cruz con amor te hace superar las tentaciones, y abandonar la mediocridad. La mediocridad es la dispersión emocional, intelectual y espiritual, la falta de concentración en la esencia, que es el valor de uno mismo y de su sueño de encontrar la verdad. La mediocridad es una gran tentación, porque la dispersión que conlleva es una distracción atrayente y enajenadora. Lo explica muy bien el teólogo Ernesto Hello en su obra *El Hombre*:

El hombre mediocre siente un poco de admiración por todas las cosas; pero ninguna admira con entusiasmo... [...] El mediocre parece habitualmente modesto; no puede ser humilde a no ser que deje de ser mediocre. El hombre humilde desprecia todas las mentiras, aunque todo el mundo las ensalce; y cae de rodillas ante la verdad... Si un hombre naturalmente mediocre se hace cristiano de verdad, deja en absoluto de ser mediocre... El que ama no es mediocre jamás. (Hello, 1914: 375).

En la vía purgativa se llega a varias conclusiones. La primera de ellas, proferida por Grotowski en numerosas conferencias, es que en el camino hacia la verdad, la bondad, la justicia, la belleza, en el camino hacia los más altos ideales, entre los que se encuentra el Arte, la persona que no avanza retrocede. La segunda es que el progreso es

más rápido a medida que nos vamos acercando a ese ideal o sueño proyectado. La tercera es que en el camino – costoso y desalentador – también se nos van apareciendo ayudantes mágicos y milagrosos que nos ayudan a llegar a nuestro fin. La santificación progresiva es el camino de la salvación. La vía purgativa merece, en verdad, el nombre de holocausto, porque es como si un holocausto hubiera pasado por encima de la persona. Y es que el ser humano que se adentra en esta vía ha de renunciar finalmente a todo, y sumirse en un estado de pobreza existencial y esencial, ha de renunciar no solo a bienes externos, objetos y posesiones, sino que también a cuerpo, corazón, voluntad y propio juicio. No solo no ha de poseer nada, tampoco ha de creerse en posesión de la verdad o de una supuesta superioridad moral. El místico ofrece todo su ser a Dios en holocausto. Su estado es, de esta manera, estado de alejamiento del mundo, sobre todo del espíritu del mundo, quedando así consagrado totalmente a Dios. Lo mismo sucede con los actores santos en relación al teatro y al personaje que abordan, al que se ofrecen de una forma entera y sin fisuras, sintiéndose inmersos en un espacio y tiempo ajenos al mundo.

El actor santo ha de ser pobre. Ha de ser pobre en su morada, su vestido y su comida. Ha de ser humilde de espíritu y de corazón para con Dios y para con los hombres. Cuanto más pobre es uno, más glorifica a Dios y es útil al prójimo, porque solo podemos comprender y entender al otro desde la pobreza, ya que la riqueza es – al igual que el pensamiento disperso – otra de las grandes alienaciones del espíritu. El actor santo es un ser humano despojado. El despojamiento es una de las imágenes y figuras que más destacan los críticos de Grotowski al hablar de la interpretación de sus actores y de la caracterización de sus personajes. En especial, y una vez más, hay que volver la mirada a Ryszard Cieslak y a su interpretación del protagonista príncipe D. Fernando, en *El príncipe constante*. El Calvario ha de recordarle al actor la necesidad de la inmola- ción. Debe estar muerto para su cuerpo, para su propio espíritu, para su voluntad, para su reputación, para su familia y para el mundo. Ha de inmolarse por el silencio, la oración, el trabajo, la penitencia, el sufrimiento, la muerte. Cuanto más muerto está el actor santo para sí mismo, más alta vida tiene y comunica a los demás. El verdadero actor

santo es un ser crucificado. Este actor es como el buen pan, es una persona comida. Como comidos son también los personajes de *Akropolis* por el horno crematorio que los engulle. Y como comidos literalmente fueron millones de judíos en los campos de exterminio. Así lo expresa Zofia Nałkowska en su novela corta *Medallones*:

Al igual que en otros campos de exterminio también en Auschwitz se llenaron almacenes de prendas de lana, zapatos, joyas, objetos de uso personal. Los trenes cargados con esas mercancías marchaban hacia el Reich. Los diamantes de los anillos desmontados eran llevados en botellas cerradas. En los vagones iban cajas enteras repletas de gafas, relojes, polveras, cepillos de dientes; todo tenía su valor.

Los huesos quemados se usaban como abono, la grasa se empleaba para fabricar jabón, con la piel se confeccionaban objetos de cuero, el pelo servía de relleno para colchones. [...]

Fueron hombres quienes a otros hombres depararon semejante destino. (Nałkowska, 2009: 77-78).

Una de las características fundamentales de la vía purgativa, es el hecho de que aquel que la atraviesa aprende a leer. No hablamos de una simple lectura, sino que el principiante o incipiente – como se le llama a la persona que atraviesa la vía purgativa – es una persona que aprende a leer de manera muy profunda e interiorizada – conoce la estructura profunda de las oraciones y aprende a leer entre líneas, ve las intenciones más allá de las palabras. El actor que busca la santidad lee más allá de lo que está escrito. Lee el texto y todo su contexto a la vez, y las redes semióticas en que está inscrito. Este actor no solo es capaz de leer textos, también adquiere la lectura de la naturaleza y de los fenómenos naturales que en ella acontecen. Es la lectura del alma, que lee el universo con los ojos de la razón. Por otro lado estos actores leen con mucha frecuencia y con pasión, son grandes lectores, pues en la Sagrada Escritura y en las obras espirituales encuentran la ruta que han de seguir, y escuchan, leyendo estos libros, las enseñanzas de su Maestro interior. Para adquirir estas enseñanzas es necesario leer atenta y lentamente, penetrar bien en lo que se lee, y releer tantas veces como fuere necesario. Si se realiza de este modo, la lectura se convierte en el primer peldaño de la vía purgativa, en el pri-

mer peldaño de una serie de peldaños que van de la lectura a la contemplación, pasando por la reflexión, el estudio, la meditación y la oración.

El filósofo y teólogo Michel Molinos señala que uno de los mayores absurdos que se hayan podido dar en mística es la separación, a juicio de él totalmente equivocada y falsa, de tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva. Para Molinos hay un solo camino que es igual para todos, el camino interior. Este camino no entiende de fases, procesos, estados o vías, puesto que es totalmente personal en cada individuo. Es una concepción, sin duda, que de haberla conocido le habría gustado a Grotowski, puesto que abunda en su pretensión de deshacimiento de conceptos y límites. Otro aspecto de la mística que guarda extraordinarias concomitancias con la filosofía grotowskiana es la exposición al público. Para los místicos los actos piadosos deben pretender no ser vistos para guardar la intimidad y no buscar la ostentación, pero nada en absoluto prohíbe al mismo tiempo ser vistos, pues esta prohibición también es arrogancia, falsa humildad y deseo de ocultamiento. Estos mismos pensamientos e ideas son los que propugna Grotowski en relación a la actividad teatral y su exhibición ante el público, una exposición discreta, humilde e íntima, nada exhibitoria ni ostentosa. Y también se da la coincidencia entre Grotowski y los místicos en el hecho de que el enemigo mayor de ambos es la mentira, y la mentira curiosamente no se encuentra principalmente en los que abjurán de ellos, sino en los que se nombran sus seguidores, pero que pretenden evitar el rigor y la disciplina que ellos predicán. Para el director y para los santos existe demasiada gula espiritual, pretensión de alcanzar honores y/o placeres espirituales, tratando de buscar en ellos más a nosotros mismos y nuestro ego, que al mismo Dios. Se trata del orgullo espiritual que da lugar a un falso misticismo.

Para Grotowski en la vía purgativa o negativa se hace imprescindible pedir luz a Dios. Esta luz puede proceder de cualquier lugar, y en muchas ocasiones procede de los lugares más insospechados. Es una luz que hay que saber leerla. Es un anuncio y prelude de la luz que ilumina a las almas en la vida eterna. San Gregorio de Nacianzo dice

que el ser humano pide luz para poder llegar a ella, y para esto ha de convertirse él mismo en luz, en esa luz que es Dios, luz participada, sustancial y eterna. El ser humano pide luz, porque no la posee, porque vive en la noche de los sentidos, en donde se halla un claroscuro muy sorprendente. La sensibilidad entra en la oscuridad y aridez por la desaparición de las gracias sensibles, en las que el alma se demoraba con egoísta complacencia. Las facultades superiores comienzan, en medio de esta oscuridad, a ser esclarecidas por una lumbre de vida – término el de lumbre, que Grotowski prefería claramente al de luz – que sobrepasa a la meditación razonada, e inclina a dirigir la mirada amorosa y prolongada a Dios. A mayor oscuridad, también mayor luz, pues más destaca y sobresale la luz en medio de esa oscuridad. A mayor oscuridad espiritual más fuerte se hace la luz cuando aparece. La vía purgativa es un deambular pendular y dialéctico entre la luz y la oscuridad, entre la oscuridad y la luz, luchando por alejarse de una y acercarse a la otra; se trata de un conflicto y un tormento interior profunda y plenamente teatral. En efecto, no hay nada más teatral, ni más dramático, que el recorrido por la vía purgativa, viviendo conflictos y superando obstáculos. La historiadora del teatro polaco Dobrowchna Ratajczakowa expresa en su obra *W kryształe i w płomieniu (En el cristal y en el fuego)*:

En nuestra cultura la luz tiene un poder que transporta, que crece de manera directamente proporcional a la profundidad y extensión que rodean a la oscuridad. La luz y el color toman la cualidad del espacio que envuelve a la oscuridad. La oscuridad y la claridad describen dos estados de existencia de la realidad, y la percepción de la oscuridad no implica necesariamente la ausencia de luz, sino su activa contradicción.

El dualismo entre luz y oscuridad tiene un carácter cultural, expresa el conflicto entre el bien y el mal. El Evangelio identifica con la luz la esfera de lo sagrado – Dios, la verdad, la virtud – y con la oscuridad – la gran injusticia, Satán, la impiedad. “Fue la luz verdadera quien iluminó a todo ser humano al llegar al mundo” – leemos en el Evangelio de San Juan. La luz es el regalo que Dios hace al ser humano como hijo de Dios, y esta luz – según el maestro Eckhart – es transpersonal, total y unificada, sin forma y sin medida. “Todo lo que no es primera luz – dice Eckhart – es oscuridad y es noche”. (Ratajczakowa, 2006: 720).

En la vía purgativa el control de las pasiones se hace necesario para avanzar hacia la posterior vía iluminativa. La pasión es uno de los fenómenos humanos más veces definido a lo largo de la historia de la humanidad. Definida por Aristóteles, por San Agustín, por Santo Tomás, por San Juan Damasceno, por Pascal... Todos coinciden en que es un movimiento del apetito sensitivo, que va acompañado de un movimiento corporal del organismo. Todos coinciden también en que hay buenas y malas pasiones. El ser humano se hace santo y sabio cuando aprende a no precipitarse y a controlar sus pasiones. La impulsividad nos lleva a obrar de manera irreflexiva, y a quedarnos estancados en el nivel de conciencia en el que estamos, o a dar pasos extraviados. El dominio de las pasiones acaparó mucho la atención del Teatro Laboratorio. La pasión había que dominarla, y a la vez expresarla para liberarla. La pasión debía ser contenida y sujeta, pero no reprimida ni ahogada. Es decir, había que soltarla, pero a través de un cauce, de una forma, con intención y dirección. Fue, sin duda, la pasión por hacer teatro lo que hizo que se uniesen y llevasen a cabo tan hermoso proyecto, pero también la pasión por superar y trascender el ambiente de opresión, de soledad y de pobreza en que el régimen comunista les sumía. La pasión para ellos era en el doble sentido de apasionamiento, fervor, y en el de sufrimiento y sacrificio. La pasión, como todo en este joven grupo de actores polaco, era intensa y extrema, un acto de entrega – activa y pasiva – total. La pasión no tenía límites; los límites que aparecieran en el acto representativo o comunicativo serían el freno de la pasión. La pasión podía llegar, incluso, a la aniquilación del ego, o del yo. Veamos lo que expresa Grotowski en *Hacia un teatro pobre* en el capítulo “No era totalmente él”:

Sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. [...] el elemento medular del arte del actor como acción extrema y última. “Los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas”. (Grotowski, 2009: 69-70).

Junto a la pasión, elemento también medular es la imaginación. En la mística la

imaginación tiene como fin servir a la inteligencia iluminada por la fe. La imaginación encuentra en las bellezas de la liturgia con qué nutrir la vida interior. La imaginación que es muy activa en la vía purgativa, deja sensiblemente de serlo en las vías iluminativa y unitiva, porque el actor-santo ya no imagina la experiencia, no la ansía, la vive. La imaginación sirve para proyectar y desear, y también para esperar. San Juan de la Cruz hace notar que la verdadera devoción tiene por objeto algo invisible, representado por las imágenes sensibles en las cuales no se detiene; y que cuanto el alma se acerca más a Dios, menor es su dependencia de las imágenes. El actor santo usa la imaginación y la abandona, al igual que la memoria, su aliada. Tanto una como otra son irreales y recuerdan lo que el artista místico ha de olvidar. Tanto la imaginación como la memoria han de ser purificadas. El perdón y el amor incondicional son el definitivo abandono de la imaginación y de la memoria. Imaginar y recordar lo malo es rencor y ausencia de perdón, e imaginar y recordar lo bueno es apego a la posesión y a la conservación. El santo deja que marche tanto lo malo como lo bueno, puesto que sabe que no existen porque forman parte del pasado, y porque son irreales, y siempre lo fueron, ya que nunca dejaron de ser producto de nuestra imaginación y fantasía.

La obra grotowskiana es una lucha contra el olvido de Dios por parte del ser humano. El olvido de Dios hace que nuestra memoria esté sumergida en el tiempo, del que no ve la relación que tiene con la eternidad, con los beneficios y las promesas de Dios. Esta falta inclina a nuestra memoria a contemplar las cosas horizontalmente en la línea del tiempo que va huyendo, y del cual solo cree real el momento presente. El olvido de Dios nos impide ver que todo momento se halla en la línea vertical que lo une al único instante de la inmutable eternidad. Vivir como sumergidos en el tiempo, es olvidar su valor, es decir su relación con la eternidad. En el momento en que el ser humano niega el valor del tiempo y su existencia misma se abre ante él la eternidad, y con ella la santidad, pues todo sufrimiento y todo placer dejan de tener sentido, ya que ambos son fruto del tiempo, y de nuestra perspectiva – positiva o negativa – sobre él. San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús consideran que conviene irse vaciando de tiempo, para sentirse más libre, desnudo y ligero, y así recordar a Dios – que está en todo tiempo y

lugar – y unirse a Él.

Solo puede uno considerarse vencido cuando abandona la lucha. Grotowski nunca abandonó la lucha por conocer la verdad, como nuestros grandes místicos. El actor no ignora que las cimas del arte son como la cima de una montaña para el alpinista, o como la cima del espíritu para el místico, y que hay que resistir las dificultades y prepararse mucho de antemano. Las adversidades de las empinadas cimas nos son muy provechosas para librarnos de las ilusiones y volver al camino verdadero. En la adversidad es donde se nos da a entender lo que realmente somos, y la gran necesidad que tenemos del auxilio divino. Quien no ha sido probado por la adversidad, nada puede saber. Es imprescindible que haya lucha y adversidad para que haya escalada hacia la verticalidad. Esta lucha y esta adversidad debemos agradecerla, porque aumentan nuestras fuerzas, nuestra voluntad y nuestro deseo, y nos reafirman en el camino emprendido y en el objetivo marcado. La acción de gracias es uno de los cuatro fines del ritual – tanto artístico como espiritual – junto a la adoración, la súplica y la reparación. La lucha y la adversidad nos ayudan a lanzar el grito de plegaria, de petición de compasión, piedad o misericordia. El grito honesto de plegaria es infaliblemente eficaz, no solo porque Dios venga en nuestra ayuda, también porque en este grito el ser humano se reconoce débil y pequeño ante la vida, y en este reconocimiento está considerando la vida como algo superior a él y le agradece que le permita vivir. Todo agradecimiento conlleva inexorablemente un agradecimiento también por la otra parte. Es una ley natural que se cumple inexorablemente. Esto lo han comprendido los santos, los guerreros, los sabios y los artistas al contemplar los misterios de Dios.

2.4. VÍA ILUMINATIVA.

La vía iluminativa es la vía que se dirige hacia la unión transformante entre el amado y lo amado, entre el amado y el amante. Esta vía ha de elevarse no solo sobre todo lo sensual, sino también sobre todo lo espiritual, pues existe y se da mucho un sen-

sualismo espiritual atrayente y engañoso. La desnudez que exige este camino ha de actuarse en el entendimiento por medio de la fe, en la memoria por la esperanza, y en la voluntad por el amor. Para entrar en la vía iluminativa hay que morir; si en la vía purgativa se lucha por no morir, y a cada paso se está muriendo, en la vía iluminativa es imprescindible morir simbólicamente, morir a la persona que éramos. La vía purgativa era un desalojo y un despojamiento, la vía iluminativa es una transformación; una vez entrados en esta vía somos otros, ya no somos los mismos, el cambio es esencial, trascendental y existencial. La estancia en la vía iluminativa es una viva muerte de cruz sensitiva y espiritual, es decir, interior y exterior. En la vía purgativa la oración abandona la tierra, y en la iluminativa penetra los cielos porque el alma está unida y ungida en inteligencia celestial. En la vía purgativa hay pruebas y errores, hay vacilaciones y equívocos, es una vía de ensayo, en la que se busca la verdad; por el contrario, en la vía iluminativa la verdad se sabe, se ha descubierto y ya no hay errores. El ritmo en la vía purgativa es discontinuo e irregular, es un ritmo con altibajos, con idas y venidas, y con empinadas cuestas, meandros y zonas pantanosas. El ritmo en la vía iluminativa, sin embargo es fluido; el ser humano es un fluido en el fluido oceánico y universal, en la marea natural y cósmica en que se siente inmerso y ligado, de la que advierte que forma parte, y a la que percibe a la vez como parte de él.

El salto de la vía purgativa a la vía iluminativa es el salto de la concentración a la contemplación. A la contemplación se la ha llamado sabiduría de Dios secreta y rayo de tiniebla. Se opone por igual a la comprensión intelectual como a la comprensión sobrenatural – visión, revelación o percepción clarividente – pues, la iluminación no es comprensión, no es comprensible en absoluto. La vía purgativa es una vía discursiva, que gusta del discurso, del pensar y meditar; la vía iluminativa es la permanencia en la anomia, y en lo inefable, no hay discurso, solo hay paz y quietud. La salida de la vía purgativa y entrada a la vía iluminativa puede suponer la muerte o estados anormales, no ya de conciencia – que estos ya se dan en la vía purgativa – sino de presencia. El ser iluminado puede desaparecer literalmente, es decir volatilizarse, desencarnarse, descorporeizarse. En la vía purgativa hay una inmensa sensación de cansancio, de fatiga y es-

fuerzo; en la vía iluminativa se da una infinita sensación de descanso y alivio. La vía iluminativa produce en el alma quietud, claridad, alegría celestial, amor puro, humildad y elevación del espíritu. La vía purgativa es una vía temerosa, el ser humano en el tránsito por ella siente miedo a fracasar, a la derrota. La vía iluminativa da a la persona unas fuerzas sobrehumanas y desconocidas; en la vía iluminativa no existe el miedo. En la vía purgativa se apunta hacia el misterio, y en la vía iluminativa se penetra en él. Las personas iluminadas conocen el pensamiento de otras personas, leen el alma de otros seres, y son capaces de saber lo que piensan o sienten personas ausentes. La persona iluminada sabe la verdad sin que se le diga, milagrosamente la sabe, pues está abierta total y absolutamente a ella. La persona iluminada vive en una coherencia natural y nada forzada entre lo que piensa, lo que siente y lo que dice o hace; mientras que la persona que atraviesa la vía purgativa lucha todavía porque esta coherencia se dé en su vida. En la vía purgativa la persona va conociendo la vida, la naturaleza humana y a Dios por lo que no son, mientras que en la vía iluminativa los va conociendo por lo que son. Los espectáculos de Grotowski podrían incluirse dentro de la vía purgativa o vía negativa; solo algunos momentos clave de *El príncipe constante* o de *Apocalypsis cum figuris*, pueden adscribirse a la vía iluminativa. En *Hacia un teatro pobre* se recoge la crítica teatral de Józef Kelera “Monólogo de Ryszard Cieslak en su papel de Príncipe: Pasos hacia la cima”, de donde extraemos este bello encomio:

Hemos seguido – y reconocido a menudo – los notables resultados técnicos que ha obtenido Grotowski en su trabajo con el actor. Sin embargo, hemos conservado cierto escepticismo con respecto a los argumentos que utiliza cuando compara el trabajo del actor con un acto psíquico de transgresión, una exploración, una sublimación, un desplazamiento de sustancias psíquicas muy profundas. Sin embargo, al ver la creación de Ryszard Cieslak, el escepticismo se acaba. [...]

Hasta ahora había aceptado con reserva los términos “santidad secular”, “acto de humildad”, “purificación”, que Grotowski emplea. Acepto hoy que pueden ser aplicados perfectamente al personaje de “El príncipe constante”. Una especie de emanación psíquica emana del autor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... está en esta-

do de gracia. Y alrededor de él, este “teatro cruel”, con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia. (Kelera apud Grotowski, 2009: 62).

Un tipo particular de contemplación es la contemplación adquirida. Es el fruto de la propia actividad meditativa o intelectual, pero ciertamente sostenida o estimulada con ayuda de muchas gracias. La iluminación es una gracia por la que uno trabaja y a la que uno se abre. Gracia es cuando llega a nosotros el mensaje de la fe, la verdad revelada por Dios. Gracia es lo que nos regala la fuerza para aceptar el mensaje de la fe; también cuando tenemos que realizarlo con una libre decisión. Cuanto más dura y cruenta es la vía purgativa, más esplendente y sublime promete ser la vía iluminativa. Las gracias son auxilios salvadores del infierno de la noche oscura. La mayor gracia es la aceptación de la contemplación amorosa. El mayor reto es que el ser humano se sepa merecedor de la felicidad. Sentirse digno merecedor de toda la felicidad del mundo es otro de los criterios que marcan la diferencia entre vía purgativa e iluminativa. El ser humano suele aceptar la contemplación amorosa muy limitada y penosamente, bajo el prisma y perspectiva de su limitada y pobre concepción. La contemplación amorosa adquirida fue el blanco, la diana, a la que apunta la flecha de Grotowski: el superobjetivo estético, moral y ético de su teatro y de su enseñanza.

Otro tipo de contemplación es la contemplación oscura o secreta escala. Secreta en cuanto a sabiduría mística de Dios, que es infundida de misteriosa manera por medio del amor. La causa de la oscuridad consiste en esa misma sabiduría oscura. Dios habla en el interior al alma, yendo por encima de todo tipo de capacidades de los sentidos interiores y exteriores hasta hacerlos enmudecer. Los sentidos no comprenden el lenguaje de la sabiduría oscura, no pueden traducirlo con palabras y no tienen ningún deseo de escucharlo. La fe, la esperanza y el amor le proporcionan al alma la más adecuada preparación para la unión con Dios; en esta preparación consiste la vía iluminativa. La fe vacía y oscurece el entendimiento, y lo dispone para unirlo con la Sabiduría divina, la esperanza vacía y aparta la memoria de toda posesión de criatura, y el amor que vacía las aficiones y apetitos de la voluntad de todo aquello que no sea Dios.

Estas tres facultades del alma, la fe, la esperanza y el amor son el triángulo de fuerzas sobre el que descansan los espectáculos grotowskianos. La fe en el objetivo: llegar al perdón y al amor incondicional y divulgarlo al resto de la humanidad. La esperanza en el proceso de la compañía, una esperanza no desesperada ni desesperanzada, una esperanza pese a todas las desesperanzas, pero tampoco abocada al resultado o al éxito, una esperanza que acepta las condiciones, circunstancias y limitaciones del entorno y del marco actuales. El amor al trabajo, y al ser humano con el que trabajas y al que le destinas el trabajo. Grotowski expresa este aspecto iluminativo del arte teatral en su “Declaración de Principios” de *Hacia un teatro pobre*:

La actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto del amor más genuino, más arraigado entre dos seres humanos; esta es solo una comparación, porque no podemos explicar “esa salida de sí mismo” sino a través de la analogía. Este acto, paradójico y limítrofe, es un acto total. En nuestro concepto resume los más profundos deseos del actor. (Grotowski, 2009: 186).

El alma se encuentra en su casa cuando está en su parte más íntima, en la sustancia o en lo más profundo de su ser, cuando habita en Dios o Dios en ella. Dios es espíritu puro y prototipo de todo ser espiritual. Por ello solo partiendo de Dios puede entenderse qué es un espíritu. Esto significa que se trata de un misterio que constantemente nos atrae, porque es el misterio de nuestro propio ser. Tenemos cierto acceso a él, en cuanto nuestro propio ser es también espiritual. Y también tenemos acceso a él desde todo ser, en cuanto que todo ser como algo espiritualmente aprensible y lleno de sentido tiene algo del ser espiritual. Todo espectador para Grotowski es un espectador sensible, inteligente y espiritual. Todos los espectadores son igual de respetables y de dignos. Igual sucede con todos los artistas. No hay niveles, no hay grados. Todos somos seres humanos que deseamos amar y ser amados. Y todos nos asombramos y admiramos ante el misterio. Asimismo todos queremos alcanzar la verdad. Por tanto, todos somos igua-

les ante los ojos de Dios, y ante los ojos de Grotowski. No existe un espectador ideal. El espectador ideal es el que existe ahora, en este momento. No hay un espectador mejor que otro, o más indicado para una representación que para otra. Si un espectador asiste a una representación concreta y realiza una lectura e interpretación concreta de una obra se debe a algo, es por algo y para algo. Todas las lecturas están bien, puesto que son las lecturas que en ese momento un determinado espectador necesitaba hacer de cara a su entendimiento de la representación o de su vida. No existe el error o el fracaso, y no existe el mal espectador o el mal actor; las potencialidades de ser un gran actor o un gran espectador existen en cada uno de nosotros, no son específicas o exclusivas de grandes genios o talentos. Todo sucede porque era necesario que sucediera, y por tanto tiene una finalidad. Al devenir del mundo y de la historia le resulta indiferente que esa finalidad nos guste más o menos. Todo actor puede representar cualquier pensamiento, cualquier sensación, cualquier emoción, así Grotowski lo aconseja a los jóvenes actores:

Siempre hemos de medirnos en el patrón de la autenticidad. Nadie puede, por ejemplo, interpretar la muerte, puesto que no hay experiencias de haber participado en ella. Pero podéis imaginaros en vuestro propio miedo a la muerte y al sufrimiento. Es importante recordar nuestra fisiológica reacción cuando por vez primera vimos la muerte de un cuerpo. Podéis también imaginar vuestra propia muerte, pero con descarnada sinceridad, preguntandoos a vosotros mismos, ¿cómo moriré? Entonces el actor penetra en su experiencia de manera auténtica, inmolándose. (Grotowski apud Słowiak y Cuesta, 2010: 88).

Generalmente el alma no está en casa. Hay muy pocas almas que viven en su interior más profundo y desde ahí; y todavía muchas menos las que viven así permanentemente. Conforme a la naturaleza caída del ser humano, se quedan las personas en las estancias exteriores de su “Castillo interior”. Lo que de fuera les viene, las empuja a salir y es preciso que Dios – o su llamado vital o su misión histórica – las llame e impulse perceptiblemente a hacer en sí mismas su morada. Aquel que no responde a su proyecto de vida no es dueño absoluto de sí mismo, y no puede disponer con verdadera libertad de sí mismo, y no llega entonces a ser un ser humano completo y un artista

completo. Tanto en mística como en arte el centro más profundo del alma es también el centro de la más perfecta libertad. Cuando el hombre sensual abandona su actitud sensualista y adopta una actitud profundamente ética y moral, entonces comienza a situarse en ese centro del que estábamos hablando. Si persevera en esa profundidad, y continúa viajando hacia el centro moral de su ser llega a una tal hondura que implica necesariamente una conversión espiritual y existencial. Esto ocurrió – aunque de diferente manera – con Ryszard Cieslak, y con Rena Mirecka, a cuyo trabajo va dedicada la tercera parte de esta tesis doctoral. Esta conversión en numerosas ocasiones no es suave y delicada, no se produce naturalmente, y sí implica una sacudida extraordinaria y violenta. Es como una muerte y resurrección en vida. Una decisión realmente auténtica no es posible, sino desde lo más profundo del alma, cuando tal conversión se ha producido. Porque ningún hombre está por sí en situación de abarcar con su mirada todos los motivos y contramotivos que hacen oír su voz en una decisión. Cada cual solo es capaz de decidirse como mejor puede o sabe, conforme a su saber y conciencia, dentro de lo que se le alcanza.

San Juan de la Cruz distingue tres maneras de unión con Dios; por la primera, Dios se hace presente esencialmente en todas las cosas y las mantiene en el ser; por la segunda se entiende la presencia de Dios en el alma por la gracia, y por la tercera, la unión transformante, divinizadora, mediante el amor perfecto. También Santa Teresa de Jesús se ha ocupado más de una vez de esta cuestión. Dice en “El Castillo interior” que la oración de unión fue la que la llevó al conocimiento de la verdad revelada, de la presencia divina en todas las cosas, por esencia, presencia y potencia. Tanto San Juan como Santa Teresa concuerdan en que el desposorio del alma con Dios se verifica en medio de un arrobamiento. Santa Teresa de Jesús le explicó a su confesor en qué consistía el arrobamiento místico. Unas sensaciones que en nada difieren de las que el actor Ryszard Cieslak sintió interpretando el personaje de Don Fernando en *El príncipe constante*. Así nos lo expone Marcelle Auclair en *La vida de Santa Teresa de Jesús*:

La pobre alma no sabe lo que va a acontecerle. El arrobamiento se manifiesta como un toque repentino de Su Majestad en lo más hondo del alma que parece levantarla hasta su cima,

y que va a dejar el cuerpo. Hay que tener mucho valor para caer en brazos del Señor y dejarse arrebatar hasta el momento en que Su Majestad la pone en paz allí donde quiere llevarla para que entienda cosas altas. Que para todo es menester estar bien determinado a morir por Él... Sin ser más en nuestra mano es como arrebatada el alma, como Señor de ella... (Auclair, 2015: 96).

Es el mismo arrobamiento que Grotowski y Ryszard Cieslak consideran que existe entre el alma y el arte. Tanto Dios como la belleza tiran con fuerza del alma hacia sí, de suerte que la naturaleza casi sucumbe bajo la acción de cualquiera de ellos. Este arrobo se da entre el amante y el amado, pero también entre el padre y el hijo. Para Rena Mirecka – como para la moderna terapia de las constelaciones familiares – el acontecimiento más importante en nuestra vida es de quién somos hijos, quién es nuestro padre, de quién procedemos, pues para ella en nuestro origen está nuestro destino. La vida divina es una vida tripersonal; es el amor desbordante con el que el Padre engendra al Hijo y le da su esencia, y con el que el Hijo recibe esta esencia y se la devuelve al Padre, el amor en que el Padre y el Hijo son una misma cosa, y que ambos lo espiran simultáneamente como su Espíritu. Para la teóloga Edith Stein, esto no es posible sino entre seres espirituales. Ella lo explica en *Ciencia de la cruz*:

Solo un ser espiritual está en sí mismo y puede recibir en su interior a otro, que a su vez sea espíritu. Solo así se da una verdadera inhabitación. El que con su propio saber y querer se somete al ser, a la sabiduría y querer o poder divinos, ese tal recibe a Dios en sí, y su ser es penetrado por el ser de Dios. Pero esta penetración no es total y completa. No llega sino hasta donde le permite la capacidad receptora del recipiente. Para ser penetrada plenamente por el ser divino (en ello consiste la perfecta unión de amor), el alma ha de liberarse de todo otro ser; vaciarse de toda criatura y de sí misma. Amar en su más alta realización es hacerse uno el amante con el amado en una libre entrega mutua: esa es la vida divina en el seno de la Trinidad. (Stein, 2007: 231-232).

Los místicos al hablar de Dios utilizan un vocabulario negativo y relativo, lleno de términos negativos e imprecisos: incomprensible, inefable, increado, invisible, inco-

municable. Igual sucede a Grotowski con sus actores. Grotowski no dice lo que el actor debe hacer, sino lo que no debe hacer, lo que no ha de estar presente en él y de lo que debe alejarse – la famosa vía negativa – y despojándose de todo lo negativo llegar por reducción y disolución a lo afirmativo, a lo que sí es. El lenguaje místico – a diferencia del lenguaje filosófico y lógico – es un lenguaje con una sintaxis más libre, quebrada y rota. La diferencia entre el lenguaje filosófico y el místico es tan grande como la diferencia entre un idioma y otro; y por lo tanto, es claro que no es lícito aplicar la sintaxis de una lengua a la otra, y que los problemas de traducción son muchos y arduos. El lenguaje grotowskiano – por supuesto – está mucho más cerca del lenguaje místico. Mientras que el lenguaje filosófico busca ante todo expresar la realidad sin tocar en ella, el lenguaje místico pretende hacerla adivinar, tocándola pero sin verla. Grotowski mostraba mucho empeño en que los actores hiciesen ver al espectador lo invisible de la realidad, el lado que solo se puede ver con los ojos de la razón y del corazón, que aparentemente no está físicamente ante nosotros, pero que realmente es el más presente, porque es el que se cuele a manera de impresiones en nuestra sensibilidad y conciencia. La manera de dirigir a los actores y de acercarse a ellos era en numerosas ocasiones a partir de impresiones y de imágenes interiores, como la forma en que un místico puede – en cierto modo – expresar sus sensaciones y contemplaciones.

Uno de los puntos de contacto entre el lenguaje místico y el grotowskiano es la hipérbole. Del mismo modo en que los místicos cuando hablan en hipérbole de la nada de las criaturas, no quieren decir otra cosa sino que estas no son nada por sí mismas, así los poetas – y el teatro grotowskiano es profundamente poético – echan mano de la hipérbole en razón de la pequeñez de las cosas humanas que quieren sublimar o anular. La poesía divina de los profetas, de los salmos y de los grandes místicos se sirve de la metáfora y de la hipérbole, debido a la infinita alteza de las cosas divinas, que de otra manera no se pueden expresar. Grotowski considera que la realidad es una realidad mística, y por tanto mágica y poética, y que no puede no serlo o dejar de serlo, y por tanto, es al igual que la mística incomprensible e inexplicable, y que solo mediante la metáfora hiperbólica nos podemos acercar a ella. Los místicos – tanto santos como artistas – no ven

nada y lo ven todo, encuentran la certeza en las mismas tinieblas, en las cuevas del miedo en donde temen entrar, y en donde saben que se hallan los tesoros que han de descubrir. Todos hablan de una oscuridad hiperbólica del místico que yace con Dios. La beata Ángela de Foligno habla de la gran oscuridad, y Jeremías en el capítulo IV, versículo 23 de la Biblia, señala que el místico mira a la tierra y ve que no es nada y que está vacía, para posteriormente mirar al cielo y ver que este no tiene luz.

Para conducir a las almas de los creyentes y de los espectadores a una generosa entrega y a la unión en el amor a Dios o al arte, la terminología de los místicos es muy eficaz en ocasiones porque es viva, irresistible, breve y comprensiva, es seductora e hipnótica. La razón es que expresa no solo conceptos abstractos, sino conceptos vividos, evita muchos términos y disquisiciones especulativas, y empuja al alma a buscar aquello que ama y desea, tanto más allá de las fórmulas de la fe como muy dentro de ellas. En la vía purgativa por el conocimiento se llega al amor, cuanto más se conoce algo más se lo ama, pero en la vía iluminativa es justamente al contrario, porque por el conocimiento atraemos a Dios hacia nosotros, pero reduciéndolo al límite de nuestras ideas, y hay, no obstante, que entregarse al amor sin conocimiento, para rebasar las fronteras del conocimiento actual, y por el amor elevarnos hacia Dios. Llega un momento en que hay que renunciar al conocimiento, porque este ya no nos sirve, porque las superestructuras mentales desde las que conocemos y a partir de las que conocemos son limitadas. Los místicos consideran – y una vez más, Grotowski con ellos – que una vez que se renuncia al conocimiento de la realidad, se abre la posibilidad de adquirir el conocimiento real, que no es el de la realidad, sino el de una suprarrealidad desconocida para nosotros. Recordemos que Grotowski no pretende hablar al cerebro de sus espectadores, sino a su corazón; no le interesa ser admirado como un gran director o un gran intelectual, sino influir en la vida de las personas, transformándolas. Grotowski no pretende lanzar grandes discursos o bellos discursos sobre arte, sino encontrar la palabra humilde y precisa que repentinamente ilumine a actor y a espectador. El Padre Lallemand en *La doctrina espiritual* dice que el medio eficaz para adquirir la ciencia de los santos no es tanto el recurso a los libros cuanto a la interior humildad, la pureza del corazón, el recogimiento

y la oración.

La entrada en la vía purgativa es una primera conversión del ser humano; la entrada en la vía iluminativa es la segunda. Cuando la segunda conversión se hace realidad, comienza Dios a ir tras el alma, y el alma tras de Dios, lo cual no sucede sin gran lucha y sin fatiga. Este nuevo estado se manifiesta por un vivo anhelo de Dios y de perfección, y por lo que S. Pablo llama lucha del espíritu contra el cuerpo. De ahí que se produzca cierta ansiedad y angustia y que se pregunte el alma si le será posible llegar a la meta tan ardientemente ansiada. El correlato artístico de este proceso lo encontramos en el viaje interior que Ryszard Cieslak experimentó en la construcción del príncipe D. Fernando en *El príncipe constante*. El místico Tauler dice que esta angustia anhelante es un suspiro que nace de una profundidad sin fin. Así es también como los críticos y espectadores definían la interpretación de Cieslak en la célebre obra grotowskiana. El cuerpo contrito que se reconoce derrotado por el alma llora – en cualquiera de sus formas, con lágrimas, pero también a través del sudor, de la sangre, del vómito – porque se sabe nada, un mero vehículo que nos transporta de una existencia a otra. El sudor y las lágrimas que recubrían la epidermis de Cieslak en su interpretación del príncipe D. Fernando eran una densa capa semisólida, un flujo viscoso que se deslizaba y resbalaba pesado y correoso por el cuerpo como una segunda piel. Por su parte el alma que se mueve en línea vertical para dirigirse hacia Dios en la vía purgativa – recuérdese la correspondencia que establece Grotowski entre su vía negativa y la verticalidad –, se mueve de manera oblicua y en espiral en la vía iluminativa, para terminar moviéndose circularmente en la vía unitiva. El movimiento de la respiración y de los ojos del príncipe D. Fernando en ocasiones guardaba ciertas concomitancias asociativas con el movimiento de un águila o de un halcón ascendiendo lenta y elegantemente en espiral.

El misticismo tanto espiritual como artístico es una apología del martirio. Para santos y artistas santos los mártires son en el más alto grado dueños de sí y libres. Son héroes pasivos, y un héroe pasivo, que no agrede ni ataca y que sufre y aguanta en si-

lencio, es doblemente héroe y doblemente guerrero, pues lucha y se defiende soportando la agresión y la injusticia abnegadamente. Y son libres porque encuentran dentro de sí la libertad interior, la única verdadera libertad, al recogerse y replegarse hacia dentro en busca de la fuerza que les haga permanecer en la resistencia. El mártir resiste paciente-mente y con dulzura. Cualidad esta última muy destacada como valor por los padres místicos, y también por Grotowski, quien aconsejaba a sus actores que respondiesen con dulzura a las provocaciones, impertinencias e insolencias de críticos y público. Los mártires, imitando a Jesús, han rogado por sus verdugos; esta gran mansedumbre espiritual es una de las señales por las cuales es dado distinguir a los verdaderos de los falsos mártires. Los integrantes del Teatro Laboratorio siempre se sintieron mártires y perseguidos. *Akropolis* no es sino una glorificación y sublimación del martirio de judíos inocentes, y a la vez una entrada gloriosa en el automartirio, en la autoinmolación. Para Grotowski todo martirio es también un automartirio, al que califica como gozoso delirio. La visión del martirio como un gozoso delirio es una característica esencial del alma polaca, de la idiosincrasia del país y de sus ciudadanos. Así lo atestigua el poeta polaco Czesław Miłosz en *Otra Europa*:

Un rasgo del catolicismo polaco, que pone el acento sobre nuestra responsabilidad respecto a entidades colectivas como la Iglesia y la Patria – en parte identificadas la una con la otra – pero deja en segundo lugar la responsabilidad respecto a los hombres de carne y hueso. Favorece toda clase de idealismos y convierte la acción en un absoluto, que debe siempre apuntar a objetivos elevados. De ahí proviene quizá la propensión de los polacos a los arrebatos heroicos y, paralelamente, su ligereza y su incorrección en las relaciones con los demás hombres, e incluso la indiferencia frente a su sufrimiento. Llevan un corsé, un corsé romano. Cuando este revienta, como después de ingerir cierta dosis de alcohol, aflora un caos muy poco frecuente en la civilización de Europa Occidental. [...]

Polonia nos permitió adquirir un conocimiento amargo, incomunicable a los occidentales, a los que mirábamos con una sonrisa silenciosa. Nuestro dolor solo podía ser mitigado por una perversa sabiduría, desde luego superior. [...]

En el aire de Polonia, agobiado siempre por la melancolía con la que se mezcla, se aspiran elementos que oprimen el corazón, y se siente constantemente que la vida no es del

todo real. De ahí, el perpetuo recurso al vodka en la esperanza de reencontrar una normalidad inaccesible. (Miłosz, 2005: 98).

Junto a la dulzura es destacable la pureza. Por la pureza se hace el alma más fuerte, más luminosa y más amante. El pensamiento de un director de escena para Grotowski debía ser puro, no espúreo, no contaminado, es decir, debía responder a su motivación pasional y auténtica, y debía ser único; lo mismo cabría decir del sentimiento en el actor. El acto total que Grotowski persigue en el actor es un acto de entrega y de compromiso, pero también de pureza. Nuevamente coincide Grotowski con los místicos en que el cuerpo cuando no vive más que para el alma cada vez se le asemeja más. El alma es una sustancia espiritual que no puede ser vista inmediatamente sino por la mirada espiritual. El cuerpo, por la pureza, se espiritualiza en cierta manera; se transparenta en él el alma más y más, sobre todo en la mirada. Volvemos a traer aquí a colación la interpretación de Ryszard Cieslak. Mediante la pureza el cuerpo se va haciendo simple y sencillo, como el cuerpo de un niño, prototipo de pureza para Grotowski. Interpretar es volver a ser puros como niños. El niño posee un alma pura como la de un santo. El niño aún no conoce el mal, y el santo lo ha olvidado a fuerza de vencerlo. El alma pura empieza a ver a Dios, porque ve pureza en todo cuanto le rodea, incluso en aquello aparentemente muy impuro, perverso o maligno. Para ser una persona iluminada o un artista iluminado es imprescindible ver pureza allí donde parece que solo hay impurezas y actos impuros; nuevamente contemplar la pureza en todo sin hacer distinciones ni comparaciones. Para S. Agustín no hay pecado ni crimen cometido por otro hombre, que él no fuese capaz de cometer por razón de su fragilidad; el no haberlo cometido se debía exclusivamente a la misericordia divina que no lo permitía, y lo preservaba del mal. Esto mismo se puede aplicar a todo ser humano, y también al trabajo actoral, porque sentirte igual de puro o impuro que otro ser humano te hace empatizar fuertemente con él, y ser capaz de recrear su personalidad artísticamente con mayor verdad.

Capítulo especial merece la cualidad de la pobreza, a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Los bienes materiales dividen a los hombres, por no poder per-

tenecer al mismo tiempo a dos, frente a los bienes espirituales que los unen. El teatro de Grotowski es un teatro pobre a nivel de recursos materiales, pero inmensamente rico espiritualmente. La pobreza es imprescindible para ser un artista sagrado porque solo en la pobreza se vuelven los ojos hacia el espíritu. Si la persona nada en la abundancia de bienes materiales se encuentra dispersa, entretenida y perdida en un sinfín de cosas y de estímulos. La pobreza reduce al ser humano a lo esencial, y en lo esencial está la verdad, y la efectiva productividad, puesto que realmente no necesitamos para vivir más que lo esencial. La pobreza voluntaria, como la de los místicos y la del equipo de Grotowski, implica creencia en la abundancia de la vida, fe en que la vida ofrecerá lo que se necesite en cada momento. Esta pobreza no implica carencia, indica abundancia de posibilidades por disponer de infinitos recursos interiores. La pobreza también es desinterés y desasimiento, desapego hacia el ego. El artista santo comprende que en esta vida solo está de paso, y que le conviene quedar desembarazado de inútiles bagajes en su viaje a la eternidad; se hace cargo de que solo es un viajero, viator, y solo aspira a llegar cuanto antes al término de su peregrinación. La pobreza voluntaria es paz, porque es abandono y renuncia a la enloquecida carrera por el brillo social. La pobreza, al fin, es riqueza de tiempo, porque no existe la obligación y la condena de tener que luchar por mantener unos bienes adquiridos, algo en lo que consumimos la mayor parte de nuestro tiempo, y aquel que tiene tiempo, tiene posibilidades de usarlo para ser generoso y beneficiarse a sí mismo y a sus semejantes. La salvación del Teatro Laboratorio fue su pobreza; pues gracias a ella, ante la falta de ricos vestuarios, mobiliarios, atrezzo, iluminación... no les quedaba otra opción que convertirse en grandes actores. Eugenio Barba diferencia la inveterada pobreza del actor, de esa otra pobreza que es austeridad y frugalidad del actor consciente de su escasez de recursos. En el nº 346 de la revista teatral *Primer Acto* en su artículo “Fama y Hambre” expresa:

Los actores de siglos pasados han contado a menudo cuán esencial era para ellos el oficio para poder escapar del hambre, la indigencia, la explotación y la humillación. Se referían a esto con anécdotas cómicas y exóticas para hacer reír a los espectadores [...] Para Büchner el hambre era una diosa de la libertad y una guía del pueblo hacia la revolución como en el cuadro de Delacroix, pero para los actores es solo una madrastra horrible. Para poder liberarse de sus garras subían al escenario a interpretar al hambriento

Arlequín. De la misma manera que muchas mujeres pobres escapaban al oficio de prostitutas interpretando personajes de celestina y de mujeres ligeras. [...] También será llamada hambre una íntima necesidad personal y social. Artaud comparaba incluso esta necesidad con la del pan. En los años sesenta Peter Brook y Jerzy Grotowski redescubren el propio hambre de teatro como rechazo a la simulación de los comportamientos humanos. (Barba, 2014: 92).

La sinceridad es una cualidad inherente a la santidad espiritual y actoral. Mentir equivale a alejarse de la verdad y privarse de las más altas inspiraciones del don de sabiduría. Cuando mentimos no alejamos al otro de la verdad, nos alejamos nosotros de ella. Vivir permanentemente en la verdad es estar en disposición de recibir esas inspiraciones. La sinceridad, al igual que la fe y la intuición, es un superior sentido musical que capta las vibraciones afinadas y/o desafinadas de la matemática celeste. El actor ha de ser sincero con su público, y para ello ha de ser sincero en primer lugar consigo mismo. El artista no puede autoengañarse, pues inmediatamente deja de ser artista. En el acto de ser sincero consigo mismo al artista le importa mucho conocer dos aspectos: su defecto dominante y la más destacada de sus virtudes; lo que el artista ha de combatir y lo que ha de fomentar más generosamente. En el viaje pendular en esa doble dirección, combatiendo lo pernicioso o negativo, y fomentando lo hermoso y positivo es como el actor atraviesa la vía purgativa y alcanza la vía iluminativa.

El alcance de la vía iluminativa encuentra apoyos – actantes adyuvantes – en los hermanos de comunidad. Aquí nuevamente la compañía teatral es un trasunto de la comunidad religiosa. El avanzar en un camino artístico o espiritual exige comunidad de vida, vivir juntos (convivere). Se supone que maestros y discípulos se conocen y conviven espiritual y laboralmente en intercambio de pensamientos y sentimientos íntimos en una suerte de difícil equilibrio entre amistad y camaradería profesional. Equilibrio también entre fidelidad y abandono, entre actividad y pasividad, entre seguimiento al líder y confianza en la propia voz interior. La labor de equipo ayuda a elevarnos sobre la experiencia del otro, y a empezar a vivir la nuestra incorporando la del compañero. Es el no

saber lo que nos acerca a los otros para aprender de ellos o aprender con ellos. Este no saber vincula y alía a los miembros de un grupo, cualquiera que sea este grupo. Grotowski cree en el diálogo de roles, en el espíritu de equipo – término que Grotowski prefiere al de grupo – en el que cada individuo conoce sus deberes y los cumple, y ayuda a los demás. En la entrevista que le hizo al director polaco la periodista Margo Glantz, y que aparece en el apéndice de *Hacia un teatro pobre*, Grotowski afirma:

El equipo está formado por gente que sabe cuál es su campo y cada cual trabajará donde sea competente dentro del campo del orden común. El trabajo de grupo es más bien una especie de improvisación común, es siempre un compromiso y solo es posible la igualdad si existe la igualdad de incompetencias. A través de ellas se puede encontrar el camino y si hay análisis, este será recíproco. El único objetivo no será curarnos, sino sacar al tigre que hay en nuestro motor [...] Sacar el tigre significa encontrar lo que existe de contradictorio dentro de nosotros. (Grotowski, 2009: 203).

La compañía polaca de Teatro Laboratorio creía firmemente que siendo todos los seres humanos hijos de Dios, o al menos destinados a serlo, a todos se les debe amar, aun a nuestros enemigos, con amor sobrenatural, y desearles la misma dicha eterna que para nosotros deseamos. Todos caminamos hacia el mismo fin, recorrer el mismo camino hacia la eternidad y vivir del mismo amor. El himno de nuestro camino hacia la eternidad es un canto de amor, el de la santa liturgia. Para llegar a amar sobrenaturalmente al prójimo es preciso mirarlo con los ojos de la fe, y considerar que toda persona ha nacido de la voluntad de Dios, o está llamada a nacer de ella, a participar de la misma vida divina. Es preciso amar al ser humano, a Dios, al ser humano en Dios, y a Dios en el ser humano, y amar con celo, esto es, con fervoroso ardor, puesto que cada alma, incluso la más perversa e indigna vale tanto como el universo entero, y necesaria es para el universo al igual que la más bondadosa y maravillosa de todas. Además la transformación del bien en mal o del mal en bien es una metamorfosis espontánea, repentina y milagrosa; mucho más sorprendente y rápida de lo que jamás podamos imaginar. El Evangelio nos enseña, por ejemplo, que los Bonaergers, o hijos del trueno, como Santiago y Juan, cuando se dedican al servicio del amor, se vuelven mansos. La conversión

sucede de manera imprevista en la persona de la que menos se pueda esperar. El peor de los frailes puede llegar a ser un místico, y de igual manera el alumno de teatro más torpe o el actor más indolente, perezoso o carente de talento puede ser el que termine por transfigurarse en el personaje. Indudablemente el gran talento o el gran trabajo ayudan mucho, pero la iluminación espiritual o artística le llegan solo al que se abre a la vida de verdad, relajándose y aceptando todo lo que la vida tenga que ofrecerle, observando, escuchando, sin juzgar ni interpretar, sentándose a esperar sin que le importe cuánto tiempo ha de transcurrir. La iluminación acaba por llegar para el que invierte tiempo y amor en la empresa espiritual o artística sin miedo al fracaso.

La piedad es una virtud o un don que Grotowski tenía en alta estima. La piedad es una forma de sabiduría, que descubre a Dios escondido, agazapado en todas las almas, y que contiene y expande una gran paz. En la práctica de la piedad es fácil caer en la adicción a la gula espiritual, es decir caer en la tentación de considerar que somos superiores o especiales, especialmente espirituales o conectados con la divinidad; en definitiva, caer en la inflación de un ego espiritualizado. Grotowski alertaba continuamente de ello a sus actores: el arte es espiritualidad, pero ante todo y antes que nada, artesanía y técnica, y además, en el arte debemos buscar la verdad y la belleza, y no a nosotros mismos. La piedad es asimismo una cualidad que hemos de practicar con nosotros mismos: ser piadosos con nosotros mismos en todo momento. La piedad nos purifica y nos desculpabiliza. La piedad nos trae el perdón, y el perdón es la salvación. La piedad nos devuelve la mirada reflexiva hacia nosotros mismos de niños, de hijos, de pobres, de inocentes. No somos culpables de nada. Formamos parte de un inmenso, universal y complejo ciclo del que no somos responsables, y ante ello, solamente nos cabe sentir piedad por nosotros mismos y por todos. Somos depredadores de otros, que son nuestro alimento, igual que nosotros lo seremos de otras personas que nos comerán. El ser humano es alimento del ser humano, es comido por él. Y ante ello solo cabe la verdad y el perdón. El sacerdote y el actor – desde el altar del escenario – son el pan que los hombres y mujeres necesitan comer. Para Grotowski también el actor es un ser comido, un ser quemado y horneado en su propio jugo para alimento del resto de la socie-

dad. El padre Chevrier solía manifestar a sus hijos espirituales unas ideas afines a las que Grotowski manifestaba a sus actores; para Grotowski el rol de actor cumple una función extraordinariamente similar a la del sacerdote. Observemos las palabras del padre Chevrier, citadas por Antonio Lestra en la biografía *Le Père Chevrier*:

A ejemplo de nuestro Señor, el sacerdote debe morir a su cuerpo, a su espíritu, a su voluntad, a su familia, al mundo entero; hase de inmolar por el silencio, la oración, el trabajo, la penitencia, los sufrimientos y la muerte. Cuanto uno está más muerto, más vida tiene y la da en mayor abundancia. El sacerdote es un hombre crucificado. También debe, por la caridad, a ejemplo de su maestro, dar su cuerpo, su espíritu, su tiempo, sus bienes, su salud y su vida; ha de dar la vida por su fe, doctrina, palabras, oraciones, autoridad y ejemplos. Débese convertir en buen pan. El sacerdote es un hombre comido. (Chevrier apud Lestra, 1934: 165).

Uno de los rasgos esenciales para llegar a la iluminación es imitar a Cristo. La contemplación y la unión íntima con Dios son el fin y el destino, la necesidad de nuestra alma. Y así es no solo para los místicos, sino también para la compañía polaca de teatro pobre. Para imitar a Cristo es imprescindible la humildad, la abnegación, la pureza de corazón y la sencillez. En definitiva es un camino o viaje interior de alejamiento y desapego del ego hasta llegar a encontrarte cara a cara con tu alma, con tu ser interior, con tu ser superior, con tu verdad. Para imitar a Cristo no hace falta hacer absolutamente nada, basta con ser y estar, ser tú mismo y estar en tu presencia, vivir en paz, en silencio, en quietud y en amor. También son importantes la alegría y la ligereza. Quien vive siguiendo a Cristo hace ligero todo lo pesado, injusto y cruel, pues toma conciencia de que ese estado es el resultado de una injusticia o crueldad anterior que ha traído como consecuencia esta situación actual. Y asimismo también toma conciencia, de que toda injusticia parece real, pero no lo es, es una proyección de nuestro pensamiento, de nuestro imaginario.

En la vía iluminativa se dan dos tipos de amores, el amor apreciativo y el amor intensivo. El amor apreciativo hacia Dios sobre todas las cosas es un amor que dirige a

él toda nuestra vida. El amor intensivo es un intenso e irrefrenable impulso amoroso, un fogonazo que transporta al amante y que le hace barruntar la vida del cielo. En arte sucede lo mismo: el amor apreciativo es la búsqueda perseverante y tenaz del superobjetivo stanislavskiano, del sentido de nuestra vida en la creación artística y humana, y el amor intensivo es el repentino “insight”, la revelación creativa que deslumbra al creador y le hace afirmar “esto es”, y le hace a su vez, afirmarse en su obra y en la vida. En la vía unitiva estos dos amores se hacen uno, pues en la vía unitiva solo existe la unidad. La anhelante transformación del gusano en mariposa que se da en la vía iluminativa se hace real en la vía unitiva.

La vía iluminativa tiene como eje vertebrador la contemplación, frente a la meditación de la vía purgativa y la fusión de la unitiva. La contemplación es la simple visión de la verdad acompañada de admiración. La contemplación permite ver que por sobre todos los seres compuestos y mudables existe el Ser, absolutamente simple e inmutable, principio y fin de todos los demás, un ser que es sabiduría, bondad y amor. Para Grotowski dirigir escénicamente e interpretar actoralmente es ver el ser de las cosas, el ser mutable e individual, pero también ese ser invariable y que permanece. Este ser inmutable, universal y eterno no se ve a través de los ojos del razonamiento, sino a través de una mirada serena y profundamente relajada, plena de amor. Los grandes y complejos discursos son innecesarios y estériles en la vía iluminativa. Grotowski hablaba a sus actores poco y a través de imágenes muy concretas y sintéticas, con palabras justas que sugiriesen al actor un estado de ánimo o un estado energético. S. Antonio decía que no había oración perfecta si el monje se daba cuenta de que oraba; igual opina Grotowski, para quien el actor no debe ser consciente de su trabajo mientras lo realiza, sino consciente únicamente de ser y estar, y de dirigirse hacia aquello que ama y desea. Se trata de llegar al contenido único de que están hechos todos los seres, más allá de las formas, trascender las formas, para conocer la verdad que es única e igual para todos. En una entrevista que Grotowski ofreció a Margaret Croyden titulada “I said yes to the past” (“Yo dije sí al pasado”) Grotowski señalaba sobre su relación con el lenguaje:

El acto total es una autorrevelación en un momento de extrema honestidad. Cuando

ocurre esto, allí aparece el espacio para las palabras. En este punto las palabras son inevitables; se produce entonces un supralenguaje, que se deriva directamente de lo biológico y físico. No podemos decir, por lo tanto, que estemos a favor o en contra del lenguaje. Vivimos con el lenguaje, pero no solo con el lenguaje. (Grotowski apud Schechner y Wolford, 2006: 85-86).

S. Juan de la Cruz exponía claramente en su *Subida al Monte Carmelo* que el lenguaje como forma e imagen sensible es necesaria al principio, y necesario es también desprenderse posteriormente de él:

Luego que el alma consigue verse libre de formas e imágenes sensibles, comienza a bañarse en esta pura y simple luz, que será para ella estado de perfección. Porque esta luz siempre está presta a penetrar en el alma, y la única cosa que lo impide son las formas y los velos de las criaturas. (San Juan de la Cruz apud Garrigou-Lagrange, 2009: 896).

Para Grotowski el trabajo no es tanto hacer como estar y recibir. El trabajo consiste en abandonarse a lo que la vida te ofrece y te dice; es por tanto, un trabajo interior más que exterior. Hacer arte, construir una historia o un personaje no es más que anular resistencias y bloqueos y fluir. Si uno es fiel a sí mismo y a su esencia no necesita hacer nada, en el mero fluir está creando belleza y verdad, está realizando el cometido de su empresa laboral o existencial. Eso no significa en absoluto que el artista no deba esforzarse y trabajar. El artista debe prepararse técnica, intelectual y espiritualmente para estar en disposición de recibir y de abrirse. El trabajo no es pequeño, es inmenso, es improbable, pero llega hasta un cierto punto, hasta un límite. Y el artista ha de ser consciente de que más allá de ese límite todo queda en manos de La Vida, de una instancia superior a él, que en último término es quien decide y permite que una obra de arte se cumpla y se exprese. Este pensamiento y filosofía de trabajo coloca al artista en un inevitable lugar de gran humildad. Sucede lo mismo con los místicos. Bossuet afirma en su opúsculo *Manière facile et courte de faire l'oraison en foi*:

El alma, al abandonar el razonamiento, se sirve de una dulce contemplación, que la mantiene tranquila, atenta y dispuesta a ciertas operaciones e impresiones divinas que el

Espíritu Santo le comunica. Obra poco y recibe mucho... Cuanto menos trabaja la criatura, tanto más opera Dios... La divina influencia enriquece el alma con toda suerte de virtudes. (Bossuet apud Garrigou-Lagrange, 2009: 906).

William Johnston expone en *Teología Mística. La ciencia del amor* la manera de trabajar y de obrar del santo, que es la misma que la del actor santo. Grotowski, y Rena Mirecka en sus actividades parateatrales señalaban los mismos procedimientos, cualidades y técnicas a sus actores y estudiantes. El trabajo hermoso y santo es la unión viva de la acción y de la contemplación, algo que nos viene legado de Asia. El ideal que pretenden tanto los santos como los artistas es la perfección de la acción:

Cuando camino soy consciente de que estoy caminando. Cuando estoy sentado soy consciente de que estoy sentado. Cuando me tumbo soy consciente de que estoy tumbado... soy consciente de cualquier posición de mi cuerpo, cualquiera que esta sea. Practicando esta disciplina, tengo una conciencia constante y directa de mi cuerpo. Y esta conciencia se extiende a cualquier actividad, porque la persona es consciente de cada aliento, de cada movimiento, de cada pensamiento, de cada sentimiento. Entra en un estado conocido como no mente (mushin) donde percibe el fluir de la mente a través de cada parte del cuerpo. Todo el ser se unifica: la persona se une con el té, o con la espada, el arco, la flor, y llega a la unipolarización. Y cuando encontramos nuestro verdadero yo podemos actuar con extraordinaria espontaneidad, sin razonar, pensar, o planificar. Los maestros zen piden a sus discípulos que lleven la conciencia a la vida diaria, al trabajo en la cocina, en la oficina, el laboratorio o la clase, con un claro mensaje: "Vive el presente". Y de esta forma la persona llega a la perfección de la acción. (Johnston, 2003: 343)

El mismo Johnston dice en otro momento algo de suma importancia, que caló bien hondo en el pensamiento de Rena Mirecka, y que ella trató de transmitir a sus alumnos:

(...) a la persona iluminada no se le arranca del mundo de sufrimiento y aflicción, sino que permanece en el mundo con sus rutinas y sus quehaceres diarios. Antes de la iluminación corta madera y lleva agua, y después de la iluminación corta madera y lleva

agua. La persona sabia es muy corriente. (Johnston, 2003: 313).

2.5. VIA UNITIVA.

Una buena definición de la vía unitiva nos llega de la mano de S. Juan de la Cruz. El místico Doctor, al tratar de la unión transformante, escribió en el *Cántico Espiritual*, canción 26:

Esta bodega que aquí dice el alma, es el último y más estrecho grado de amor en que el alma puede situarse en esta vida, que por eso la llama interior bodega; de donde se sigue que hay otras no tan interiores, que son los grados de amor por do se sube hasta este último. Y podemos decir que estos grados o bodegas son siete, los cuales se viene a tener todos cuando se tienen los siete dones del Espíritu Santo en perfección, en la manera que es capaz de recibirlos el alma. [...] Es de saber que muchas almas llegan y entran en las primeras bodegas; mas a esta y última y más interior pocas llegan en esta vida; porque en ella es ya hecha la unión perfecta con Dios que llaman matrimonio espiritual. (San Juan de la Cruz, 1962: 200-201).

El teólogo Charles Lithard en la *Revue d'Ascétique et de Mystique* también nos muestra la diferencia entre la vía iluminativa y la vía unitiva cuando habla acerca de la contemplación mística en “La voie illuminative”:

Existe aquí la experiencia de una nueva presencia de Dios... Este conocimiento es tan claramente nuevo que todos los contemplativos quedan al principio maravillados de su belleza, grandeza y suavidad. Si muy pronto nace la inquietud en el alma temerosa de una ilusión, esto no acaece nunca en el momento de ese contacto con Dios, que tanta seguridad y paz trae consigo. No se trata de diferencias más o menos grandes de lo que se ha experimentado hasta ahora; se trata de algo totalmente “distinto”. (Lithard, 1936: 175).

La vía unitiva es, por tanto, distinta a todo lo anterior, y queda definida por una

absoluta seguridad y paz. El santo que ha llegado a la vía unitiva se siente en casa, siente que ha llegado a su casa, que es su final y su origen, y recibe la luz del Verbo, una luz que solo reciben los que están totalmente despojados de sí mismos, del ego y de la voluntad individual. Es el ego el que lucha sin querer rendirse ni permitir que el amor se establezca profundamente en nosotros para siempre. S. Juan de la Cruz postula la muerte mística, la muerte verdadera de nuestra identidad, la desintegración del ego. En la vía unitiva es preciso que los últimos repliegues del alma, en que se refugia el amor propio y un egoísmo a veces muy sutil, sean esclarecidos por la luz divina y los ocupe Dios.

Santa Catalina de Siena nota en su *Diálogo* que la contemplación de nuestra indignidad, de nuestra miseria y de la bondad de Dios son como el punto más bajo, y a la vez el más elevado de un círculo que siempre se va ensanchando. A mayor luz, mayor sombra. Para los artistas del teatro pobre polaco el adentramiento en los misterios de la creación y del arte también arroja nuevos espacios de sombra y oscuridad. Ellos lo sabían y eran conscientes de ello, y este hecho les creaba un vértigo y una continua puesta en abismo que les removía existencialmente, les creaba sacudidas internas del alma y abundantes zozobras. Conforme se va creciendo en conocimiento y en amor, y se los va asumiendo, va creciendo también la visión del dolor, de la ignorancia y de las miserias del ego. La construcción de un mundo interior, de una creación artística es esférica, no es únicamente lineal en un sentido. El ser humano va creciendo en todas direcciones, y confrontándose muchas veces con los aspectos menos bellos y agradables de su ser. Para llegar al bien hay que estar dispuesto a ver el mal, abrazarlo y atravesarlo. Igual sucede con la belleza y la verdad, y con cualesquiera formas, técnicas o conceptos creativos. No se puede estar plenamente en un lugar, si no se está en él y también en el opuesto, pues el opuesto también forma parte de ese lugar; el opuesto además de ser contrario es complementario. Los opuestos son reflejos el uno del otro. Todo opuesto está en su opuesto simétrico. El mundo y la vida son duales en apariencia, pero son una unidad en esencia y en realidad. Grotowski en “Declaración de Principios” dentro de *Hacia un teatro pobre* manifiesta esta dualidad de opuestos entre el rostro y la máscara, entre el deseo sensual y el amor fraternal:

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro solo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no solo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos. (Grotowski, 2009: 186-187).

La luz de la vía unitiva es una luz vivísima que nos da impresión de oscuridad en razón de su propia intensidad y de la misma altura del objeto hacia al que nos conduce. Es una luz inaccesible que nos parece oscuridad y tiniebla por ser demasiado luminosa para el débil ojo de nuestro espíritu. La oscuridad – entendida como misterio y como zonas no claras de sombra – de un proyecto, de una historia o de un personaje es lo que atraía a la compañía de Teatro Laboratorio y al propio Grotowski para iniciarse en una empresa y llevarla a cabo. La luz mística suele ser dolorosa en tanto que tiene que vencer prolongadas resistencias en los santos y en los artistas santos. Esta luz es una embes- tida brutal, una agresión a la vista – en el sentido físico y en el sentido metafísico – que muy pocas personas pueden soportar. A través de esta luz oscura se ve más lejos que a través de la luz clara, porque la oscuridad del alma – como la del universo – es la reali- dad, esta luz opera sobre la realidad. Igual que cuando cae la noche no vemos nada de lo que nos rodea, y sin embargo, sí vemos las estrellas lejanas en el firmamento. Paradóji- camente esta luz que lleva oscuridad es la única que realmente ilumina, al igual que el espíritu que trae la desolación es el único que puede dar consuelo. De igual manera mu- chas veces no vemos lo que hay ante nuestros ojos en el momento presente y sí vemos esas estrellas que explotaron hace miles o millones de años y de las que ahora su luz llega hasta nosotros. Nuestro pensamiento y nuestras emociones operan igual, igual que los fenómenos de la naturaleza y del cosmos. El pensamiento místico y el pensamiento artístico grotowskiano funcionan siempre por medio de paradojas. Para Santa Teresa de Jesús cuanto más oscuro es algo, es decir, cuanto menos claro y transparente, más in-

interesante y complejo, y por tanto más digno de ser estudiado y acometido. La paradoja de esta luz que oscurece y hierde queda muy bien expuesta por S. Juan de la Cruz en su *Noche Oscura* cuando dice que la misma luz que ilumina al ángel esclareciéndole, oscurece al ser humano, como hace la luz con el ojo sano y enfermo respectivamente.

Otra de las características de la vía unitiva es el amor a la cruz. En la cruz está la salud, la salvación, la vida y la protección contra los enemigos. La cruz, máximo emblema de los opuestos por excelencia, es lo que mata y lo que da la vida. Nuestra cruz es lo que nos acompaña protegiéndonos de no perdernos en la ausencia de identidad. La cruz es nuestra realidad, y el amar la cruz la trascendencia de nuestra realidad. Si contra tu voluntad llevas tu cruz la haces más pesada: y todavía conviene que la sufras. Si de buena voluntad la llevas, ella te llevará a ti. Santo es el que entiende, acepta y vive la cruz como un regalo, y la bendice. Para elevarse sobre uno mismo es necesaria la unión y participación en el sacrificio de Jesucristo, cuyo símbolo máximo es la crucifixión. No de otra manera, sino a través del amor a la cruz, podría haber dirigido Grotowski su obra *Akropolis* en la forma en que lo hizo, haciéndonos ver a los espectadores el campo de exterminio nazi y sus crematorios desde la mirada de los presos, como lugares que habitaban y a los que se dirigían sin rebelarse, aceptando su destino. Para Grotowski el buen director asegura con dulzura a sus actores que cambian el mundo con su no hacer nada, que en el ser y en el sufrir le prestan un gran servicio a la familia humana y al cosmos. Porque debemos recordar que Jesús redimió al mundo mucho menos por lo que hizo que por lo que era y por lo que sufrió. Fue precisamente desde la cruz donde una energía salvadora alcanzó al mundo. Los artistas contemplativos cambian el mundo incluso cuando no hacen nada. Comunican cuando son.

En la vía unitiva se da una purificación de la esperanza. Esperanza en que la misericordia divina nunca se agota y Dios nunca manda lo imposible. Nunca nos abandona Dios y siempre nos escucha cuando le imploramos de corazón. Las grandes obras del Teatro Laboratorio, *Akropolis*, *El príncipe constante*, y *Apocalypsis cum figuris*, son

plegarias cordiales, plegarias desde el corazón hacia un Dios deseado, escondido, y sin embargo presente y auxiliador. Los personajes grotowskianos son siempre personajes esperanzados, incluso en los momentos de mayor desesperación. Son personajes desesperados, pero no desesperanzados. Existe siempre, aun in extremis, la esperanza de expiación y redención en este mundo o en otro distinto. La esperanza no es la certeza de llegar al fin, pues sería muy pragmática y programática, y se necesitaría la revelación de la salvación; es más bien una actitud de fe que trata de colocarse en la dirección del fin. Es la confianza en Dios, en el ser humano, en la vida, en la naturaleza, en el universo y en el tiempo. La esperanza es una cualidad que se yergue desde el sufrimiento, porque es desde él desde donde el ser humano busca un refugio, un auxilio. La esperanza no resta sufrimiento, ni lo hace más ligero, es simplemente el superobjetivo existencial, y no para la vida eterna, ni para el futuro, sino para el instante presente. Los místicos y los científicos y artistas místicos entienden que el pasado y el futuro están en el presente, y que no hay más tiempo que el presente: el presente engloba la eternidad entera. La esperanza se concibe no como un medio para salvar el alma, sino como un medio para vivir en el amor actualizado. Santa Teresa de Jesús lo explica en su libro *Vida breve* en donde expresa que hay que alegrarse de la muerte que traerá un noche aún más profunda, la noche de la nada. Científicos y místicos coinciden en la esencia. La ciencia en esencia es mística; el arte también lo es. Por su parte la mística expresada detalladamente puede parecer ciencia, y sin duda, es bella, esto es, artística. Comenta A. Nolan en *Jesús hoy. Una espiritualidad de libertad radical*:

El noventa por ciento de cualquier átomo es espacio vacío. En ese espacio no hay nada, ni siquiera un hipotético éter. Pero los electrones y todas las demás partículas que parecen girar dentro del átomo surgen de esa nada y vuelven a desaparecer en ella. En palabras del cosmólogo matemático Brian Swimme, “las partículas elementales emergen del vacío mismo... este es el sencillo e impresionante descubrimiento... en la base del universo hierve la creatividad”. Más adelante se expresa casi como un místico: empleo la expresión “abismo que lo nutre todo” como una manera de señalar este misterio que está en la base del ser... El universo no es lo que era antes. No es una máquina, es un misterio. (Nolan, 2007: 71).

Por su parte el espiritualista Neale Donald Walsch en *Conversaciones con Dios* traza también un arco analógico y parabólico entre ciencia y misticismo:

Los científicos ya están descubriendo que los bloques de construcción de toda la vida son los mismos.

Trajeron rocas de la luna, y encontraron el mismo material que encontraron en los árboles. Separan un árbol y encuentran el mismo material que se halla en ti.

Te digo esto: todos somos el mismo material.

Todos somos la misma energía, unida, comprimida en diferentes formas, para crear formas distintas y materia diferente.

Nada importa en sí mismo o de sí mismo. Esto es, nada puede convertirse en materia por sí mismo. Jesús dijo: “Sin el padre, yo no soy nada”. El padre de todo es el pensamiento puro. [...] Solo hay uno de nosotros, y por lo tanto, esto es “eso que tú eres”. (Walsch, 2009: 169).

La esperanza cobra un papel protagonista en el pensamiento grotowskiano. La esperanza no de hacer mejor teatro o gustar más a los espectadores, se trata de la esperanza en la evolución del ser humano. Una esperanza también espiritual y mística, que no elude el sufrimiento, y que no tiene puestos los ojos en la salvación beatífica y dichosa, sino en el abnegado trabajo artesanal diario; esta es – como para Santa Teresa – nuestra salvación aquí y ahora. Para Grotowski la esperanza y la unión con la totalidad se dan en las pequeñas cosas, en los pequeños gestos, en la ternura y dulzura del amor cotidiano. No se trata de estar esperanzados con algo o en pos de algo, sino de estar en la esperanza, radicados en una espera valiente y feliz. Las palabras de Jerzy Grotowski en su “Declaración de Principios” dentro de *Hacia un teatro pobre* son muy reveladoras:

¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limi-

taciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos. El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz. (Grotowski, 2009: 186).

El principiante – término con que en mística se denomina a quien atraviesa la vía purgativa – ama porque quiere amar, se esfuerza por amar, decide amar; por su parte, el aprovechado – término con que se denomina a la persona que se halla en la vía iluminativa – ama de manera natural, sin esfuerzo alguno, piensa y siente desde el amor, no tiene que decidir amar, lo decidió y está instalado firmemente en esa decisión que ya tomó; y por último, el perfecto – calificativo con que se denomina a quienes se hallan en la vía unitiva – aquellos que directamente son el amor y están en el amor, son adoradores del amor, practican el adamor – en terminología sanjuaniana –, adoración con amor. Los principiantes buscan la paz, los aprovechados hallan la paz, y los perfectos se asientan en una paz inalterable. Como ya hemos mencionado anteriormente Grotowski y su compañía experimentaban un estado de vía purgativa en su vertiente artística con esporádicos y fugaces momentos de iluminación. Con respecto a la vía unitiva nunca se pronunciaron. Sí fue un ideal que mantuvieron, primero en la época del teatro representativo, y después en las sucesivas etapas de investigación; lo mantuvieron como una utopía y una meta tan inalcanzable como hermosa y quimérica, cada vez más replegada y reducida a su mundo intelectual y creativo. Gerhard Lohfink en *Jesús de Nazaret* explica la etimología del término “perfectos” aplicado a los místicos que alcanzan la vía unitiva:

Tras el perfecto se encuentra el calificativo hebreo “tamin”. Y “tamin” significa: “entero”, “indiviso”, “completo”, “íntegro”, “santo”. Ser perfecto significa, por tanto, en el sentido bíblico – cuando se aplica a las personas – vivir, entera e indivisamente en presencia de Dios. El rico había mantenido sus riquezas fuera de su relación con Dios, y por eso necesitaba todavía un plus. Jesús quiere su totalidad. (Lohfink, 2013: 172).

Un alma purificada es asiento de la imagen sobrenatural de Dios. Por su naturaleza es ya el alma, imagen de Dios, en cuanto que es sustancia espiritual, capaz de amor y de conocimientos intelectuales. Esta imagen de Dios impresa en el alma, a veces es tan intensa que se manifiesta físicamente. Según los teólogos esto se puede observar en el rostro y en la expresión facial de los santos y de los artistas santos. El beato Raimundo de Capua, director de Santa Catalina de Siena cavilaba sobre si era espíritu de Dios el que conducía a esta santa; y vio cómo el rostro de su hija espiritual adoptaba los rasgos de Jesucristo. Era una señal manifiesta de la unión transformante de que nos hablan los grandes místicos. Igual sucedía con S. Benito José Labre, que estando en adoración delante del Santísimo Sacramento, aparecía a veces con el rostro como transfigurado en el de Cristo. Algo parecido – salvando todas las distancias teológicas y de creencias – es lo que le ocurrió a Ryszard Cieslak en su interpretación de *El príncipe constante*, en donde experimentó una transfiguración no solo a nivel espiritual y anímico, sino también físico, y en donde, aunque no las facciones de Cristo, sí se podía ver en él la viva imagen corporal y expresiva de un mártir.

En cuanto a las señales interiores de llegada a la vía unitiva se pueden observar en ciertos rasgos que, además se dan en gradación ascendente, como son el testimonio de una buena conciencia, la alegría de oír la palabra de Dios, el gusto por la divina sabiduría, la inclinación a la conversación íntima con Dios, el regocijarse en la unión, la sensación de libertad como hijo de Dios y la inhabitación en la persona del espíritu santo. Cualidades que son muy similares – podríamos decir que polivalentes – en los caminos de búsqueda humana que se dirigen a la bondad, a la verdad y a la belleza, esto es al misticismo, al conocimiento y al arte. Todos estos rasgos en mayor o menor medida, y con mayor o menor frecuencia, estuvieron siempre presentes en el alma y en el ánimo de los integrantes del Teatro Laboratorio. Porque son rasgos inherentes a la práctica de la actividad que conjuga arte y espiritualidad. Sin lugar a dudas, amen de Grotowski, los actores que más vivieron esta estela de espiritualidad artística fueron Rena Mirecka y Ryszard Cieslak. David Hoffmaister en su obra *Despertando a través de un curso de milagros* mediante la práctica meditativa, a través de un ejercicio empírico, expone indi-

rectamente una definición de misticismo y de vía unitiva, que sin duda, corresponde plenamente con el trabajo espiritual de Grotowski, de Mirecka – especialmente de ella por medio de sus meditaciones – y de Cieslak:

Haz simplemente esto: permanece muy quieto y deja a un lado todos los pensamientos acerca de lo que tú eres y de lo que Dios es; todos los conceptos que hayas aprendido del mundo; todas las imágenes que tienes acerca de ti mismo. Vacía tu mente de todo lo que ella piensa que es verdadero o falso, bueno o malo; de todo pensamiento que considere digno, así como de todas las ideas de las que se siente avergonzada. No conserves nada. No traigas contigo ni un solo pensamiento que el pasado te haya enseñado, ni ninguna creencia que, sea cual sea su procedencia, hayas aprendido con anterioridad. Olvídate de este mundo, de su curso y de ti, y con las manos completamente vacías, ve a tu Dios. (Hoffmeister, 2012: 15).

El sentimiento de filiación divina, es como ya hemos mencionado en varias ocasiones, aspecto fundamental, también en la vía unitiva. Santa Teresa de Lisieux en *Historia de un alma* y el padre Petitot en *Une renaissance spirituelle* señalan que las principales virtudes de un hijo de Dios son aquellas en las que se reproducen las cualidades de un niño: la sencillez, la naturalidad, la inocencia y la pureza. Ser niño significa – como expresa Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* haciendo referencia a la niñez del propio emperador – estar abierto a cualquier posibilidad de futuro, porque para el niño cualquier futuro es posible, incluso el más mágico, ilusorio o descabellado. Ser niño también significa no atribuirse mérito alguno, intuir y saber que todo mérito viene dado, y es atribuible a la vida; y no desalentarse ante ningún obstáculo, porque realmente – aunque no lo creamos, o nos esforcemos en creer lo contrario – ningún obstáculo nos hiera lo suficiente como para perder la alegría de vivir. La niñez nos hace héroes. Nuestro arquetipo del héroe, del guerrero, guarda estrecha relación con nuestro niño interior, pues la persona cuando es valiente rescata a su niño y lo actualiza. El niño es intrépido e irreverente y no tiene miedo, ya que lo desconoce. Myriam de G. en su libro *Mes benjamins* expone todo tipo de casos de fe heroica en niños, mostrando cómo es superior a la heroicidad de los adultos. Grotowski también muestra la virulenta fuerza de la sombra del arquetipo del niño herido en *Apocalypsis cum figuris*. El niño margina-

do es una víctima, y a la vez un héroe; es la vulnerabilidad y la dolorosa resistencia:

Apocalypsis acaba con unas palabras de Simón Pedro dirigidas hacia el Oscuro: “vete y no vuelvas más”. Suena esto como una crueldad infantil: “vete de aquí” extrañamente lanzada al rechazado colega, que quiere sumarse al juego de sus amigos, quienes por razones desconocidas lo excluyen de su círculo. El Oscuro-Cristo, de una forma incomprendible, incomprendible ante todo para sí mismo, queda excluido de la nueva sociedad. En ella no hay lugar para él, como no hay lugar para los gorditos, los que llevan gafas o los que huelen mal en ninguna de las clases escolares del mundo entero. (Degler y Ziókowski, 2006: 526).

La fe heroica es un aspecto conectado a la vía unitiva. Se trata de una fe que se sobrepone al miedo. Este tipo de fe se caracteriza por la firmeza, la presteza en desechar aquello a lo que no se adhiere, y la penetración en la revelación. La firmeza es necesaria para resistir en medio de todo tipo de acontecimientos absurdos, injustos y crueles que desconciertan a la razón. Asimismo la ayuda exterior a nuestro heroísmo interior nos viene por las vías más insospechadas. El carácter resolutivo de la presteza imprime celebridad en el camino hacia el objetivo, uno de los rasgos fundamentales de la vía unitiva. Grotowski también señalaba que en el arte cuando actores, técnicos y director trabajaban coordinada y concentradamente, todos apuntando decididamente en una misma dirección con energía, la rapidez del proceso se multiplicaba exponencialmente, pues se activaban una serie de resortes dinámicos e internos al propio proceso, desconocidos hasta el momento. Se comienza a presentir cada vez con más fuerza la salida al laberinto creativo o espiritual. Para comprender mejor este concepto podemos recurrir – salvando todo tipo de distancias, y sabiendo que es una analogía meramente aproximativa – a la comparación con la relación sexual: los prolegómenos del cortejo equivalen a la vía purgativa, el fragor del acto sexual a la vía iluminativa y la plenitud orgásmica a la vía unitiva. La intensidad y rapidez de la inminencia preorgásmica también se concitan en sus respectivas formas en la vía unitiva tanto en la variante espiritual como en la artística. La penetración en la revelación es la cualidad a la que se accede por medio de la fe heroica y que mejor define la vía unitiva. El alma que accede a la vía unitiva se ve a sí

misma cada vez con más claridad, mira con gran paz a las demás almas, su fragilidad y generosidad; y como consecuencia, juzga de todos los acontecimientos en relación con nuestro viaje a la eternidad. Esta alma da a la vida una sencillez superior que viene a ser reflejo de la vida divina. Cuanto mayor es la altura espiritual de un ser humano, más sencilla es su visión del mundo y de la vida.

La santidad no solo es contemplación, también es acción, acción apostólica: una acción en las vías iluminativa y unitiva siempre subordinada a la contemplación, que es su imprescindible causa primera. Grotowski cumplía todas las notas sociológicas y caracteriológicas de un apóstol: la sabiduría, la divulgación de esta sabiduría, el peregrinaje por amplias áreas del mundo divulgando su enseñanza, su talante predicador e irreductible moralmente, su vocación de profeta... pero también poseía, y no en menor grado, los rasgos teológicos de un apóstol: el hambre y sed de la justicia de Dios, el don de fortaleza para que le sea dado perseverar hasta el fin y conducir las almas hasta su pensamiento, abnegación del pastor por su rebaño, caridad universal, magnánima y operante... Jerzy Grotowski reúne todas las condiciones de un perfecto apóstol. Para los místicos colaborar con Dios en la salvación de las almas es de todas las obras divinas la más divina; y esto mismo era el objetivo de Grotowski a través del arte, no de una manera religiosa, pero sí de una manera espiritual y humanística. El Cardenal Mercier en su obra *La vida interior; llamamiento a las almas sacerdotales* se pregunta por qué hay tan pocos apóstoles en el mundo, y por qué tan pocas personas que hayan alcanzado la vía unitiva. El señor Mercier especulaba que hay pocos seres que realmente hayan gustado el placer de la unión. Una unión que no es la unión sexual, ni amistosa, ni familiar, es la unión de dos almas – o de dos aspectos de la propia alma – que se reconocen la una en la otra y se saludan desde el amor puro, la comprensión y la compasión. Este gusto de sentirse unido a uno mismo y unido al otro, y no separado o disociado de uno mismo y del otro, es un gusto que si no se ha experimentado no se comprende y no se cree en él; una vez que se experimenta y se conoce, se desea vivir en él, pero el problema es que este enorme placer de conexión con el amor y la unión es desconocido por la inmensa mayoría de personas.

Ese absoluto, inefable y superlativo placer de sentirse fusionado con el Todo y con la Nada, y de sentirse igual e identificarse – no desde el conocimiento intelectual – sino desde la empírica vivencia, a cualquier otro ser humano, y aún más a cualquier otro fragmento de materia del universo, queda reflejado en varios autores. Entre ellos en el Padre Cayetano en su libro *Oración y ascensión mística de S. Pablo de la Cruz*, quien considera que la Pasión es una obra enteramente amorosa, y de Tauler en su *Sermón para el lunes antes de Ramos*, quien define la vía unitiva como tierra inefable, desierto desolado, lugar salvaje e inaccesible. Este espacio indefinido e inefable es el que también espectadores y críticos consideran que representa el teatro grotowskiano: un espacio indiferenciado, sin contornos precisos, en donde reina el dolor y el amor en continua ósmosis fluctuante. Así lo expresa Silvina Díaz en su obra *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*:

Asistir a uno de esos espectáculos resulta una experiencia impresionante. No solo por la cualidad objetiva de los mismos (algunos actores son absolutamente excepcionales, como el admirable Ryszard Cieslak) sino por su carácter último: a diferencia del teatro tradicional, que colectiviza al público, que necesita incluso de esa condición grupal de público para consumarse, un espectáculo de Grotowski es una peripecia individual para el espectador, que no lo es en el sentido habitual del término, sino un participante ávido, conmovido y conmovedor, alternativamente desolado y gratificado, inserto en una intimidad removedora de imágenes antiguas como el mundo y como el hombre. (Díaz, 2010: 263).

El Espíritu Santo da a veces al alma que ha entrado en la vía unitiva una especie de certidumbre de su estado de gracia. Las almas santas sienten en sí una especie de vacío infinito que entre todas las criaturas no son capaces de llenar, y que solo llena la posesión de Dios. El destierro en esta vida les sería insoportable sin los consuelos que el Espíritu Santo les comunica de tiempo en tiempo. El místico solo piensa en Dios; su pensamiento no alberga espacio para otra cosa. Igual sucede con el artista místico, solo piensa en divulgar y compartir la esencia de su idea de belleza, para ayudar a los demás

a que su existencia en este mundo sea más ligera, y adquiriera cierto sentido. Ambos tienen un único y recurrente motivo discursivo. El Espíritu Santo es Padre de los pobres, nutre a los pobres de espíritu como una madre nutre a sus hijos. En la tradición oriental, cabe aproximarse a lo que llamamos Absoluto como a la Madre. De lo contrario, en Europa, el acento se pone sobre el Padre. Esta diferenciación explica muchas diferencias antropológicas y filosóficas entre Oriente y Occidente, y también, por supuesto, diferencias en la manera de entender y de vivir el misticismo.

En la unión extática en la vía unitiva se da una suspensión de los sentidos externos. Esta suspensión de los sentidos se manifiesta en una insensibilidad más o menos pronunciada, retardo de la respiración y disminución del calor vital. Dice Santa Teresa de Jesús que el cuerpo se va enfriando con gran suavidad y deleite. Luego queda el cuerpo inmóvil y la mirada fija sobre un objeto invisible; a veces caen los párpados. Este estado no debilita al cuerpo, sino que le transmite nuevas energías. De hecho, el místico no siente el dolor en el cuerpo. Algo que también le ocurre al actor que vive un momento de éxtasis en su interpretación. El alma queda conmovida por los divinos encantos y como herida por Dios, y se precipita hacia él con grandísimo ímpetu, como la aguja imantada hacia el polo. Recordemos aquí la célebre talla *El Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. La contemplación unitiva puede suceder antes del éxtasis, durante el éxtasis, o después de él, dependiendo de la manera – más suave (desfallecimiento) o más violenta (arrobamiento) – en que el éxtasis se haya producido. La duración del éxtasis divino varía mucho, desde tan solo unos instantes hasta varias horas o un día entero. Se han dado casos de éxtasis de cuatro o cinco días. El despertar de un éxtasis es pausado, el alma que viene de vivir tal experiencia, regresa como de otro mundo. El recuerdo de ese momento es muy placentero, el recuerdo de una herida sabrosa, en palabras de Santa Teresa. Imagen, la de herida sabrosa, que también inspiró a los actores en la creación de *El príncipe constante* y de *Apocalypsis cum figuris*. En el arrobamiento se realizan muchas veces los desposorios espirituales. Al arrobamiento sucede el vuelo del espíritu, en el que el alma se siente arrebatada a una nueva región totalmente divina. En la obra anteriormente citada Silvina Díaz señala acerca del arrobamiento vivido por los actores

grotowskianos y transmitido a su público:

Los actores del equipo del Teatro Laboratorio no actúan. Como comediantes de otro milenio, ejecutan una partitura físico-vocal, son capaces de estallidos físicos y vocales inimaginables, enfrentan las tinieblas del inconsciente colectivo que bañan la cultura, los idiomas y la imaginación de los habitantes de Occidente, vuelven a las fuentes perdidas del teatro. (Díaz, 2010: 260).

El culmen de la vía unitiva es la unión transformante. En este estado la unión con Dios es continua. Dice San Juan de la Cruz que es el estado perfecto de la vida espiritual. Es un estado que no se puede describir sino con metáforas. Es una unión de conocimiento experimental y de muy íntimo amor. Tal unión es transformante porque es propio del amor ferviente transformarnos moralmente en la persona amada, que es como otro yo, como un alter ego. La unión transformante es posesión del sujeto amado, y sentimiento de ser poseídos por él. La mutua inherencia es un efecto de esta unión. Una unión calificada por San Juan de la Cruz de alto abrazo. El alma que disfruta de la unión transformante recibe en ocasiones especial revelación acerca de su predestinación, y la certeza de la tendencia hacia la salvación. El contacto entre el alma y Dios es supraespacial, espiritual y absolutamente inmediato. Y este es el tipo de contacto que Grotowski y su Teatro Laboratorio buscaban entre el actor y el espectador, y entre el actor y su personaje. Es un momento que Grotowski denominaba momento de gracia. Se trata de unos instantes breves y frágiles de una pulsión originaria intensa y espontánea, fluida, y de una irradiación particularmente fuerte y extensa. Thomas Richards en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* relataba en qué consistía este estado:

Grotowski siempre denominaba a esos momentos como momentos de “gracia”; en los que las fuentes se empezaban a activar, los recursos profundos de cada individuo, cuando cada uno de sus movimientos parece que esté envuelto en un halo de luz. Cuando la “gracia” te lleva, decía Grotowski, no la interrumpas. Ese no es el momento de estructurar, de trabajar con las acciones físicas, tampoco es el momento de fijar las acciones, porque si lo haces corres el riesgo de convertir lo desconocido que está surgiendo en lo conocido. Podrías llegar a matar ese algo que nace. (Richards, 2005: 117-118).

La unión transformante es un impulso sobrenatural que arranca de las profundidades donde obra Dios, y arrastran al individuo a un infinito abismo. Es una experiencia que se vive antes de pensar en ella; si se piensa en ella, no se vive. La unión transformante es un matrimonio espiritual, el alma se convierte en la esposa de Dios. El alma desea ser esposa para entrar en la espesura de la sabiduría de Dios, la espesura de los deleites, pero también la espesura de la cruz. Una espesura que es absorción, transformación y ebriedad. El alma llega a cierta igualdad de amor con Dios, siente un desasimiento absoluto de todo lo que es accidental, accesorio, extraordinario, y no es esencial y necesario para la perfección. San Juan de la Cruz afirma que la perfección absoluta y consumada no se obtiene sino en el estado de los desposorios – grado inferior de la unión mística – y en el del matrimonio espiritual – grado superior de la unión mística –, y que antes de ese estado el amor es siempre imperfecto. En la unión transformante Dios se desnuda ante el alma de forma completa y le manifiesta el sentido de sus obras, los misterios de la Encarnación y el modo y proceso de la Redención humana. Para Santo Tomás la unión transformante es el fin primario y total de nuestra vida. Para Grotowski también. Para el director polaco el camino de la búsqueda de la verdad y de la belleza artísticas es el mismo que el camino del crecimiento en el amor. Esta unión transformante, tanto para teólogos como para el director de Wrocław, implica una gracia o una suerte especial que nos viene dada, pero también un largo y difícil proceso de preparación continua a diversos niveles.

El esposo se halla a solas con la esposa en el matrimonio espiritual, en la fortaleza y escondrijo del interior recogimiento. Una íntima soledad que Grotowski también reivindicaba en el proceso creativo y en el momento representativo, soledad del artista con su arte, y del artista frente a su público. Esta unión transformante es una aspiración del espíritu porque es como un toque o sentimiento muy delicado de amor, producido generalmente en el alma por la presencia del Espíritu Santo. En la unión transformante da la impresión de que la persona olvida todo, pero en realidad de todo retiene lo principal, lo que se refiere a la eternidad, de tal manera que no está ya sumergida en el tiem-

po, sino que lo domina y está por encima de él. Estas personas tienen la sensación de que su memoria nada retiene, y en realidad lo que ocurre es que su alma observa que no es necesario retener nada, puesto que si se confía y se tiene fe llega a uno aquello que se quiere – ya sea material o intelectual – puesto que la superabundancia tanto del universo como de nuestra memoria lo pone delante de nosotros. En la unión transformante hay un agradecimiento continuo y absoluto, y una no menos absoluta visión clara de la nada de la existencia. Para el misticismo cristiano quien ha puesto su corazón en la nada en todo halla anchura. El ser que vive esta experiencia mística se da cuenta de que no solo no posee ninguna pertenencia material, tampoco ninguna intelectual o espiritual. Las facultades no le pertenecen, y los pensamientos no los produce a voluntad.

El alma a esta unión transformante, a este impetuoso embestimiento interior del Espíritu Santo le llama encuentro. Dios la acomete con este ímpetu sobrenatural para levantarla sobre la carne y conducirla a la perfección ansiada. Son verdaderos encuentros; el Espíritu Santo penetra el ser del alma, le esclarece y diviniza. En su unión con Dios conoce el alma las excelencias y propiedades de todos los atributos divinos, encerrados en la unidad de la esencia divina: su omnipotencia, sabiduría, bondad, misericordia... El alma no puede estar satisfecha si no siente que ama cuanto es amada, y como ve que, aunque es inmenso el amor, no puede llegar a igualar con la perfección de amor con que de Dios es amada, desea la unión transformante por medio del matrimonio espiritual. Para los místicos, el amor es llama que arde con el apetito de arder más. El calor y la quemazón del alma – y del cuerpo – del místico no son solo metafóricos, tienen unas muestras físicas, corporales y vocales, como bien conocen los místicos, y como se observa en las representaciones de los actores grotowskianos. El inglés Richard Rolle dice acerca de su experiencia mística relatada por Ralph Metzner en *Las grandes metáforas de la tradición sagrada* unas palabras, que concuerdan con las sensaciones de Ryszard Cieslak en su interpretación en *El príncipe constante*:

No puedo explicar lo sorprendido que estaba la primera vez que mi corazón empezó a calentarse. Era, además, un calor real y no imaginario, y sentía como si realmente estuviese ardiendo. Me quedé asombrado de la manera en que el calor subía y de cómo esta

nueva sensación proporcionaba un bienestar grande e inesperado. Tuve que tocarme el pecho de vez en cuando para asegurarme de que no hubiese ninguna razón física para lo que sentía... Antes de absorber este bienestar, nunca jamás hubiese pensado que los exiliados pudiésemos conocer un calor parecido. Hizo que mi alma radiase como si hubiese un fuego real ardiendo allí. (Roll apud Metzner, 2006: 127).

Después de la unión transformante en vez del hombre viejo aparece otro totalmente nuevo. Pero en esta dimensión de la existencia, la transformación nunca está libre del dolor, incluso en los grados más altos del amor; y la naturaleza sufre siempre una perturbación violenta. El desmoronamiento progresivo de la naturaleza otorga a la luz sobrenatural y a la vida divina más y más espacio. Esta se apodera de las fuerzas naturales y las transforma en fuerzas espirituales y divinas. Así acontece una nueva encarnación, que se puede comparar con una resurrección después de la muerte en cruz. Un espíritu con una energía y vitalidad en el más alto grado se deja prender, un corazón lleno de ardor apasionado ha alcanzado la paz, por medio de una renuncia radical. Los místicos piensan que si quieres llegar a poseer a Cristo, jamás has de buscarlo sin la cruz. El que no busca la cruz de Cristo, no busca la gloria de Cristo. El “hombre nuevo” lleva las llagas de Cristo en su cuerpo.

3. EL ACTOR SANTO

En este apartado vamos a estudiar dos casos de trayectoria profesional interpretativa que muestran la conexión del oficio teatral del actor con la espiritualidad sagrada, dos ejemplos de lo que Grotowski denominaría “el actor santo”. Son dos casos que conjugan el amor a la interpretación actoral y el amor a la verdad, y una profunda dedicación dilatada en el tiempo. Son dos actores grotowskianos por excelencia, que desde el principio y hasta el final trabajaron con Grotowski, acompañándole en la casi totalidad de sus espectáculos y en sus giras europeas y extranjeras. Ellos estuvieron presentes en las obras que darían fama mundial al Teatro Laboratorio: *Akropolis*, *El príncipe constante*, *Apocalypsis cum figuris*. Se trata de Rena Mirecka y de Ryszard Cieslak. Dos actores polacos, coetáneos de la época histórica de Jerzy Grotowski, y amigos y fieles compañeros de él, dos actores a quienes Grotowski confiaría las interpretaciones que quedarían para la posteridad como símbolos y emblemas míticos del teatro pobre. Pasamos a continuación a estudiar las claves de sus estilos interpretativos, las características más destacadas de su aportación al mundo grotowskiano, y ante todo, qué vínculos de conexión existían entre su trabajo y lo sagrado, de qué forma se iluminaban espiritualmente e iluminaban a sus alumnos, discípulos y público, cómo conseguían espiritualmente elevarse a regiones sagradas de difícil acceso, y divulgar el resultado de sus vivencias y meditaciones de manera artística. Tanto Mirecka como Cieslak realizan un viaje apasionante hacia las raíces y fuentes sagradas de su labor como actores, y hacia los confines de la teatralidad, los límites de lo actoral, en los que lo actoral se confunde con lo antropológico, lo mítico y lo místico, lo arquetípico, lo superracional y suprahistórico. Ambos realizan un viaje intelectual, emocional, experiencial, en busca del rescate de lo divino que hay en el ser humano, y actualización de esa chispa divina a través del teatro. Los dos han servido de modelo y referencia para actores de todo el mundo que han querido encontrar posibilidades inexploradas e inesperadas en el cuerpo, en la mirada y en la voz. Los dos han considerado el teatro un trampolín para llegar al corazón del ser humano.

Dedicaremos un primer epígrafe a Rena Mirecka, intitulado “Rena Mirecka: la alquimia del espíritu” en el que observaremos su manera de proceder y de trabajar tanto

en el teatro representativo como en la búsqueda investigadora y en el teatro experimental, haciendo especial hincapié en su labor como profesora, dinamizadora y facilitadora de pequeños grupos de investigadores teatrales. Y destinaremos el segundo epígrafe, y último de este estudio, a la figura inconmensurable de Ryszard Cieslak. Un epígrafe intitulado “Ryszard Cieslak: la transiluminación”. En este episodio analizaremos las claves de la interpretación de Cieslak y la filosofía y el pensamiento de Grotowski a través de su acción teatral y performántica. Analizaremos especialmente su labor, que ha quedado cristalizada como ejemplo de interpretación antonomásica del Teatro Laboratorio y del teatro pobre, en *El príncipe constante*.

3.1. RENA MIRECKA: LA ALQUIMIA DEL ESPÍRITU.

Rena Mirecka estuvo presente como actriz y como componente destacado desde el nacimiento institucionalizado del Teatro Laboratorio en 1959 hasta la disolución del mismo en 1984; perteneció al estrecho círculo de fundadores de la mítica compañía. Estudió en la Escuela Superior Nacional de Actuación en Cracovia, y continuó su formación al salir de la escuela en Opole junto a Grotowski. Fue una artista considerada fundamentalmente temeraria, arriesgada y rebelde en su concepto de teatro y de reforma del teatro, sin que ella jamás pretendiera serlo. Su nombre artístico era Rena Mirecka, su nombre real Rena Kadziółka. Aunque procedía de una humilde familia de artesanos, su presencia era la de una gran dama, en la que instantáneamente se observaba una líder nata, una protagonista en el teatro y en la vida. Grotowski le destinó la difícil tarea de ser la responsable en los ejercicios de composición actoral en los entrenamientos de la compañía. A estos ejercicios se entregó con una meticulosidad científica y apasionada. Sus orígenes humildes le sirvieron para crear el personaje de conserje del sanatorio mental de *Kordian*. Poco después en *Akropolis* se convierte en la aterradora Casandra, que aniquila a todos los presos de un campo de concentración en medio de un desgarrador dolor. En *Akropolis* Rena, profeta de una colectividad humana poseída por sus propias visiones, domina una precisa composición de agudos contrastes en la partitura acto-

ral. Partitura que se transforma en algo que va más allá de la mera técnica, justo cuando con una suerte de alegría-melancolía, acompañada de un coro de prisioneros, entona una eterna canción de novia. En *El príncipe constante* interpretaba el rol de la infanta Fénix, hija del rey. Aquí era una dama llena de caprichos, que encarna los universales femeninos de las energías instintivas de mujer: explosiones histéricas junto a compasivos y sorprendentes actos de abnegación.

Las interpretaciones de Mirecka se caracterizaban por una increíble intensidad. La actriz recordaba a las bailarinas hindúes, por su manera extremadamente respetuosa y ritualística de expresarse a través del movimiento. Para los críticos e intelectuales – Ludwik Flaszen, amigo suyo, entre otros – es una mujer rara y a la vez transparente, que desprende la luz de una mujer extrañamente feliz, una mujer atemporal, de una juventud sin tiempo, y ante todo muy lista. Su maestro fundamental, además de Grotowski, y quizá por encima de él, es la cultura hindú. En su mirada se observaba de manera evidente que ella vivía entregada a su misión. Nunca aceptó hablar con micrófono, siempre habló a viva voz tanto en teatro como ante la multitud en sus conferencias, con una pronunciación en perfecto polaco. Le encantaba la comedia, y disfrutaba mucho con ella, a pesar de que crítica y público se empeñaban en verla como actriz tremendamente trágica, algo que en su fuero interno le creaba cierta pesadumbre. También le produjo nostalgia la progresiva sustitución que fue realizando de la interpretación por la enseñanza. Así mismo le costó mucho esfuerzo dejar de soñar con triunfar en el cine polaco y apostar totalmente por el teatro grotowskiano. Trabajadora con conciencia de clase y firme defensora de los valores comunistas, trabajó sin descanso desde los tiempos de Opole, cuando la compañía de Grotowski era absolutamente desconocida. En su vejez con frecuencia canta salmos bíblicos que usa como mantras y meditaciones, da conferencias e imparte talleres y seminarios. Es uno de los pocos miembros del teatro Laboratorio que aún continúa con vida pedagógica y artística en la actualidad.

Rena Mirecka aprendió mucho de su profesora de interpretación, Hallina Gallo-

wa, actriz del teatro Reduta, y más tarde del Viejo Teatro de Cracovia, en donde colaboró en dos ocasiones con Grotowski. Grotowski la dirigió en *Las sillas* de Ionesco (1957), y en *Tío Vania*, de Chéjov (1959). En diversas conferencias Grotowski confesó su enorme admiración por ella, como en la lección magistral que inauguró el curso académico en Pontedera (Italia) en 1996/1997, que quedó registrada en el artículo “Jerzy Grotowski do uczniów i nauczycieli w Krakowie” (“Jerzy Grotowski a los alumnos y profesores en Cracovia”) dentro de la revista teatral *Didaskalia. Gazeta Teatralna* en el nº 29 de febrero de 1999:

Gallowa era la profesora preferida de Rena Mirecka. [...] Para mí representaba una primera e importante corriente dentro de Reduta – gran ética profesional, gran exigencia de uno mismo, disponibilidad al riesgo, apertura para fantasear con algo desconocido. [...] Recuerdo en “Las sillas” de Ionesco cuando la escena del viejo y de la vieja saltando por la ventana. El viejo fue interpretado por un actor joven de Nueva York, pero ella ya era mayor. Por un lado estaba la ventana, y del otro lado se tumbó un colchón para que no se hicieran daño al saltar. El joven actor aceptó, y ella no. “Quitad este colchón, yo soy una actriz profesional y debo lanzarme sin miedo y sin protección. Porque de lo contrario esto sería una trampa”. Gallowa fue constantemente respetuosa con mis propuestas. Recuerdo en uno de los ensayos de “Las sillas” que yo dije algo absurdo: que ella en mitad de la escena debía interrumpir, levantar la cabeza, cerrar los ojos y lanzar un gran grito completamente irracional. Ella lo hizo y después del ensayo ante mi sentimiento de fracaso dijo: “No, Jerzy, tú serás un gran director”. Ella sentía respeto por todas las proposiciones desconocidas, arriesgadas, y sin embargo, enraizadas en la vida psíquica del actor. (Grotowski, 1999: 2-3).

Hallina Gallowa también interpretó el papel de la infanta Fénix en *El príncipe constante*. Fue el único personaje que compartieron en toda su vida Mirecka y Gallowa; generalmente sus carreras llevaron evoluciones muy distintas, pese a la admiración mutua. Grotowski consideraba que sus actores eran sucesores y seguidores de los modos y formas de actuación de Gallowa. Hacia esta actriz y hacia su generación sentían una admiración profunda que iba más allá de lo profesional, era verdadera veneración: cuando Grotowski y Mirecka estaban en París de gira con *El príncipe constante*, en el

recuerdo de Mirecka pesaba la emoción de que sus queridos profesores no hubiesen tenido nunca la suerte de contemplar París. Mirecka nunca dejó de sentirse alumna de sus profesores de Arte Dramático; sentía hacia ellos un subconsciente e involuntario juramento de fidelidad, era como si se sintiera en deuda con ellos, quizá por ser célebre y ellos no, y por poder viajar fuera de la Polonia comunista, cuando a ellos se les tenía prohibido. Aunque, como en todas las acciones de Mirecka, había además un punto de misterio en esta exagerada y desaforada admiración. Era una alumna a la que le gustaba que sus profesores se sintiesen superiores a ella, y sintieran que ella tenía muchas cosas que aprender de ellos, aunque en realidad Mirecka los hubiera superado y los aventajara a todos.

Al igual que los escritores, Mirecka tomaba notas en cualquier ocasión de la vida cotidiana, de todo lo que vivía, veía, sentía, y aprendía, haciendo uso de cuadernillos, hojas sueltas, servilletas de una cafetería, pañuelos, retazos de periódico, y anotando y apuntando todo. Mezclando estos fragmentos sueltos – hoy difícilmente legibles o ilegibles – a veces resultaban textos profundamente personales. Estos fragmentos ascienden a setecientas cuartillas y retazos, muy difíciles de ordenar y clasificar, pero que arrojan mucha luz sobre el trabajo diario de la compañía grotowskiana, y que muestran un equipo de trabajo que laboraba de una manera muy monacal. A estas anotaciones hay que añadir los problemas de que leídas fuera del contexto en que fueron redactadas resultan un poco frías y aburridas, y sobre todo, a veces incomprensibles. A través de estos apuntes se sabe por ejemplo que el montaje de *Orfeo* de Jean Cocteau les produjo enormes quebraderos de cabeza, aunque la interpretación de Rena fue sublime, y que curiosamente – a pesar de un tema tan terrible como son los campos de concentración nazis – fue con *Akropolis* con la obra con que más disfrutaron. Las anotaciones nos muestran unos actores continuamente enfrentados a su falta de dinero, falta pecuniaria incluso muchas veces para los más elementales recursos, y su irredento idealismo, que les impedía poder adaptarse o aclimatarse a trabajos pragmáticos que requería la sociedad. Rena dice en sus anotaciones que muchas veces no tenía dinero para comer, porque el poco que había conseguido lo había gastado en libros. Antes de trabajar en el Teatro

Laboratorio estuvo de gira en una compañía de teatro ambulante durante dos años, el Teatro de la Tierra Cracoviana, gira que compaginó difícilmente – como pudo – con jornadas laborales ocasionales en una librería, porque ganarse la vida como actriz era difícil, incluso para ella, excelente actriz y con posesión del título de Diplomada (licenciada) en Arte Dramático; algo mucho más apreciado en los países del Este a la hora de contratar a los actores en un teatro que en los países occidentales. No todos los actores del Teatro Laboratorio habían acabado su formación en las exigentes y nada complacientes escuelas de Arte Dramático polacas: Antoni Jahołkowski y Ewa Lubowiecka no llegaron a diplomarse y obtener su título. Emociona leer los apuntes y anotaciones de Mirecka; a pesar de las dificultades económicas – muchas veces tenía que pasar la vergüenza de pedir dinero prestado – y de las intensas y prolongadas sesiones laborales, ella acaba su diario de trabajo con frecuencia dando las gracias de su enorme suerte de poder hacer teatro y señalando que se encontraba muy feliz. El problema general de los hombres de la compañía fue el alcohol, además de una sensación de soledad y desarraigo en sus largas giras teatrales que los minaba emocionalmente. Lo relata Rena Mirecka en un libro que hace referencia a experiencias afectivas y profesionales de su dilatada trayectoria, *Podróż (Viaje)*:

Estamos en Łódź en el teatro del 16 de febrero al 5 de marzo de 1963, interpretamos “Akropolis” de Wyspianski. Suscitamos un enorme interés en la escenificación y en la forma de interpretar. La compañía en general está en buena forma, aunque se bebe mucho. Hoy hemos hecho dos representaciones – esto exige unas fuerzas y energías extraordinarias. Estoy muy agotada. (Mirecka apud A.A.V.V. 2005: 37).

Rena Mirecka escribió algunos estudios sobre sus entrenamientos, en especial de cuatro espectáculos en los que dirigió el entrenamiento plástico: *Akropolis*, *La Trágica Historia del Doctor Fausto*, *El estudio sobre Hamlet*, y *El príncipe constante*. A la actriz le gustaba meditar sobre una frase, un aforismo, máxima, haiku o verso poético, sobre un sutra, por ejemplo: “El tiempo transcurre veloz, y en verdad solo hay amor y muerte en esta tierra”. También paradójicamente le gusta realizar un tirón de descenso burlón acerca de una idea seria. No en vano una de las constantes en el estilo literario e

interpretativo de Rena Mirecka es el humor y la autoironía. Mirecka sentía predilección por los ejercicios de entrenamiento actoral de movimiento rotatorio circular: rotación de hombros, de brazos, y de manos, pies y labios. Justo en la época del estreno de *Kain* de Lord Byron, a principios de 1960, época que paradójicamente estuvo esperando con deseo para interpretar el personaje de Eva bajo la dirección de Grotowski, atravesó un difícil período existencial, con continuas preguntas y meditaciones acerca del sentido de la vida y de la muerte. A finales de ese mismo año, 1960, en el estreno del siguiente montaje *Siakuntala*, Rena confiesa que lo único que consigue que tenga ganas de vivir es hacer teatro. Preocupaban e inquietaban a Mirecka las críticas acerca de la joven compañía de las Trece Filas por parte de la prensa, de diarios como *La tribuna de Opole* o *Politika*, que consideraban el teatro que hacían un burdo teatro amateur, y que fustigaban la labor artística de los integrantes, en especial de Jerzy Grotowski. Para observar el trabajo técnico de Mirecka puede ser interesante leer los libros *Grotowski y su laboratorio*; *El Teatro de las Trece Filas y el Teatro Laboratorio de las Trece Filas*; y *Opole 1959-1964. Kronika-bibliografía*, todos ellos del mismo autor, de Zbigniew Osiński, y lamentablemente todavía en polaco, no traducidos al español.

Mantuvo Rena Mirecka abundantes conversaciones con Jerzy Grotowski. Muchas de ellas versaban sobre los arquetipos y sobre los mitos. Thomas Mann considera que el mito caracteriza la visión del mundo de la comunidad, pero también a un nivel individual y primitivo se manifiesta en la edad madura, como flujos involuntarios del consciente al inconsciente y viceversa. Particularmente esenciales son aquí las investigaciones de Max Weber y de Jung. Otro tema de conversación constante era la muerte, tema que llegó a obsesionar a la actriz. Para Mirecka continuamente morimos, morimos cada vez que no nos sentimos amados, que experimentamos el desamor; se trata de una muerte de nuestro ego, comparable a la muerte física, y extrapolable a la muerte de cualquier personaje, como por ejemplo, a la muerte de los judíos en el campo de concentración de *Akropolis*. Mirecka sintió a lo largo de su vida diversos episodios de tanatofilia, de obsesiva propensión a pensar y meditar sobre la muerte, ella piensa – al igual que Pierre Teilhard de Chardin – que la muerte se encarga de practicar, hasta el fondo de

nosotros mismos, la apertura deseada. Mirecka compartía la reflexión que nos deja Etty Hillesum, judía gaseada por los nazis en Auschwitz, en *Diario de Etty Hillesum. Una vida conmocionada*:

Cuando digo: “he saldado las cuentas con la vida”, quiero decir con esto: la posibilidad de la muerte la tengo totalmente presente. Mi vida se ha ampliado de tal manera que miro la muerte, la perdición, a los ojos y la acepto como una parte de la vida. Uno no debe sacrificar de antemano una parte de la vida a la muerte que uno teme y contra la que se rebela. La rebeldía y el miedo solo nos dejan un mísero y mutilado resto de vida, algo que apenas puede llamarse vida. Suena casi paradójico: cuando uno deja fuera de su vida la muerte, la vida nunca es plena, y cuando se incluye la muerte en la vida, uno la amplía y la enriquece. (Hillesum, 2007: 118).

Rena Mirecka se quejaba en ocasiones de que la convivencia con Grotowski no era fácil, y de que era muy fácil sentir rencor hacia él, ya que el maestro polaco les obligaba a hacer justo aquello que no sabían o no podían hacer, y además, fijaba ensayos en horarios intempestivos y de manera repentina, en momentos que los actores consideraban que eran periodos de asueto. En los apuntes de Rena Mirecka se puede rastrear asimismo a un Jerzy Grotowski muy interesado y preocupado en que cada acción física quede muy limpia. Para él la actuación es el arte de la forma del cuerpo, esculpir la forma del cuerpo del actor. Recordemos aquí la idea de Andrzej Tarkovski del cine como el arte que esculpe en el tiempo. Todos los cuerpos son bellos, si el actor – o la persona – ejerce un dominio sobre él con conciencia, o si el cuerpo está espiritualizado. El arte del actor es la interiorización del cuerpo, y la adoración de la pobre desnudez del cuerpo del actor. En el mundo medieval no había problemas de vacío existencial, porque la persona y el actor fluían hacia su interior; por el contrario en el mundo contemporáneo todo empuja al individuo hacia el exterior, y por ello el vacío interior es tan aplastante. El actor santo es aquel que se dirige hacia su interior, y muestra este camino a sus conciudadanos. Este camino está lleno de miedos, de inseguridad y de desesperación; por ello se exige del actor santo que emprenda este viaje, en palabras de Sören Kierkegaard, un “salto de fe”. Para Mirecka y para Grotowski el actor en el dominio del cuerpo debía

atender a tres aspectos: en primer lugar, dominar técnica y físicamente el cuerpo; en segundo lugar, buscar emociones y sensaciones ocultas, privadas, oscuras, misteriosas, que el cuerpo no acostumbre a transitar; y en tercer lugar, el ataque concreto a nuestra tara, al defecto emocional, moral o corporal, que ha dejado rastros observables en nuestro cuerpo, y enfrentarnos a él, confrontarnos con él, y abordarlo con honestidad. Para ello el actor debe buscar a través de su cuerpo imágenes e impulsos, y dejarse llevar por ellos, siendo fiel a ellos. La única imprescindible condición de un ejercicio corporal es el amor.

Hay tres lugares corporales a los que Grotowski y Mirecka dedicaban especial atención: las hormonas, las cavidades diafragmáticas, y los nudos nerviosos. Suele haber una consonancia energética e interrelación comunicativa entre estos tres espacios a lo largo de la geografía del cuerpo. Es muy importante así mismo observar el funcionamiento motriz y la fluidez de la columna vertebral, tomar conciencia de las diferencias entre relajación y tensión, y entre relajación y dilatación, así como entre constricción y retracción, cotejar también la forma del cuerpo de los actores con las formas escultóricas y pictóricas del cuerpo humano a lo largo de la historia. El actor ha de trabajar no solo la memoria intelectual, sino también la memoria corporal: el cuerpo ha de recordar sensaciones, emociones, y partituras de movimientos. El actor ha de concentrarse en un punto de su cuerpo, y usarlo como foco de lanzamiento de su expresión hacia los otros. En un momento de la lectura de un texto se suele dar una excitación de la imaginación hacia un determinado lugar: ese momento hay que aprovecharlo y desarrollarlo. Ser consciente de tu propio cuerpo es saber cómo construir de manera inmediata una actividad o tarea, pues entre el pensamiento y la tarea deja de haber bloqueos. Los actores tienen que saber mostrar qué sensación están respirando, qué sensación inspiran, y qué sensación espiran – porque muchas veces no coinciden – y esforzarse en apoyar y sostener el aire desde la zona del bajo vientre en los alrededores de la zona púbica.

Rena Mirecka sentía muy a menudo gran inseguridad acerca de su manera de in-

terpretar y trabajar, sintiendo frecuentemente autocompasión e insatisfacción hacia sí misma. Esta alta autoexigencia fue la que la condujo por el camino de la investigación de los oscuros y subterráneos resortes de la expresión humana y de la expresión del actor. Rena se sentía desorientada en cuanto a la calidad de su actuación, no sabía hasta qué punto, hasta qué grado estaba consiguiendo lo que se esperaba de ella, pues Grotowski era tan exigente como críptico y autista; por tanto, ella llegó a la conclusión de que, independientemente de la calidad de la actuación, sabía que estaba interpretando y comunicando, porque estaba conociendo más y mejor el mundo, la humanidad y el arte. Las luchas internas de Grotowski con sus propios postulados artísticos y existenciales, y acerca de las decisiones que como director de una compañía, cuyo éxito crecía por momentos, debía tomar, preocupaban a la actriz y le fueron ensombreciendo el ánimo. También comprobó Rena Mirecka, al igual que su compañero Zygmunt Molik, que las élites culturales son las que más asisten al teatro, porque el resto de estratos y grupos sociales no tienen dinero, tiempo de ocio, ganas, motivación, formación cultural, etc... Por lo tanto curiosamente el público habitual del teatro es el que apaga el teatro, porque una obra de teatro no es una disertación académica o una lección de filosofía, debe ser – según los integrantes del Teatro Laboratorio – una comunicación de un alma a otra alma, y lamentablemente las almas que asisten al teatro son afines entre sí casi siempre, y suelen ser habitualmente las mismas. Comprobó también la actriz en los ensayos de *El príncipe constante* cuán fácilmente parece una atmósfera interior, un estado energético, un temple de ánimo; salir de un estado encontrado tras mucho esfuerzo es increíblemente fácil; los hallazgos interiores del actor son algo muy frágil y vulnerable que conviene cuidar mucho. Otra de las experiencias que la actriz del Teatro Laboratorio saboreó con amargura fue la continua incertidumbre hacia el futuro. El no saber nunca si iba a trabajar en el siguiente montaje, y si su personaje – y el montaje en sí – iban a tener suficiente envergadura, tanto a nivel profesional, como artístico y económico, era un motivo de sufrimiento para Rena Mirecka. En la entrevista a la actriz por parte del periodista polaco Tadeusz Kornas, “Chodzi o coś o wiele ważniejszego” (“Ir hacia algo mucho más importante”), publicada en el nº 43-44 de *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, Mirecka habla sobre sus descubrimientos en el seno de la compañía grotowskiana:

Fue para mí una prueba de vida. Un encuentro y un emprendimiento de un viaje hacia las profundidades de mí misma. Este viaje tuvo etapas concretas. A través de veinticinco años trabajé en la compañía de mis queridos colegas. Teníamos en Grotowski, a quien llamábamos “el jefe”, a alguien que nos conducía hacia lo desconocido. En el período teatral no tenía noción de qué habríamos de trabajar todos esos años. El ritmo de trabajo era increíblemente intenso. Como mujer esperaba que algo maravilloso me ocurriera. Y lo que me ocurrió fue encontrarme con Grotowski. Cuando comencé a percibir que mi destino estaba vinculado al del Gran Árbol – Grotowski – sentí y comprendí que no era posible compartir vida familiar y vida creativa. El amor a lo que hacíamos era profundo. Y ciertamente el amor a mí misma es lo más esencial en la vida. En esta etapa de mi vida entendí que este amor no tiene nada de egoísmo. (Mirecka apud Kornas, 2001: 55).

Las etapas de trabajo de Mirecka junto a Grotowski fueron realmente variadas. Rena pasaba de la afirmación entusiasta al desaliento en cuestión de segundos. La vida junto a Grotowski era para ella un carrusel, una montaña rusa de emociones; tan pronto sentía que el único arte vivo y verdadero era el grotowskiano como le asaltaban todo tipo de miedos; y todo al mismo tiempo sin solución de continuidad. Era consigo misma despiadadamente exigente; más aún de lo que lo era Grotowski, a quien culpaba y agradecía a partes iguales que hubiera removido tan profunda y devastadoramente los cimientos de su alma y de su concepción del arte. En su relación con sus compañeros no abandonaba la competitividad y los celos del todo; le costaba verlos como amigos, se resistía a dejar de verlos como meros compañeros de trabajo. Mirecka se mostraba fuerte, pero en su interior no lo era, en su interior anidaba en ella una mezcla de dureza y fragilidad. Coincide junto a sus compañeros de reparto en considerar que trabajar con Grotowski era una suerte de ineluctable masoquismo placentero. Observemos lo que recaba acerca de ella Zbigniew Osiński en “Notebooks of Rena Mirecka”:

Puedo ver ahora, jefe, lo que es el camino (de la actuación) en el logro de esas condiciones de las que hablaste acerca del encuentro. Estuve haciéndote preguntas embarazosas; hoy sé un poco más: nuestra vida interior es la base de la inspiración artística, un manantial, un estímulo. Lograr esa vida nos empuja a nosotros mismos a los límites de la fatiga, del agotamiento mental y físico, hasta el punto en que reconozcamos en noso-

tros mismos nuestras propias debilidades, culpas y errores.

Estoy asustada con *Fausto* – nosotros continuamos en solo un par de horas. Después de varios días sin trabajarlo, yo necesitaría más tiempo conmigo misma, concentrada, para superar mis objetivos. Mataría por un cigarrillo; no he comido nada. ¡Dios, qué duro es para mí! ¡Cómo apreciaría el más mínimo gesto de alguien que se preocupara un poco por mí! Una vez más la habilidad y necesidad de desafiarse a uno mismo es el único camino de crecimiento como actor. (Mirecka apud Osiński, 2014: 25-26).

Cuando acabó el período teatral – tal y como lo llama la actriz polaca – y se inició el período de investigación, Rena Mirecka se mostró enfadada y recelosa. Sin embargo más tarde fue la seguidora más entusiasta. Rena recuerda que Grotowski exigía sin piedad, pero sabía exigir, porque demandaba de sus actores esfuerzos y conquistas muy graduales, peldaño a peldaño. Cada espectáculo era un universo nuevo, totalmente distinto al espectáculo anterior, partiendo de otras bases y de otras hipótesis. Con Grotowski quedaban al final aquellos que tenían adaptabilidad y flexibilidad creativas. Ella mostró grandemente estas cualidades, adaptándose al nuevo parateatro. Rena Mirecka en el período parateatral de principios de los años ochenta emprendió un camino de búsqueda personal acompañada de dos performers polacos: Ewa Benesz y Marius Socha. Comenzaron entonces sus experiencias comunales en una sala de trabajo en mitad de los bosques polacos de Brzezinka, y su búsqueda de inspiración creativa y de expresión artística en el panteísmo místico natural y cósmico, así como la experimentación con tierra, agua, aire, fuego, metales, maderas. En este lugar se impartirían gran cantidad de talleres, y a él llegarían infinidad de jóvenes extranjeros, atraídos por la idea de encontrar formas de vida y formas de teatro alternativas. Una de las experiencias que más gustaban a Mirecka, y a la que antes se dedicó, fue a la de confeccionar canciones inventadas que sirviesen como mantras. Lo que más deseaba Mirecka que aprendieran sus alumnos es a agradecer y honrar la vida, y cada cosa que la vida ofrece como un regalo, y a celebrar cada lugar, cada encuentro y cada instante. Citamos aquí las enseñanzas de Frédéric Lenoir en *Breve tratado de la vida interior*, enseñanzas que guiaron la filosofía artística y vital de Rena Mirecka:

Solo el instante presente es creador. Solo en el “aquí y ahora” podemos disfrutar verdaderamente de la vida, es decir ser en la verdadera alegría. No es ni un recuerdo del pasado, ni un sueño de futuro, orígenes sin duda de bellas emociones, pero no tan potentes como la alegría. El instante nos hace tocar la eternidad, es decir, la ausencia de temporalidad lineal, el presente eterno. Así es como podremos llegar a comprender, viviéndolo plenamente, a qué podría parecerse la felicidad perpetua de la que hablan las grandes religiones, y que consiste en establecerse en la serenidad, la armonía, la paz y la reconciliación con uno mismo y con el mundo. Es lo que el maestro budista Tich Nhat Hanh llama “la plenitud del instante”, una gracia que él halla hasta en los gestos más anodinos, los que solemos llevar a cabo pensando en otra cosa. Así, dice, cuando bebas una taza de té, aprecia el instante presente, olvida el pasado y el futuro, sonríe a la taza y tómala pensando simplemente “tomo la taza”, porque al hacerlo, al hacerlo con todo el cuerpo y la mente, “estás en contacto con las maravillas de la vida”. (Lenoir, 2010: 158-159).

Junto a Ewa Benesz y Marius Socha, Rena Mirecka realizó cuatro grandes talleres parateatrales. El primero titulado *Estar aquí, ahora, hacia...* El segundo, *El viaje hacia el centro*; el tercero, *Ahora es el vuelo*; y el cuarto, *El camino*. El segundo de estos talleres tuvo como origen la imagen visionaria de Mirecka de un viaje en balsa de ella misma con un actor a través de un hermoso y largo río fluorescente. Ella iba en un lado de la balsa, él en el contrario, y en ningún momento hablaban entre ellos. Solo se oye el rumor del agua, el sonido del aire y de las hojas de los árboles, y el chocar de la balsa con alguna piedra o con algún junco. Mirecka de repente oyó una voz interior retumbante como un eco que decía “en cada ser humano lo verás”. Trató de llevar a la práctica ese sueño profético, y a los estudiantes de todas partes del mundo que se habían acercado a Brzezinka, los consiguió motivar y animar para construir la balsa, que finalmente con la ayuda de todos, como si de una posmoderna Torre de Babel se tratara, se convirtió en un enorme barco. Uno de los entusiastas fabricantes del barco fue el estudiante israelita Jaron Goldsztajn, que estudiaba Arte Dramático en Alemania, y que convenció a Rena para viajar con ella al desierto de Israel, y crear allí una experiencia parateatral colectiva. Jaron quiso vivir en la ciudad y hacer escapadas puntuales al desierto

con su profesora, pero Rena decidió que debían pasar diecisiete días en el desierto, conociendo su naturaleza, sus animales, sus colores, y a la vez por separado, cada uno en un extremo del desierto tratando de encontrarse... La experiencia, que fue un gran aprendizaje, fue durísima al mismo tiempo, y ha sido repetida en muchas ocasiones por grupos aventureros de teatro experimental y de espiritualidad new age. Sería interesante investigar el motivo de la mitificación de los actores y actrices de teatro de creación, tales como Rena Mirecka y los actores del Odin Teatret, del escenario del desierto. Para estos actores el desierto es una excepcional situación en la que obligatoriamente se ha de viajar sin nada y se ha de ser pobre.

En 1993 Rena Mirecka, junto a su compañera Ewa Benesz y un nutrido grupo de personas, en su mayoría de procedencia italiana, Pier Pietro Brunelli, Franco Zanotti, Vincenzo Atzeni, Matteo Forti, Fiorida de Marchi, Paola Torricelli, Nicola Dentamaro, y junto al alemán Alfred Buccholz y la española Maribel González Muñoz, restauraron una casa en Cerdeña, a la que llamaron “La Casa Blanca”, por la proliferación de lilas blancas que había a su alrededor. Se trataba de una rústica y ruinosa casita alquilada en un principio a unos pastores sardos en la cima de una loma. Allí se dedicaron a practicar rituales del fuego, del agua, y del saludo al sol. En muy poco tiempo se sumaron personas procedentes de todas partes. Aquí crearon también música artesanal en vivo. Los participantes de manera autodidacta se entregaban a la experiencia de arrancar sonidos a materiales diversos de la naturaleza. Mirecka en inacabables apuntes se dedicó a recoger las sensaciones y experiencias de cada persona con cada instrumento. Muchos de los integrantes de este experimento se embarcaron en una búsqueda personal y afectiva, intentando fusionar los sonidos de estos rústicos y primitivos instrumentos con su memoria afectiva de etapas de su vida pasada; un trabajo que luego exploraron y desarrollaron durante meses y años. La fusión de hermandad entre los integrantes de este taller fue muy dilatada en el tiempo. Pietro Brunelli se ocupó de ser el cronista de la andadura del grupo. En este espacio paradisíaco “La Casa Blanca” Mirecka creó una especie de acuartelamiento para la impartición de talleres en lo sucesivo. Los talleres que duraban tres, cinco o siete días, solían constar de quince personas, con un máximo de veintiuna

personas. No obstante el número de personas que poblaban la casa era muy superior, pues había muchos visitantes y curiosos que se acercaban a husmear.

La estructura del taller era preparada concienzudamente por Mirecka. Hubo problemas con las danzas tradicionales. Hubo participantes que se atrevieron a discutir por qué se estudiaban unas danzas y no otras, y otros que discutían los pasos y los ritmos de determinada danza antropológica. Mirecka insistía con paciencia que no se trataba de aprender una danza, sino de usarla como vehículo, al igual que la música y el teatro, para vincularse con la Unidad, con la unidad de todos los seres humanos en un mismo y unísono latido. Hubo participantes y compañeros visitantes que miraban a la actriz con escepticismo e incredulidad, y en ocasiones con descarada burla. Mirecka pidió ayuda a Grotowski, a quien invitó a asistir. Grotowski y Mirecka insistieron ante los alumnos en la imprescindible purificación del actor, en la necesidad de dirigirse hacia la “katharsis”, y en que el actor ha de crecer como ser humano ante todo. Pero en privado, el director y la actriz coincidieron en que la mayoría de ellos eran una pandilla de vagos y desocupados, que querían vivir unas vacaciones espirituales y excéntricas de las que luego poder hablar a amigos y compañeros de trabajo, pero que no querían conocerse a sí mismos, tan solo divertirse haciendo algo nuevo, “mariposear” en palabras de Grotowski. Director y actriz observaban que muchos de los participantes estaban corporalmente enmascarados y armados, que eran insinceros, y que penetrar en su interior exigía un gran esfuerzo. Sin embargo, ambos se sentían llamados a transformar a estas personas. Grotowski y Mirecka les hablaban en un lenguaje tan pedagógico como literario:

No hay combate, en realidad todos somos uno. Dirigiremos vuestro trabajo, pero sabed que ya desde el primer día de nuestro encuentro deberéis preparar vuestras propias propuestas. [...] Deben ser propuestas concretas, y trabajaréis hablando, bailando, cantando, y también recurriendo a las fuentes. [...] lo extraordinario es crear desde uno mismo, desde la experiencia personal de dolor, de sufrimiento, de alegría. Hay que revelarse y sacrificarse. Entonces el espectador es testigo de nuestros actos y puede volverse gota de nuestro mismo río. (Mirecka apud Kornas, 2001: 58).

Grotowski y Mirecka relataban a sus alumnos con frecuencia que la esencia del ser humano es sentirse agua y naturaleza vegetal, esto es, río y árbol. El sentir dentro de uno mismo el agua de la que estamos compuestos y la vida-savia que nos corre por nuestro interior es una conciencia que perseguían ambos en sus alumnos. Los actores del Odin Teatret de Barba lo aprendieron de ellos: visualizar a través de meditaciones el río y el árbol que somos. La actriz barbiana Julia Varley dice en su cuaderno de trabajo *Piedras de agua*:

Tengo dificultad para describir qué es lo esencial para mí, puedo solo decir que es algo fluido e indefinible como el agua, y que está encerrado en la respiración de cada célula de mi cuerpo. Es transportado por la solidez de una tensión muscular junto a una visión que se impone y quiere intervenir en la historia. Es un molino de energía, un lento riachuelo de perseverancia y una cascada de millones de moléculas que piensan por sí mismas. (Varley, 2011: 230).

Un tema que interesaba y apasionaba a Rena Mirecka era el canto de mantras. La magia del mantra está en el poder de la voz y de la energía con que se canta. Mirecka señalaba que las sesiones de canto de mantras eran interminables; jamás se medía el tiempo con reloj, podían durar el día entero. Junto con el canto de mantras, también se acercó la actriz del Teatro Laboratorio a las experiencias chamánicas, tomando contacto con la chamana Turtle Rattle Woman, venida de Florida por expresa invitación de Mirecka. Mirecka señalaba que sus búsquedas parateatrales y transpersonales no eran un intento de dar respuesta, sino tan solo de plantear preguntas y de estar en la vida. Para ella las palabras eran a veces innecesarias. Ella las definía como manchas visibles de un viaje astral. Para la actriz el único idioma es el idioma universal del corazón, que borra límites entre conceptos y entre personas. Hay que invitar a todo el ser desde el corazón a que se autorrealice. Las palabras personalizan, y en la vida nada es personalista para la actriz polaca. Hay que intentar dejar de hablar personalizando, es decir, dejar de hablar pensando en juzgar, o valorar a la persona que hablo o de la que hablo, que es casi tanto como dejar de hablar. Las palabras, para Mirecka, camuflan la verdad. Las palabras nos alejan del auténtico ser de las personas, un ser incalificable, indescriptible con palabras.

Y por otro lado, las palabras nos hacen referirnos a una persona o a algo en concreto, cuando todos somos una sola cosa, la unidad. Nombrar algo o alguien es falsearlo, porque ese algo o ese alguien es el Todo.

Para Rena Mirecka, como para su querido director y compañero, en el arte no todo es honrar, hay momentos tanto de apoteosis como de profanación; trabajando sobre uno mismo en el proceso del actor total se abren posibilidades de exploración en calidades de felicidad y en calidades de sufrimiento. Esta conciencia, para Mirecka, como antes para Gurdjieff, no se obtiene gratuitamente, requiere transitar un camino con esfuerzo, porque al universo y al devenir natural y social de la historia de la humanidad no le es necesario que el ser humano sea consciente de su grandeza y de su chispa divina. Esto es una conquista que la persona elige hacer o no hacer. Se trata de un proceso creativo en el que la creación es uno mismo en el aquí y el ahora, y que actúa en otra dimensión de la conciencia humana, en donde en el subconsciente fluyen los alumbramientos espirituales y vivenciales de todos los seres humanos en esta vida y en anteriores encarnaciones. En un sentido trascendental nuestra estancia en la tierra contiene un mensaje: reconoce quién eres y ámate, porque has sido encarnado con amor. Toda concepción es fruto del amor, incluso la concepción no deseada, y toda encarnación cumple una función y un rol necesarios para la armonía del Todo. El proceso de adquisición de conciencia es un proceso en el que nos apoyamos en el resto de seres, así como en la naturaleza – Mirecka la llamaba “Gran Naturaleza” – y en la fuerza y sabiduría de experiencias previtales; no es un proceso que recorramos solos, pues la soledad no existe. No se está solo nunca. Puesto que la soledad no existe, tampoco existe el fracaso, pues la solidaria cooperación del Todo solo puede desembocar en éxito.

Para Mirecka el ser humano sigue su destino, un destino que obedece fielmente. El destino no está contrapuesto a la libertad, pues la dualidad no existe, es una ilusión, una proyección de nuestra imaginación. El destino contiene la libertad, y la libertad de elección el destino. Al final del uno y de la otra hay calma y paz, confianza y desarme,

amor en estado puro, según la actriz. Rena ha señalado en diversas ocasiones que tanto Grotowski como ella se habían asombrado de lo mucho que habían divergido sus caminos creativos y de vida con el transcurso de los años, cuando parecía en un principio que el destino los había unido para siempre, y que, a pesar de esta separación de trayectorias el respeto y la admiración mutuos continuaban vivos. Este respeto y esta admiración les hicieron ver que sentían esto el uno por el otro porque las diferencias, a pesar de ser muchas, conservaban un núcleo central común y compartido; la vinculación por el destino continuaba, aunque pareciera que no. Los dos parten de un mismo origen: el deseo de conocer la verdad y de transformar al ser humano a través del amor, el deseo de hacer teatro como un instrumento de expiación y redención, de salvación humana. Y aunque tanto la actriz como su director hayan discurrido por derivaciones particulares y diferenciadas, finalmente ambos comparten también el mismo sueño: la creación de comunidades fraternales de investigación artística y humana que perduren en el tiempo. Tanto Mirecka como Grotowski confluyen en su origen y en su destino, habiendo trazado parábolas vitales distintas, libremente distintas. Thomas Richards, alumno aventajado de ambos, prefiere como profesor al director, antes que a la actriz. En *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* lo explica:

Participé en algunos talleres con Rena Mirecka, una notable actriz del Teatro Laboratorio. Me atrajo ese trabajo con Rena sobre las improvisaciones. Me llenaba de vida. Pero después de esos talleres empecé a sentir que si el trabajo con Grotowski había sido una pesadilla paterna, quizás corría el peligro de que mi trabajo con Rena se convirtiera para mí en un ensueño maternal. Empecé a pensar que, para mi desarrollo a largo plazo, someterme a la pesadilla paterna me sería más útil. (Richards, 2005: 82).

Pier Pietro Brunelli, uno de los primeros alumnos de los talleres de Rena Mirecka en Cerdeña describe en “El comienzo del camino. Mi primera experiencia con Rena Mirecka” cómo fue su encuentro con su profesora y referente espiritual y creativo. La descripción muestra un ambiente muy poético, delicuescente, como subsumido en un ensueño, y ajeno al transcurso temporal, un ambiente que recuerda a las atmósferas simbolistas. Brunelli nos muestra un refugio paradisíaco, una isla utópica, una comuna

fraternal que pretende erigirse como un espacio alternativo a una sociedad consumista, deshumanizada y desorientada. El paisaje natural y humano que se nos presenta es una invitación a la relajación y al abandono sensual:

El cielo está azulado y limpio, el aire impregnado de luz. Rena Mirecka vestida con una túnica blanca, lleva flores en el pelo. Danza lentamente, realizando ligeros, delicados movimientos. Con susurrante voz canturrea una tranquila melodía, que consta de los sonidos “Sita-Ram”... Su voz llega a mí, pero no comprendo, qué significa. Mariusz también canta “Sita-Ram”, tocando una tabla. Nosotros estamos aquí por primera vez. Todo es para mí nuevo. Ewa mientras canta coloca flores en la cabeza de cada uno de nosotros, enlazadas con coloreadas cintas. Delicadamente nos vamos sumando a la canción, y a los pocos momentos ya suena el murmullo repetido “Sita-Ram”. Comenzamos tímidamente a bailar. El baile se compone de pequeños pasos, el cuerpo se balancea dulcemente, como si de un racimo de tulipanes mecido por un ligero soplo de aire se tratase. El grupo lentamente realiza una rotación; ahora todos nuestros cuerpos se tienden hacia el cielo en este soleado campo. Rena sutilmente, pero con un rápido y grácil movimiento de dedos agita un pequeño instrumento. Hay un gran racimo de juncos en medio de una enorme vasija. El instrumento suena rítmicamente, acompasado con nuestra pausada danza. Cada gesto es como una silenciosa caricia dirigida a las colinas cercanas. (Brunelli apud A.A.V.V, 2005: 84).

Brunelli vuelve a hacer referencia a la inefabilidad de la experiencia junto a Mirecka, que define como “vivencia personal”. El estudiante italiano conoce a Mirecka cuando él contaba con veintiocho años, y describe el contacto con su profesora como la epifanía de un nuevo mensaje en su vida, como la visión de una armonía y equilibrio posible, como una iniciación entusiástica que conduce a los alumnos por el sendero de la verdad hacia el Centro. La primera lección que aprendió de su idolatrada maestra fue la importancia de los impulsos, y la conexión de estos impulsos con el hecho de sentirse plenamente vivos. También aprendió de Mirecka y de Ewa que el significado etimológico de los conceptos y preceptos que se trabajaban no había que buscarlo solo en el latín y el griego, sino ante todo, en el sánscrito, auténtica raíz originaria de nuestro léxico. Los alumnos de Mirecka comprendían que habían de conectar el presente con los oríge-

nes y con el final, tanto en la existencia individual como en la existencia colectiva histórica, y así habían de hacer con todo, también con el pensamiento y el lenguaje. Brunelli señalaba que los discípulos de Mirecka presentían que se inauguraba ante ellos un camino de conocimiento y de apasionamiento que jamás se acabaría. Brunelli fue alumno de Mirecka durante veinte años, de 1988 a 2008.

El espacio de trabajo en Cerdeña era alternado entre la sala interior de la casa rural y los claros del bosque, espacio de trabajo predilecto de Rena Mirecka. El claro del bosque es un escenario natural, un teatro en mitad de la naturaleza, que se presta al imaginario y a la imaginería de los rituales primitivos. El claro del bosque es un espacio de luz en medio de la oscuridad de la foresta, lo que a nivel simbólico pretendía ser la búsqueda parateatral de Mirecka y sus acompañantes. Este espacio también conjuga los primitivos elementos naturales a los que se canta y a los que se lanzan plegarias: el agua, el sol, el cielo, la madera... Es un espacio mítico y arquetípico, asociado a la lucha de los héroes por obtener su victoria y a la superación de pruebas por parte de los protagonistas de los cuentos folclóricos. Es, en fin, un lugar tanto de ofrenda como de sacrificio, en el que el individuo recobra fuerzas y confianza en sí mismo, asume su identidad, y lo más importante, deja de sentir miedo a la soledad, a la que destierra de su vida; rasgos estos que estudió György Lukács en *Teoría de la novela: ensayo histórico-filosófico sobre las grandes formas de la épica*. En sus trabajos al aire libre, el árbol se convirtió en el principal objeto de culto de Rena Mirecka. Sobre el contenido simbólico del árbol dice Julien Reis en *El símbolo sagrado*:

Con frecuencia objeto de culto, el árbol es en primer lugar símbolo de la vida, del cosmos, del vínculo entre el cielo y la tierra, del eterno retorno de las cosas y los seres, de la ascensión hacia el cielo, del misterio del crecimiento del hombre. Tal riqueza simbólica es como un baño místico que rodea la marcha del peregrino, estimula su conciencia, despierta en él una necesidad de renovación y prepara la experiencia de lo sagrado que corona su camino. (Reis, 2013: 244).

El abrazo es la gran seña de identidad del parateatro mireckiano y postmi-

reckiano. Los ejercicios y talleres de Rena acababan frecuentemente en abrazos. El abrazo desde todo el cuerpo, el abrazo acordado y permitido, no invasivo. Mirecka considera que, dejando aparte la actividad sexual, nuestra relación con los demás muy pocas veces es física. Hablamos y nos reímos junto a otras personas, pero muy pocas veces entramos en contacto con el cuerpo de los otros. Sin embargo, el cuerpo en sí mismo no consta solamente de la piel, los músculos y los huesos, sino que para la actriz del Teatro Laboratorio hay algo más. Este algo más indescriptible, inefable, es lo que abrazamos, y hemos de cuidar y mimar con el abrazo. Coincide plenamente con el actor japonés – y brookiano – Yoshi Oida, quien en *Los trucos del actor* expresa:

A todos los niños les gusta abrazar árboles grandes y tomar contacto con ellos. A mí también. Esto no es solamente cuestión del contacto de la piel con la corteza, sino de algo más profundo. Se trata del hara, que se conecta con la energía vital más profunda del árbol. [...]

Una vez oí que durante la Segunda Guerra Mundial, unos prisioneros holandeses encontraron la manera de curarse cuando estaban enfermos. No disponían de medicinas, ni de médicos o enfermeras, pero descubrieron que abrazar a un enfermo les hacía sentirse mejor. La posición de ambos cuerpos era muy importante. El paciente se hallaba frente al asistente y todo su torso entraba en contacto con el otro torso. Mantenían esta posición durante mucho rato. También se concentraban en sentir amor y afecto mientras se abrazaban. De esta manera, el cuerpo de esas personas y sus propias sensaciones operaban a la vez. (Oida, 2010: 35-36).

Los abrazos a la naturaleza y entre seres humanos en la naturaleza se han convertido en seña de identidad del parateatro mireckiano y de todo el parateatro posterior. Es una actividad de fusión, armonización, celebración y agradecimiento. Una actividad que de siempre realizaron todos los seres de todas las épocas, pero que adquirió un gran protagonismo en el romanticismo, y que fue redescubierta a partir de la contracultura hippie de los años sesenta. El abrazo, junto con la sonrisa, a la que con frecuencia va unido, es el mayor y mejor símbolo de alegría universal compartida y contagiosa, natural y gratuita, y liberada de las tensiones y pudores del encuentro sexual. El bosque, por

su lado, es el espacio de la libertad y del sueño hacia el regreso a la vida salvaje y al amor inocente y descondicionado. También es un espacio mágico y fantasmagórico en el que el ser humano se encuentra con su sombra. El superobjetivo último de Grotowski y de Mirecka es la vivencia del éxtasis en el actor y en el espectador, y “éxtasis” en el antiguo sánscrito significa “limpiar de fieras el bosque”. Dice Henry David Thoreau en su célebre novela, *Walden*:

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme solo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido. No quería vivir lo que no fuera la vida, pues vivir es caro, ni quería practicar la resignación a menos que fuera completamente necesario. Quería vivir con profundidad y absorber toda la médula de la vida, vivir de manera tan severa y espartana como para eliminar cuanto no fuera la vida, abrir un amplio surco y arrasarlo, arrinconar a la vida y reducirla a sus términos inferiores y, si resultaba mezquina, coger toda su genuina mezquindad y hacerla pública al mundo; o, si era sublime, saberlo por experiencia, y ser capaz de dar cuenta de ello en mi próxima excursión. (Thoreau, 2012: 138)

El protocolo de actuación del parateatro mireckiano también responde a una estética y ética tribales: el gusto por la disposición en círculo y por el ritmo común y unificado en los cánticos y en los movimientos, el cultivo y aprovechamiento de la resonancia y de la irradiación como elementos de expresión tanto en la música como en la plástica corporal, la gradación ascendente de los sonidos percusivos para crear un éxtasis emocional, la elevación en el centro del espacio de un altar simbólico, el abrazo indiferenciado de cada individuo con cada uno de los restantes como signo inequívoco de pertenencia a un mismo grupo y a una misma misión, el levantarse con los primeros atisbos del amanecer – a las cinco de la mañana – con un toque de campana y reservar la noche para el sueño, la comida esencialmente vegetariana y siempre frugal, la continua adoración del sol, y la no menos continua invocación de Dios... Hay un gusto muy asentado por la penitencia, por la disciplina a medio camino entre lo militar y lo monacal. Los integrantes de los talleres gustan de sufrir, para más tarde sentir los placeres de la vida con mayor intensidad, y para mostrarse a sí mismos que son capaces de sufrir

estoicamente con entereza y resistencia como los indígenas y como los primitivos pobladores de nuestro planeta, y convencerse de que no están completamente desnaturalizados. Los participantes del parateatro mireckiano pretenden vivir en ellos mismos una suerte de mezcla de los arquetipos del héroe, del amante, y del mártir, demostrarse a sí mismos que son capaces de luchar, de amar y de sufrir con extraordinaria intensidad y belleza. Los textos que leen y les sirven de meditación son esencialmente orientales; así la canción *Mahamudry* o las parábolas y analogías de Bhagwan Sri Radznisz. De este último son estas palabras recogidas en *Tantra. La comprensión suprema*:

El bambú en el medio está vacío. Sé como el tallo de bambú, vacío en el medio. Tu piel, huesos y sangre son como la parte interior del tallo de bambú, en medio del cual solo hay vacío. (Sri Radnisz, 1980: 67).

Para el grupo parateatral encabezado por Rena Mirecka es imprescindible para que el hombre occidental sane y se transforme en un artista sano y santo, que aprenda a disfrutar de no hacer nada y de no pensar nada. No se puede confundir la tranquilidad y relajación con la pereza y aburrimiento, porque esto nos conduce a una actividad tan frenética como estéril, algo que para estos investigadores del parateatro está en la base de todo nuestro arte y pensamiento contemporáneos. Dejar de confundir estas realidades nos procura equilibrio. Es necesario aprender a no hacer nada. Solo desde el vacío nuestro espacio creativo se vuelve libre y puro, y se puede volver a llenar de iluminación e inspiración. Conviene destacar que la ampliación de las posibilidades creativas no tiene lugar únicamente a través de la inactividad, sino que se trata de adquirir un conocimiento propio del lugar libre y puro – en sentido psíquico y espiritual – del que se puede sacar a la luz y extraer algo auténtico. Se trata de la creación de un espacio interior, que nos permita volvernos receptivos, y subsiguientemente creativos. Rena Mirecka, junto con Ewa Benesz y Marius Socha mediante su energía y experiencia trataron de equilibrar la receptividad y la creatividad en los estudiantes de parateatro. Cuanto más te vacíes, más te puedes llenar de belleza y de ideas que te inspiren y puedan inspirar a otros. Crear un vacío interior es la labor primera y esencial para los alumnos de teatro, en opinión de Mirecka y de Grotowski. Citamos estas palabras de Annie Besant de su libro *La*

sabiduría antigua:

El espíritu del hombre ama la pureza, pero su mente la empaña. La mente del hombre ama la tranquilidad, pero sus deseos le arrastran. Si siempre pudiera deshacerse de sus deseos, su mente se quedaría tranquila. Dejemos que la mente se limpie y su espíritu se convertirá en puro... La razón por la cual los hombres son incapaces de llegar a esto es porque sus mentes no se han limpiado, y sus deseos no han sido aventados. Si uno es capaz de aventar los deseos, entonces, cuando mira en el interior de su mente, esta ya no es suya; cuando mira fuera de su cuerpo este ya no es su cuerpo; y cuanto más mira a mayor distancia las cosas externas, más deja de tener nada que ver con ellas. (Besant, 2004: 19).

Marius Socha conseguía en los alumnos este vacío creativo a través de ejercicios de yoga, que combinaban meditación con profunda relajación. Los alumnos extendidos sobre estereras de mimbre bocarriba y con los ojos cerrados alargan y estiran su columna vertebral y van ralentizando paulatinamente su respiración. La finalidad es la sensación de dilatación del espacio interior. Esta dilatación del espacio interior aparece bajo la forma de aflojamiento muscular y de gozo silencioso. Lograr este estado exige un alto compromiso por parte del estudiante en conseguirlo. La energía en este estado, siendo tan sutil y tan baja aparentemente, es mucho más alta e intensa de la que imaginamos a priori, pues es una energía fresca y dispuesta para el trabajo, que fluye en el aquí y el ahora. Este particular estado psicofísico provoca la base de un equilibrado y delicado campo energético y electromagnético entre el mundo interior y el mundo exterior, y evita la inquietud y angustia al tiempo que ahuyenta los prejuicios y fantasías que nos condicionan. Un obstáculo poderoso y frecuente en la consecución de este estado es la creencia de que la adquisición de este vacío depurado y limpio es algo extraordinario y misterioso, reservado para muy pocas personas en muy pocas ocasiones. Esta creencia es la que hace que esto sea así. En realidad es mucho más fácil si uno piensa que va a ser fácil. No es tan difícil como el ser humano cree, liberarse de las fantásticas criaturas de la mente. Se podría describir esta sensación en palabras de Marius Socha como “luminosidad sonora”, como ondas que a través del vacío se amplían y viajan en un tiempo que fluye independientemente del pasado y del futuro. El espacio cósmico se funde con

el espacio interior.

El trabajo diario en esta comuna hippy parateatral tiene también su parte de tareas domésticas. Hay personas que preparan la comida y otras que realizan las faenas de limpieza. El horario y el programa y calendario de tareas es escrupulosamente cumplido. Rena Mirecka se lamentaba de que muchos estudiantes abusaban del café y del tabaco. El consumo de alcohol y de drogas estaba prohibido. En los períodos de descanso, períodos breves cada dos o tres horas, se guardaba silencio, las conversaciones se limitaban al máximo. Estos descansos eran aprovechados para beber té, comer algo de fruta y contemplar en silencio el paisaje, o tomar notas sobre alguna sensación experimentada en alguna de las vivencias recientemente experimentadas. No por ello el ambiente era tenso, frío o aburrido. Abundaban las sonrisas y las miradas de cercanía y complicidad; la atmósfera general era de serena alegría. Los estudiantes aprendían perplejos cómo la reducción de la comunicación oral producía una inmensa celeridad en las tareas. Aprendían así mismo que no debían considerar ni valorar sus experiencias hasta acabarlas; ponerse a hablar de ellas o a pensar en ellas mientras las realizaban podía hacer que se frustrasen, era algo más bien perjudicial, y además se corre el riesgo de influir innecesariamente en la realización de las tareas de los otros. En las tareas domésticas animaba la misma filosofía y espíritu que en los estudios teatrales: trabajo delicado, lento y humilde, laborioso y concienzudo, continuo, perseverante. Los estudiantes no debían temer recomenzar en cualquier momento una actividad o tarea; no es un fracaso reintentar, sino otra posibilidad de hacerlo mejor. En cualquier momento los estudiantes pueden hacer un retiro personal, y alejarse del resto de compañeros y profesores, y crear un espacio para encontrarse a gusto consigo mismos y no continuar con el taller.

Los estudiantes de parateatro a veces se acercaban a los talleres de Mirecka, más por esnobismo, curiosidad o diversión, que por afán verdadero de autoconocerse a través del juego teatral. Este tipo de estudiantes va desapareciendo de cursos, talleres y seminarios durante el tiempo, pues su motivación es muy frágil y espúrea. Muchos se

resistían a la profundización, porque estimaban que profundizar implicaba tener que entrar de lleno en la religión, y esto no les apetecía. Grotowski explica en el artículo “Święty” (“Fiesta”), dentro de la colección *Teksty (Textos)*, la relación entre el miedo a entrar en las profundidades y la resistencia a la religión, y expone uno de los principios básicos de la búsqueda tanto teatral como humana de Grotowski, de Mirecka, y de todo el Teatro Laboratorio: para lanzarse al conocimiento y aprender hay que ser muy valiente, y es el imperioso deseo de conocer el sentido de la vida lo que te hace ser valiente. Valentía y adquisición de sentido-conciencia se retroalimentan:

Pero el tiempo es otro y no juzgo, [...] hace dos mil años en la periferia del imperio romano las gentes se dirigían al desierto y buscaban la verdad. La buscaban de acuerdo con las circunstancias de aquellos tiempos que, contrariamente a los nuestros, eran religiosos; no veo la posibilidad de ser hoy religioso, al menos para mí, y pienso que para muchos de vosotros. Pero sí que hay similitud entre aquellos tiempos y los nuestros en la necesidad de hallar un sentido. Si la vida no tiene sentido, vivo en un continuo miedo, pienso que el temor es causado por acontecimientos exteriores, e indudablemente ellos lo provocan, pero en realidad lo que no podemos trascender/sublimar es nuestra propia debilidad, que fluye de nuestro interior, y la debilidad es la carencia de sentido. Es por esto por lo que existe un directo vínculo entre valentía y sentido. (Grotowski, 1975: 41).

El parateatro sumaba y acercaba a las personas que tenían inquietudes artísticas e inquietudes espirituales, era al igual, que el teatro sagrado y el teatro ritual, una zona de confluencia de ambas necesidades. Esta mezcla de espíritu rebelde y místico, y a la vez creativo y comunicativo, es un eco de los movimientos de masas juveniles de los años sesenta y setenta. La espiritualidad en el parateatro es un arma de doble filo, inflama la libertad creadora del arte alternativo, pero al mismo tiempo también puede llenarlo de prejuicios. Fuere como fuere, la espiritualidad es el terreno en el que los jóvenes estudiantes de teatro en mayor medida muestran sus necesidades más íntimas y verdaderas en este período de nuestra historia reciente. La mezcla de espiritualidad y libertad y placer creativos sobrepasa y excede emocional y vivencialmente a muchos estudiantes. Numerosos estudiantes se sienten desbordados por lo que viven en los talleres parateatrales. El estudio del parateatro mireckiano exigía resistencia y continuidad por parte del

alumno; en los primeros momentos del taller es fácil abandonar por considerarlo, o bien incomprensible, o bien excesivo. La sobredimensionalidad que en estos talleres adquieren el silencio, el respeto y la fe es algo que agobia y agota a partes iguales a los neófitos. Solo después de un período de difícil adaptación el alumno percibe que el silencio tan intenso le permite escucharlo todo: el murmullo del aire, el leve sonido de un riachuelo, el trino de un pájaro lejano. Por su parte, el respeto hace que se abran a aprender de cualquier persona, así como la fe, que se abran a aprender de cualquier tema. El psiquiatra americano David Cooper en su obra *La gramática de la vida*, describe el problemático tema de la espiritualidad tal y como se veía en las comunidades parateatrales:

La espiritualidad es un territorio central de la experiencia humana, que en este momento de la historia no puede ser considerado como contrario al deseo de cambio revolucionario, sino más bien como impulso motor de este cambio. Cuanto más es la religión el opio del pueblo, más aparece la espiritualidad como medicina enteramente opuesta. La espiritualidad es un tipo de alimento, que nutre la experiencia – alimento que permite dirigir (y digerir) la propia actividad revolucionaria. (Cooper, Allen Lane, 1974: 127).

Sobre la trascendencia del silencio habla Grotowski en numerosas ocasiones en *Hacia un teatro pobre*:

Es difícil explicar, pero el actor debería comenzar por no hacer nada. Por el silencio. Completo silencio. También si se trata del silencio mental. El silencio exterior actúa como estímulo. Si domina de forma absoluta el silencio, y si en ese tiempo el actor no hace completamente nada, el silencio interior empieza a dirigir toda la naturaleza del actor hacia sus orígenes. (Grotowski, 1968 B: 207).

El principio vertebrador del parateatro mireckiano, como del teatro grotowskiano, es la integración armónica y equilibrada de los opuestos: la aceptación en cada uno de nosotros de Eros y Tanatos, de Apolo y Dionisos, sin recurrir a la dualidad, sin necesitar que se excluyan o anulen. Otro de los rasgos fundamentales de estas experiencias paraartísticas es la ausencia de referencias temporales; los estudiantes se guían por la luz del sol, no por la hora del reloj, de manera que descubren que comiendo me-

nos, y haciendo menos cosas durante el día, sin embargo, tienen más energía, y descubren que cada día es único e irrepetible, y que el concepto del tiempo se estira y se acorta involuntariamente, volviendo las experiencias profundamente subjetivas. Acostumbran también a sonreír cada vez que cruzan la mirada con otra persona, fuese quien fuese, como signo de celebración de estar vivos y de estar juntos. Muchas horas eran dedicadas al canto de mantras. El canto, no era solo entonación repetitiva de palabras del sánscrito, era también, y sobre todo, intercambio respiratorio y energético entre el interior del estudiante y el exterior. Los estudiantes quedaban impresionados cuando veían cantar mantras a Rena Mirecka por la mirada que la actriz depositaba en un punto muy lejano del horizonte; parecía un personaje beckettiano. Las voces de todos los estudiantes y de todos los profesores durante horas sonando al unísono terminaban por fusionarse como olas que fluían y refluían en un mar sonoro. Cada uno de los cantantes de estos mantras terminaba por sentir en su voz la voz entera del grupo, y el grupo sentía la voz de cada integrante. Abundantes eran los participantes que sonreían apaciblemente mientras derramaban lágrimas de felicidad al mismo tiempo. Uno de los mantras que cantaban lo recoge Pier Pietro Brunelli en “Początek drogi. Moje pierwsze doświadczenia z Reną Mirecką” (“El principio del camino. Mi primera experiencia con Rena Mirecka”), transliterado del sánscrito al alfabeto latino, y que significa, “Poder del mundo inferior, medio y superior. Tú, poder, por el que medito, manifiéstate en un destello de sol, ayúdame y sostén mi inteligencia y mi voluntad”: *Om Bhur Bhuvah Svah/ Tat Savitur varenyam /Bhargo dewasya dhimahi /Diyo yo nah prazhodayat.*

Cuando todos los participantes cantan mantras se esfuerzan por escuchar sinestésicamente la luz del mantra. Los estudiantes cantan concentrándose en la canción, ofreciéndola generosamente como un regalo. El punto culminante del cántico llega cuando dejan de cantar, pero todos sienten que en silencio y en su interior siguen cantando; es entonces cuando el mantra se convierte en un “sonido iluminado”. El sonido iluminado es iluminador, es una sustancia que vibra y que deslumbra, irradiando un calor placentero y poderoso. Los místicos y los artistas místicos señalan que cuando nos hallamos en esta situación somos testigos de la primitiva creación de la materia, de la invisible mate-

ria creativa contenida en el sonido iluminado que forma parte de la naturaleza. La vivencia de este momento aporta a la mente fuerza creativa solar, entusiástica, que ofreceremos humildemente al mundo. Marius Schneider habla de todo ello en su artículo “La basi del mondo luminoso acústico e sua concretezza apparente” (“La base del mundo luminoso acústico y su concreción aparente”), publicado en el nº 19 de la revista científica y humanística italiana *Riza Scienze*:

Brahma es una mitológica luz creativa, que permite conocer la verdad sobre el mundo. Esta verdad tiene sus raíces en la fuerza iluminadora de su sonido. Esta luz es una ofrenda entregada por “el sol que canta allá en la montaña”. La verdad no es su atributo, sino su misma esencia. (Schneider, 1988: 39).

Importante junto con el canto de mantras es la danza. Mirecka señala que el actor ha de bailar como si debajo de sus pies hubiese una alfombra bellísima y maravillosa. Al mismo tiempo el actor debe darse cuenta de que no solo él baila, sino que todo baila con él a su alrededor, y trazando con él y junto a él divertidos arabescos. El actor o el bailarín no es aquel que cuenta una historia a través de la danza, sino que hace ver al espectador que la historia misma – y también la Historia – danza. Comparten visión acerca de la danza Rena Mirecka y el filósofo Friedrich Nietzsche, quien en *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm (El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo)* señala:

Cantando y bailando se muestra el ser humano como un ser social superior – se siente caminar y hablar, y al mismo tiempo bailar elevado en el aire. Con sus gestos muestra el embrujo. Se expresa con toda su animalidad, y de la misma manera que de la tierra fluye leche y miel, así también desde él irradia su sobrenaturaleza: se siente dios, él mismo marcha ahora tan fascinante como sublime, como si surgiera del sueño de un dios. El ser humano deja de ser artista, se transforma en obra de arte, artística potencia de toda la naturaleza, hacia una superior satisfacción supraindividual, que se manifiesta en un estremecimiento embriagador. (Nietzsche, 1994: 38).

Un espacio mítico que servía de inspiración a Rena Mirecka y a sus estudiantes

de parateatro era el mar Mediterráneo. El mar también como desierto y vacío, como un desierto pleno de resonancias y de posibilidades, un desierto vivo. El mar es un espacio de dilatación y expansión, un lugar sobre el que descansar la mirada y meditar, y hacer vacío interior. A Rena le gustaban las excursiones al mar, y el dirigirse al mar y a sus orillas para trabajar con él y sobre él. Este trabajo creativo con el mar era especialmente deseado a finales de la primavera y a comienzos del verano, meses de mayo y junio. El día de San Juan era especialmente importante como celebración exultante de la naturaleza, del calor y de la sensualidad de la vida. La contemplación del mar es una forma de sentirse una pequeña parte del todo, uno de los principales objetivos de la enseñanza de Mirecka y de Grotowski. La contemplación del mar es una forma así mismo de sentir la fusión de la tierra y del cielo, del sol y del agua, del cuerpo y el alma, la fusión de todos los opuestos, que en realidad no lo son. El mar es también una invitación a contemplarnos en la infinitud de la vida y de la muerte, y a agradecer la una y la otra. En un mundo tan mutable, el mar, por lo demás, nos ofrece la sensación de ser algo constante y eterno. Dos de las actividades preferidas por Mirecka – a parte por supuesto de respirar la luz y el aire del mar, y bañarse cantando mantras – eran realizar rituales de bautismo en el mar, y dibujar en la arena trazos que recuerdan signos lingüísticos de alfabetos muy antiguos. El significado simbólico que para Mirecka y Grotowski tiene el mar queda descrito por Elias Canetti en *Masa i władza (Masa y poder)*:

El mar es variable, constante en su movimiento, tiene sus propios afectos. Su variabilidad son sus olas. Son incalculables; por todos lados rodean a quien se encuentra en el mar. Su unificado movimiento no excluye su diferente tamaño. Nunca quedan en reposo. El aire, que llega del exterior, describe su dirección; van a uno u otro lado según sus órdenes. [...] El mar tiene su propia voz, muy cambiante, siempre audible. Esta voz suena con miles de tonos diferentes. Atribuimos al mar variados sentimientos, de sufrimiento, dolor y cólera. Pero la impresión mayor que nos deja es la de obstinación. El mar nunca duerme. Lo escuchamos siempre, día y noche, durante meses y años; sabemos que fue escuchado ya durante siglos. (Canetti, Czytelnik, Varsovia, 1996: 93-94).

El interior de la sala de trabajo de la casa de Cerdeña se parecía al interior de un templo con humo de incienso y con platos con grandes y fervorosos cirios que ilumina-

ban las oscuras paredes. Los destellos del sol que se colaban por las rendijas junto con las velas del interior creaban extraños círculos de luz que invitaban a la plegaria. La armonía entre luz y oscuridad era específicamente estudiada y preparada por Mirecka para crear un efecto de recepción mágico y poético en los estudiantes. Pier Pietro Brunelli señala que en la intimidad de esta cueva en que quedaba convertida la sala de trabajo las palabras y las miradas de Mirecka eran como flechas disparadas por un arco zen; se dirigían al centro de la sensibilidad de cada alumno, a lo que el alumno deseaba y/o necesitaba escuchar. El trabajo en esta semioscuridad espiritual tenía como objetivo volver la mirada hacia el propio interior en aras de aumentar la capacidad de amar. A muchos alumnos este trabajo les parecía sensiblero y sentimentalista, y charlatanería de psicología barata. El gran mérito de Rena Mirecka fue sobreponerse a esta impresión, sintiendo que lo que hacía era importante y digno, permaneciendo fiel a ello y a sí misma, sin desfallecer y sin dejarse llevar por juicios ajenos. Brunelli describe y ejemplifica algunos de estos momentos:

Recuerdo que cerca de Rena se sentaba una dulce y silenciosa mujer llamada Irena, quien desde el principio parecía un poco fría, como separada del resto. De repente, miré y vi que sus ojos se cuarteaban, que caían rodando por sus mejillas grandes lágrimas. Rena también lo percibió y se acercó a Irena y tiernamente la abrazó. Durante este tiempo Ewa cantó una canción, y Mariusz la acompañó con la guitarra. Al final quedamos todos unidos a Irena. Vi que Rena murmuró algo muy cariñoso en la oreja de Irena. En la cara de todos los asistentes apareció una gran sonrisa. Muy conmovida Irena sonrió también, a pesar de que continuaba llorando. (Brunelli apud A.A.V.V, 2005: 106).

Los alumnos que permanecían en los talleres de parateatro terminaban por darse cuenta de la perseverancia de Mirecka, y de su honestidad y autenticidad. Es entonces, cuando surgía la pregunta de cómo amar incondicionalmente y cómo practicar valores en un mundo en donde no hay paz ni justicia. Para Mirecka el único sentido de la vida es vivirla, y la vida es digna de ser vivida independientemente del odio, del mal, y de las injusticias. En la vida nos encontramos con otros seres humanos, y los acompañamos y nos sentimos acompañados por ellos. La vida no es más que un viaje de acompañamiento. Las palabras de Mirecka que resonaban en el interior de los alumnos “Yo no estoy

hecha para odiar, sino solo para amar” la mostraban como una visionaria al estilo de los grandes visionarios del amor universal a la humanidad. Julian Beck en *The life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*, rescata las siguientes palabras de Che Guevara:

Permitidme que diga, a pesar de que por ello pueda exponerme al ridículo, que la verdadera revolución es dirigida siempre por el sentimiento de un gran amor. (Guevara apud Beck, 1991: 195)

Con Rena Mirecka los alumnos se ejercitaban diariamente en técnicas de respiración, que se dirigían hacia la meditación y la distensión. “Permanece en tu respiración” era un consejo habitual de Rena. Para estar en la propia respiración es necesario que el individuo posibilite la apertura propia hacia un espacio vacío y fértil: un espacio en que pueda nacer la inspiración. La palabra “inspiración” en su traducción literal significa “visita del espíritu”. Para que el espíritu pueda visitarnos es necesario ofrecerle un espacio liberado. Para el mejor aprovechamiento de esta visita del espíritu es conveniente un trabajo continuo y la presencia de un maestro que guíe. El ser humano es así de complejo y de contradictorio; vive y se expresa en esa doble retroalimentación: necesito la presencia del otro – mi maestro – para estar en mí, y necesito estar en mí para que llegue la visita del otro. El arte del actor se basa en la escucha de la respiración espontánea, de la espontaneidad en la propia actividad: hacer lo que se siente, y sentir lo que se hace. La técnica del actor es ejercitarse en cómo sentir nuestras actividades espontáneas y prestarles atención. La espontaneidad es la expresión libre y auténtica de nuestra respiración en el momento presente, de la respiración de la vida de nuestro cuerpo-mente.

El parateatro de Rena Mirecka, al igual que las investigaciones grotowskianas, guarda numerosas concomitancias y puntos de encuentro con los textos de Eugenio Barba dedicados a la apoteosis e irrision. La apoteosis es entendida como el tiempo sagrado, el tiempo en el que el grupo objetivamente percibe los acontecimientos espirituales y cósmicos, de los cuales es testigo y protagonista. La irrision, por su parte, es el

tiempo del carnaval, cuando a través del juego, de la broma y de la risa el grupo da salida a su energía, no temiendo a la transgresión ni a la provocación que conlleva su fuerza vital. Este entrelazamiento de estos dos elementos produce un extraordinario estado energético, difícil de comprender: es preciso abrirse al grupo, jugar, soñar, y sin embargo, estar sensible y presente. En cada uno de nosotros habita un niño y un viejo, dos arquetipos que cuando no están en consonancia crean un estado de intranquilidad. Esta intranquilidad se manifiesta, ya en una ansiedad infantil, ya en una depresión anciana. El parateatro de Rena Mirecka con la mezcla de apoteosis e irrisión pretende abrazar y armonizar nuestro viejo y nuestro niño en un equilibrio que nos permita reconciliarnos con ellos y vivirlos desde la compasión y el amor. Brunelli en su obra "*Hacer alma más allá del espectáculo, Estudiodrama*", señala cómo la psicología junguiana está muy cerca de la espiritualidad parateatral de Rena Mirecka. El actor ritualístico mireckiano con sus travesuras, picardías y alegría despreocupada está tan cerca del actor sagrado como del diablo bueno. Por su lado Eugenio Barba en su libro *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca (A la búsqueda del teatro perdido. Una propuesta de la vanguardia polaca)* expresa su concepción de la apoteosis y la irrisión:

La dialéctica de irrisión y apoteosis no es solo una fría forma, un instrumento de trabajo acogido a priori: significa amplitud, reconocimiento de las contradicciones interiores. En diferentes niveles de la personalidad la fusión de estos dos polos, sin embargo, se sigue mostrando contrariada. Por ejemplo, lo que es aceptado emocionalmente, es al mismo tiempo rechazado a través del juicio. (Barba, 1965: 11-12).

El aspecto sincrético y ecléctico del parateatro, así como la absoluta subjetividad de la perspectiva desde la que se presenta y desde la que se interpreta hace que los críticos consideren que nada tenga que ver con la presentación convencional de un espectáculo o de una interpretación actoral. El parateatro sí tiene que ver con el carnaval, con la fiesta, con la transgresión y con la Comedia dell'arte. Y no por ello está exento de disciplina y de esfuerzo. Rena Mirecka solía regañar y reprender a los alumnos que no trabajaban. La amonestación era dulce, pero firme, y los estudiantes comprendían que

debían cambiar su actitud, pues las palabras de Rena siempre buscaban una comprensión por parte del receptor, y no una sensación de sentirse juzgado o castigado. Las amonestaciones de la profesora llegaban generalmente por el hecho de que los discípulos no se tomaban en serio el trabajo, porque trabajaban en una dirección inadecuada, o porque no respetaban los tiempos del proceso. Era general el consejo de que no pensasen, de que suspendiesen el pensamiento; para ello leían el *Bhagawadgita*, el poema hindú religioso-filosófico que se encuentra dentro del libro sexto del *Mahabharata*, en el que Ardzuna, protagonista del poema, señala que el pensamiento es torturador, violento e irrefrenable. En lugar de pensar, Mirecka proponía permitirse ser cuerpo y agradecer mediante plegarias, algo que, en su opinión, proporcionaba vitalidad al actor.

Los estudiantes de parateatro se sienten adolescentes en los talleres de Rena Mirecka; de repente descubren que les vuelve a gustar bailar, cantar, tocar la guitarra, y redescubren el valor y el disfrute del juego. Rena Mirecka consigue esto porque habla a cada alumno a su alma, a su corazón, a su ser superior. Por otro lado, todas las actividades son presentadas e iniciadas de manera sugerente, imaginativa, poética, jugando con la sorpresa y el misterio. Cubre a los alumnos con ligeras sábanas, haciéndoles sentirse dentro de un espacio fantástico, les susurra palabras al oído, les acariciaba el cabello con dulzura y exquisitez, les hace oler aromas de flores, de materiales artesanales, les escribe o dibuja tarjetas personalizadas... Mirecka, nuevamente al igual que Grotowski con sus “mystery plays” gustaba de hacer que los estudiantes aprendieran de memoria pequeños poemas o canciones en lenguajes arcaicos o marginales con la finalidad de que trabajaran la profundidad metafísica, misteriosa y primitiva, que el poema o la canción encerraban en sí. Con las canciones, poemas y bailes se pretendía redescubrir los vínculos que nos unen a los seres humanos que vivieron y habitaron el planeta antes que nosotros, honrarlos, bendecirlos y sentirnos herederos de su fuerza y sabiduría, pero también liberarse de la timidez y entregarse a la euforia y entusiasmo de la vivencia presente, del goce de lo inmediato. Al finalizar el día, antes de la cena y después del regreso del internamiento en el bosque, los participantes contemplaban las estrellas escuchando música o se daban masajes, basados en conocimientos de medicina naturista y oriental

que los estudiantes – muchos de ellos procedentes del mundo de la medicina alternativa – intercambiaban. En los talleres de parateatro cada día ocurre algo mágico y milagroso, incluso cada momento. Uno de los aspectos que más atrae a estudiantes de todo el mundo, y que más hace que muchas personas se vuelvan apasionadas de este tipo de encuentros artístico-espirituales es esta sincronicidad mágica entre lo que la persona busca y encuentra. Exponemos el caso de Pier Pietro Brunelli:

Un día Rena propuso para cada uno de nosotros que encontrásemos una piedra que recordase la forma de un animal. La tarea me pareció interesante y divertida. Al principio pensé que sería fácil de realizar, pero a medida que buscaba, me di cuenta de cuán equivocado estaba. En las piedras de la montaña en donde busqué ninguna piedra me recordó la figura de un animal. Tomaba en las manos cada piedra y las miraba por todos lados. Todas eran distintas y al mismo tiempo todas me parecían iguales, y ninguna respondía a mis necesidades. Con alguna pizca de imaginación podría haber hallado algún aspecto de algún animal en cualquier piedra, pero no reconocí nada que pudiese asemejarse a un verdadero animal vivo. Aparecieron en mí sensaciones de culpa y de vacío por el fracaso del ejercicio. Pasaron dos días y Ewa avisó de que preparásemos la piedra que habíamos encontrado. Me quedaban apenas unas horas para hallar la piedra y estaba casi resignado a no encontrarla. De repente miré en el muro de la casa, un muro que conocía ya casi de memoria, y con admiración observé que a sus pies descasaba una gran piedra triangular y lisa del tamaño de mi mano. ¿Cómo es posible que no la hubiera visto antes? Era un perro, la forma de la piedra dibujaba su hocico, sus ojos, su boca. La cabeza del perro estaba casi perfectamente dibujada, achatada como en un teatro de sombras. Me sentí satisfecho como un niño que hubiese triunfado en un juego, me entró una gran satisfacción interior por la prueba cumplida. Con este sentimiento de alegría y plenitud me dirigí con mi piedra a enseñársela al grupo. (Brunelli apud A.A.V.V, 2005: 118-119).

Una característica sobresaliente del estilo docente y teatral de Rena Mirecka es el mimo con que realiza cada acción, el excesivo celo y cuidado, la delicadeza y exquisitez, el detallismo y preciosismo de cada pequeña acción, de cada mínimo gesto. Cuida de que todo esté preparado con belleza, y a la vez con limpieza y sencillez; se ocupa

siempre de que el ambiente y el espacio estén agradables, bellos y a la vez disponibles para trabajar y desprovistos de todo lo innecesario. En los rituales y performances vigila que todos los detalles por mínimos que sean influyan e incidan en que el resultado siga la dirección emocional o sensorial pretendida: riega las plantas, busca las combinaciones de color más cálidas y placenteras, coloca las velas, distribuye las piedras u objetos en las disposiciones pensadas, erige árboles como tótems en mitad del bosque, vigila que todos los objetos estén en perfecto estado y en el lugar indicado, espolvorea de pétalos de rosa el suelo, coloca cada instrumento musical en el lugar desde el que quiere que suene, piensa el momento ideal para estar en la playa o en el claro del bosque según la luz del sol que incide en los estudiantes... Su trabajo parece el de una orquestación de elementos y condiciones para que confluyan en una puesta en escena unitaria y coherente. La finalidad es que el estudiante de parateatro respire con el ritmo de su entorno, y se sienta vinculado a su contexto, formando parte de él como un elemento más. Los participantes sienten finalmente una íntima e intensa sensación de bienestar, una paz original, y muy raras veces vivida, que les sorprende. Una sensación que los participantes definen como una mezcla de embriaguez y embeleso, como un estar suspendidos entre la tierra y el cielo, como si cada persona del grupo fuese un engranaje de una máquina colectiva que al desplazarse se deslizara sobre su propio eje.

Otro de los rasgos del trabajo de Rena Mirecka es la solemnidad. Todo reviste importancia y parece trascendental, y de hecho lo es para los participantes, pues lo toman como tal. Los actores que trabajan con Mirecka saben que cada momento que viven en los talleres requiere de toda su seriedad y atención; se trata de un juego en el que depositan toda su fe, pero que deben vivir con el máximo de rigor y seriedad. El misterio y la fascinación surgen en numerosas ocasiones de esta atmósfera de juego solemne. El artesano cuando realiza su creación participa de la misma atmósfera de juego solemne. Por ello vistos desde fuera, el equipo de Mirecka parece un enjambre de artesanos que confeccionase un ritual artístico como los alfareros o vidrieros confeccionan un botijo o una jarra de vidrio. Este grupo cuando trabaja en pos de la creación de un ritual o performance lo hace cantando o vocalizando, sintiéndose así más unidos y vinculados

a los compañeros, y sintiéndose formar parte de un proceso de transformación, de transformación vital. La emoción de sentirse vivos, y de sentirse importantes – por contribuir a un acto tribal y comunal – y a la vez de sentirse anónimos – ellos no son importantes, pero sí lo es, y mucho, su labor – hacía que muchos de los estudiantes llegasen a experimentar un temblor corporal de sobreexcitación. Rena Mirecka y Jerzy Grotowski se refieren a esta emoción como “un acercamiento objetivo a la esencia del ritual”. La actriz y el director señalan que en esos momentos de vivencia ritualística se puede producir en el ser humano un estado extraordinario de percepción de la realidad, de una realidad que es al mismo tiempo sensual y espiritual, y de percepción del sentido de la vida que se manifiesta en alegría, en emocionada comunión. Mientras que los actores participan del ritual, Rena Mirecka, elemento catalizador y congregador de la energía del grupo, con frecuencia recita o canta textos de agradecimiento o de adoración a la naturaleza, improvisados por ella. Sírvanos de ejemplo el siguiente:

Oh, Padre! / No es difícil / Edificar la casa / Con la luz del día y de la noche / Con la respiración de la verdad / Con la alegría de la vida / Con el silencio / Cuando tú llegas / Con los colores del cielo / Con los rayos del sol / Con el arco iris / Oh, Padre! (Mirecka apud A.A.V.V, 2005: 122).

Desde los mismos inicios del teatro, la representatividad escénica nació con el deseo humano de ser visto y reconocido por los otros, y de mostrarles a los otros la necesidad individual y social de encontrarle un sentido trascendente a la vida. El parateatro de Grotowski y de Mirecka es la continuación posmoderna de esta idea: la encarnación de grandes mitos y ritos, de misterios dionisiacos, a la vez comunales y personales, a través de los que queremos ser vistos y aceptados. El parateatro, como antes el teatro, levanta puentes entre el individuo y la naturaleza, actualizando técnicas de magia, de psicología transpersonal, y de sabiduría práctica. El parateatro es un experimento de laboratorio que expresa el conocimiento adquirido en un determinado momento y espacio sobre la relación del ser humano con la naturaleza y consigo mismo. El parateatro es el prototeatro. El parateatro es una vuelta a los orígenes del teatro, y a momentos anteriores al teatro. El parateatro – y el teatro – surge cuando el ser humano se olvidó de

jugar de broma, y quiso tomarse el juego en serio, y comenzó a buscar el sentido de su existencia en los aspectos lúdicos de una realidad sufriente y dolorosa, queriendo tomar este juego por una realidad paralela, olvidándose de que la realidad – lo que llamamos realidad – también es un juego y una ilusión teatral. Si el ser humano hubiese visto arte en la realidad, no hubiese inventado el arte separado de ella. La incapacidad de jugar la vida llevó a los seres humanos a querer crear espacios de juego fuera de ella, en escenarios donde se recrease la belleza y la evasión, la ilusión. El teatro y el parateatro son intentos de inventar una vida intensa y bella que no vemos en la realidad, que queremos visitar, y en la que queremos guarecernos. En el artículo “Teatr i ritual” (“Teatro y ritual”) dentro de *Akta z seminariow dedykowanych Jerzemu Grotowskiemu na Uniwersytecie w Rzymie w 1982* (*Actas del seminario dedicado a Jerzy Grotowski de la Universidad de Roma de 1982*), el propio Grotowski expresa:

Señalo que el teatro nació del ritual. Puede ser. Nos planteamos sin embargo otra pregunta: “¿Existió algún otro comienzo posible del teatro?”.

Pensemos en los niños que se divierten. En el ser humano es grande la capacidad para la diversión. No solo en los niños: el juego se puede observar también entre los animales y entre personas de las más diversas culturas. El juego es un importante elemento en la educación: podéis observar esto último en los pájaros, en cómo los pájaros adultos enseñan a volar a los pequeños – al mismo tiempo trabajan y se divierten haciéndolo. Entre los seres humanos con gran frecuencia sucede algo parecido. En el juego ordinario hay también un importante consumo de energía; Blake indicaba sobre esta energía del juego, que era una fuente de eterna alegría. Y es que existe cierto tipo de alegría, que se da en el juego, y que es una de las fuentes esenciales del teatro. Por otro lado esta energía alegre tuvo un gran influjo en la creación de personajes. Si analizamos profundamente el hecho cultural del carnaval, consideraremos que el carnaval está más cerca del juego que del ritual. (Grotowski, 1982: 169-170).

Si bien la creatividad teatral puede tener su origen en el juego y el placer de divertirse, Grotowski también recuerda que en el teatro hay disciplina. No basta ser espontáneo y expresar, se debe acompañar la comunicación de una técnica especial, aplicada con conciencia y con rigor. Grotowski habló de “técnicas personales” y de “técni-

cas interpersonales”, según si sirven para profundizar en la relación de la persona consigo misma o en la relación con el grupo. Leyendo los textos de Grotowski y las explicaciones que ofreció en sus conferencias, así como observando los trabajos de Rena Mirecka, se puede comprender que algunas técnicas permiten armonizar las energías vitales de la individualidad y del grupo. Desde los inicios del Teatro Laboratorio Mirecka aplicó estas técnicas e investigó sobre ellas tanto en el teatro como en el parateatro. Una de las técnicas personales que aplicaron en los talleres tanto la actriz como el director fue el yoga. El yoga entendido no solo como entrenamiento físico para mejorar las cualidades corporales, sino como liberación de los condicionamientos limitantes del cuerpo-mente. La actriz del Teatro Laboratorio insistía en que el efecto de las técnicas no era inmediato, sino que requería el ejercitamiento diario durante muchos años bajo la mirada atenta de un maestro. Para Mirecka la técnica enseña disciplina, precisión y sentido del deber. Para ella era importante aprender la colocación vertical y distendida de la columna vertebral, con la cabeza pivotando sobre la columna y conservando el equilibrio, y era imprescindible que el maestro corrigiera individualmente a cada alumno. Para Grotowski también era esencial en la enseñanza la corrección individual del maestro al discípulo. Mirecka aconsejaba al actor que observase los movimientos de ampliación y dilatación de su caja torácica, y que meditase sobre ellos, sobre qué los producía y de qué manera; también les hacía concentrarse sobre puntos determinados del cuerpo: el entrecejo, y el “hara”, un punto colocado dos dedos por debajo del ombligo, punto que Mirecka consideraba el centro de gravedad del cuerpo. La propia Mirecka presionando al alumno con los dedos en diferentes puntos de la caja torácica podía despertar en él diversas emociones: soledad, nostalgia, indignación, miedo, dolor profundo...

Dentro de las técnicas personales son muy importantes, evidentemente, las técnicas de canto de mantras. Son técnicas que vienen de muy antiguo, con frecuencia de culturas primitivas que son objeto de interés de antropólogos del teatro y desde el punto de vista psicoterapéutico y socioterapéutico de psiquiatras transculturales. Hablar de enseñar estas técnicas no es muy preciso, solo se puede mostrar cierto saber en cuanto a habilidades, y tratar posteriormente de imitar. Mirecka señalaba que era importante apli-

car una técnica solo si servía para el desarrollo de la sensibilidad y del mundo interior, si se ponía al servicio del amor. El objetivo de la técnica, para ella, es el fortalecimiento del cuerpo, de la voz y de la mente del actor. La técnica no es válida si no toca el corazón del actor. El amor es para la actriz el más poderoso cambio de energía que se efectúa en el interior del cuerpo humano. En ocasiones todas estas ideas eran ilustradas por la actriz polaca leyéndoles a los alumnos versos de *La Divina Comedia* de Dante y del *Cantar de los Cantares*. Erich Fromm también era objeto de lectura en los talleres teatrales de Rena Mirecka. Citamos como ejemplo de ello el siguiente texto de *Ucieczka od wolności (Escapar de la libertad)* de 1941:

La actividad espontánea es una de las formas de vivencia del miedo ante el terror a la soledad sin sacrificio integral del propio “yo”; en la espontánea realización de su “yo” el ser humano se unifica con el mundo – con las personas, con la naturaleza y consigo mismo. Un importante componente de esta espontaneidad es el amor, pero no el amor en el sentido de disolución del propio “yo” en otra persona, no el amor como posesión del otro, sino el amor como espontánea afirmación del otro, como unificación de la individualidad con el otro, basado en la conservación del propio “yo”. El carácter dinámico del amor se basa en estas contradicciones; en que fluye desde la necesaria superación del aislamiento, que dirige al individuo – y que a cambio no elimina la individualidad. Otro componente es el trabajo, y de nuevo el trabajo en el sentido de actividad de coacción, cuyo objetivo es la evasión de la soledad, y no como se aplica en la naturaleza, que en parte es dominación del hombre sobre la naturaleza, y en parte es servidumbre y esclavitud hacia el trabajo manual, sino trabajo entendido como creación, en la que el ser humano se unifica con la naturaleza en un acto creativo. [...]

El ser humano, que gracias a la actividad espontánea actualiza su “yo” y de esta manera se vincula con el mundo, deja de ser un aislado átomo, él y el mundo se convierten en parte estructural de la totalidad; la individualidad ocupa el lugar que le pertenece y se libera de las dudas acerca de sí misma y del sentido de la vida. Ambas dudas se derivaban de la despersonalización y bloqueo de la vida; el ser humano no debe vivir ni como coaccionado, ni como autómatas, sino espontáneamente, rehuyendo las dudas. Tiene conciencia de sí mismo como individualidad activa y creativa; comienza a entender, que la vida tiene un único sentido: el mismo acto de la vida como tal. (Fromm, 1998: 243-244-245).

Los alumnos de Rena Mirecka aprendían a trabajar sin apego al resultado, ahuyentando de sí el deseo de ser especiales, de brillar o ser protagonistas, concienciándose de que todos los seres humanos lo somos, y a la vez nadie lo es, pues todos somos iguales e idénticos, todos somos uno. El apego es el miedo al fracaso, a la soledad y al abandono. Si desaparecen estos miedos, desaparece el apego y la persona se siente libre, y por primera vez completa y viva. Aprendían también que las personas somos el instrumento del trabajo, no el tema del trabajo, el tema no es otro que el amor, o bien el resto de emociones, tales como el sufrimiento, la rabia, el deseo, el dolor, el miedo, que encierran y ocultan en diversos niveles de profundidad el amor. Es esencial que el ser humano comprenda que es solo un instrumento, un canal, un oficiante del misterio, para poder crear desde la humildad, y también desde la libertad y el agradecimiento. Rena Mirecka crea una interesante analogía entre la dependencia o apego del ser humano a la vida con la relación del niño al pecho de su madre, que en nuestra cultura personifica la Madonna con el Niño. Mirecka señala que si observamos con atención son personajes de un teatro: en el rostro de ambos hay todo tipo de estados emocionales. Cada Madonna con el Niño es diferente, y traza una diferente relación entre la madre y el hijo. Hay veces que la madre se muestra hierática, otras dulce, a veces triste, otras sonriente, en ocasiones separada o aislada del hijo. E igual le sucede al niño, que tan pronto aparece inquieto, como en un gran estado de calma, que igual se siente unido a su madre, que en un estado de profundo autismo. Cada relación que establece una persona con la madre vida y con la madre naturaleza también es distinta. Entre la Madonna y el hijo existe una tensión de fuerzas, una dialéctica entre separación y unión, que es una metáfora de la que existe en nuestras vidas: sentimos el apego y la dependencia, no nos sentimos independientes y libres, y al mismo tiempo tampoco tenemos la fusión amorosa y plena que buscamos y añoramos. Para Rena Mirecka aquel que sostiene esta tensión en su vida a nivel carnal y a nivel espiritual encarna al arquetipo del guerrero.

El guerrero es aquel que se empodera de su punto global, o punto campal, en terminología de Carlos Castaneda, un punto que le permite estar en el mundo sin sentir-

se del mundo, luchar y guerrear desde el amor y conservando la paz. El guerrero asume con dolor, con miedo y con valor su destino; se convierte así no solo en un guerrero, sino en un hombre de Conocimiento. Este dilema fue mostrado por Peter Brook en el *Mahabharata*. El guerrero es consciente de sus propios límites, y de que no es un ángel sin tacha y sin temores. Es una persona asimismo que no debe tratar de comprender racionalmente qué es y qué no es un guerrero, el miedo o el valor, porque el impulso arrojado y valiente que nos lleva a acometer determinada empresa, hazaña o aventura está más allá de lo racional, es superracional. Por qué un ser humano se convierte en un héroe es un misterio. Para Grotowski los performers, los actores del parateatro son héroes, son personas que saben qué hacer en los dominios en que tienen competencia, y se atreven a hacerlo, llevan conciencia a los ciudadanos acerca de algún dilema ético, moral, artístico o social. Un buen performer sabe reaccionar instantáneamente a cualquier circunstancia que le ofrezca el momento presente, pues está abierto por completo a la vivencia del presente, y a cualquiera de las formas en que la vida pueda presentársele. Ser performer significa aprovechar en cada momento las enseñanzas que tus maestros de vida te han ofrecido y aplicarlas con todo el bagaje que has adquirido. Veamos las palabras de Grotowski en su obra *Teksty z lat 1965-1969. Wybór (Textos de los años 1965-1969. Selección)*:

El performer – en pocas palabras – es un hombre de acción. Y no un hombre que juega a ser otro. Es un danzante, un sacerdote, un guerrero; está fuera de la división de los géneros artísticos. [...] El performer es un estado de existencia. [...] Es un ser humano que conoce lo que hace, hace, y no piensa o teoriza. ¿Qué hace para convertirse en un verdadero practicante? Simplemente hace y ordena hacer. El performer lucha por comprender, por extraer lo desconocido de lo conocido, desde sí mismo, evitando las experiencias de los otros. Se apoya en su propia experiencia y en nada más. Comprende cuando hace. Hace o no, pero reconoce que la cuestión es hacer. (Grotowski, 1990: 214).

Para los actores las performances mireckianas eran consideradas como santuarios poéticos. La decoración y escenografía que preparaba la actriz polaca en cooperación con sus colaboradores hacía recordar la atmósfera de un santuario. Los elementos

más comunes en las performances eran las velas y las flores, elementos que nos encontramos en los rituales cristianos y occidentales tanto de celebración de la vida: cumpleaños, bodas, banquetes; como de celebración de la muerte: entierros, ritos sepulcrales. Para Mirecka cada performance había de realizarse vivenciando el sentido y la emoción del ritual primero que hicieron los primeros hombres que quisieron dar cuenta de un acto celebrativo y trascendental. En las performances mireckianas había siempre una alegría triste o una tristeza alegre, la celebración del amor, de poder amar y sentirse amados, y la sombría melancolía de que ese amor no fuese perfecto y completo. Estas performances tenían también un carácter de petición, súplica o plegaria acerca del futuro, de intento de encontrar en el presente algún signo acerca de los retos o desafíos iluminadores del futuro, un intento de traer el futuro al presente para encararlo y abrazarlo desde la aceptación y el deseo de vivirlo con valentía cualquiera que este fuese: el ser humano como víctima de un futuro inexorable que desea conocer antes de que ocurra. El texto del filósofo danés Sören Kierkegaard *O – o (Albo-albo)* ironiza y comprende a la vez sobre esta misma concepción de un futuro, que es el destino, y que al mismo tiempo quiero elegir y elijo, y sobre el que pido fuerzas para vivirlo de la mejor manera posible:

La personalidad humana está interesada en la elección antes que en la realización, y si se resigna a la realización antes que a la elección, entonces la realización es subconsciente o responde a oscuras fuerzas de la personalidad [...] Es un asunto extraordinariamente importante el de la elección y la realización de la elección. Conozco muy bien este polémico aspecto, que no es verdadero. [...]

Proclamarte o bien predicador, o bien actor. He aquí el dilema. Ahora se despierta toda la pasión de tu fervor; las reflexiones de todas las posibilidades de elección se agarran al hecho de ser predicador. No puedes conocer la paz, día y noche meditas sobre ello, lees todos los libros que te son accesibles, vas esperanzado con frecuencia a la iglesia, entablas trato con teólogos, escribes sermones, te examinas a ti mismo, desapareciste para todo el mundo en el transcurso de medio año. Por fin acabaste; parece que puedes ahora exclamar el lamento del predicador de manera más justificada y con más experiencia que ninguna otra persona. [...] Preguntas: “¿Para qué mostrar entusiasmo? No soy predicador, no me dediqué a esta profesión, y a pesar de ello me sirvo de este idioma de

ángeles”. En verdad durante este tiempo no te convertiste en predicador. Ahora accedes al mismo lugar por otro camino, pues tu embeleso por el arte excede tu elocuencia de predicador, y estás preparado para la realización de la elección. Tú sabías que en el colosal caos de la mente en la que vives todo lo que harías serían ideas, consideraciones y percepciones marginales y secundarias. Y en los momentos en que habrás de tomar la vida y se presente ante ti la disyuntiva o – o, entonces serás un jurista, un abogado, un actor, y ambos aspectos (la elección y la realización) tendrán algo en común. [...]

Y sin embargo, ¿por qué elijo esto o aquello? No sé si elijo de manera absoluta o absolutamente condicionado, qué consigo eligiendo esto o aquello. Elijo lo absoluto. Y, ¿qué es lo absoluto? Lo absoluto soy yo y mi eterno autoconocimiento. (Kierkegaard, 1976: 219-221 y 287-288).

El grupo parateatral de Rena Mirecka definía su proceso de autoconocimiento como “aspiración hacia las fuentes del amor creativo”, un autoconocimiento, que en su opinión, servía tanto de catarsis existencial como de investigación en procesos técnicos-artísticos. La experiencia parateatral abraza a todas las emociones y sentimientos por igual, no rechaza nada de lo que se vive, y no juzga nada, todo es igual de válido, tanto las experiencias alegres como las tristes. La experiencia parateatral es, ante todo, una experiencia personal, durante la cual cada uno se acerca a su propia verdad, a la de los demás, y a la de toda la humanidad, y por tanto, a una verdad superior, difícil de definir y plena de misterios. La persona que se acerca al parateatro mireckiano se acerca con la intención de buscar a Dios o de buscar algo especial – fuere lo que fuere – que le sirva de salvación y redención, utilizando como medio expresivo la creación escénica teatral performántica. El parateatro les suministraba a estos estudiantes un oasis interior de paz, para el que no pocas veces debían – como los guerreros y como los santos – librar batallas personales muy duras. No todos disponían de fuerzas para sostener este encuentro con los propios fantasmas, con la propia sombra. Rena y sus colaboradores lo sabían, y no trataban a todos por igual. El trato y la enseñanza eran muy personalizados y diferenciados. El momento de mayor fusión en el grupo es cuando vocalizan la sílaba “OM”, momento en el que se establece un círculo sagrado de energía, que les hace sentirse más hermanados y como suspendidos en el tiempo y en el espacio, en una suerte de ingravi-

dez metafísica. La sílaba “OM” procede del sánscrito, de una arcaica tradición hinduista y budista, de la primitiva sílaba “AUM”, y simboliza la tríada divina, parangonable con la trinidad cristiana, compuesta por Brahma, Whisna, y Shiva. Esta tríada concentra las tres principales fuerzas cósmicas superiores: Brahma crea y procura, Whisna conserva y transforma, y Shiva destruye y libera. La vocalización del “OM” – que realizaban durante media hora antes de dormir – así como el canto de mantras hace que los participantes no sientan apego por los asuntos terrenales y que pierdan el miedo a la finitud de la vida y a la infinitud de la muerte; supone para ellos un salto metafísico, una visión global de la vida, lo que les permite comprender, y por tanto perdonar, olvidar, y pasar a otra fase del pensamiento y del sentimiento, pasar a otro estadio de conciencia, en que el pasado ya se ha observado entero sin rencor, y se ha observado que con todas sus imperfecciones y sufrimientos era necesario para conformar este presente. Un salto que explica Arthur Schopenhauer en *Aforizmy o mądrości życia* (*Aforismos sobre la sabiduría de la vida*):

Como el viajero recién llegado a la cima de una montaña que reconoce y abarca con su vista todo el camino, así como sus recodos y encrucijadas, así nosotros al final de nuestra vida percibimos el verdadero vínculo entre nuestros actos, logros y obras, sus consecuencias y conexiones, y también sus valores. Mientras que no estemos libres de embrollos, y nuestras obras dependan de los inalterables rasgos de nuestro carácter, bajo el influjo de diversos motivos y de nuestras capacidades, parece que haremos solo lo que nos es preciso y necesario. El resultado muestra que todo lo que surge guarda unas asociaciones hacia atrás en el tiempo, unos entrelazados sucesos anteriores que conforman el cómo y el porqué del presente. (Schopenhauer, 1970: 160).

Realizando la cíclica vocalización del “OM” los actores se vuelven conscientes de la continuidad en la que estamos todos zambullidos. La continuidad de un tiempo y un espacio sin solución de continuidad, indiferenciados, que en realidad podemos variar y modificar según nuestras creencias. La continuidad es también la continuidad de la ignorancia, del desconocimiento y del deseo. Aceptar esta continuidad del desconocimiento y del deseo es algo muy duro para el estudiante; es aceptar la renuncia, la claudicación, la derrota. Es la tarea más difícil a la que se enfrentan los estudiantes de para-

teatro; los hombres y mujeres de Occidente desean vivir eternamente y no les es fácil aceptar las enseñanzas tibetanas sobre la desaparición en la transparente luz de la inexistencia. Este texto del *Tybetańska Księga Umarłych (Libro tibetano de los muertos)* les servía de inspiración y de meditación:

Noble hijo, ahora llega a ti el momento de morir. Pasas del mundo a otro lado, pues no eres de uno solo. Todo sucede en ambos lados. No codicies ni añores tu vida. Si codicias o añoras algo no podrás perdurar en otro lugar, no te liberarás de los incesantes errores de la rueda de Samsara. ¡No celebres el apego! ¡No celebres la sensualidad! (trad. Ireneusz Kania, 1991: 58).

La sílaba OM es una sílaba sagrada que los estudiantes utilizaban como meditación y conexión con la trascendencia. La repetición de esta sílaba según la práctica religiosa tibetana nos pretende enseñar que no venimos a este mundo, sino que surgimos de él, y que cada uno de nosotros es un síntoma del estado del universo, que somos una parte integral del cosmos y que todo lo que viene a nosotros es el regreso de todo lo que ha salido de nosotros. La sílaba OM nos ayuda a descubrir el camino de la corriente, de la fluidez, de la menor resistencia, y a instalarnos con alegría en el presente actual. Nos ayuda asimismo a ver que cada visión que tenemos del mundo no es más que una manera de ver las cosas, y existen infinitas maneras de ver. Por último esta sílaba nos conecta con Dios Madre, en vez de con Dios Padre, nos hace imaginarnos una oscuridad impenetrable de la que surgió todo, en lugar de la luz cegadora que proyecta nuestro deseo de salvación. Allan Watts dice en *OM la sílaba sagrada*:

La mayoría de nosotros estamos en un estadio de tensión constante, pensando si vamos a sobrevivir o no. Al conducir en la carretera, cada minuto pensamos si vamos a sobrevivir. Si tomamos un avión pensamos si vamos a sobrevivir. Nos preguntamos de dónde vamos a sacar el dinero para comprar comida al día siguiente. Estamos totalmente absorbidos en esta necesidad de sobrevivir. Estamos “cansados de vivir y tenemos miedo de morir”. [...] Hay un misterio inefable subyacente en nosotros y en el mundo. Es la oscuridad de la que surge la luz. Cuando reconocemos la integridad del universo y que la muerte es tan inevitable como el nacimiento, podemos descansar y aceptar que es así. No podemos hacer nada más. (Watts, 2008: 89-90).

La gran tragedia del ser humano, y aún mucho más de la sociedad posmoderna es la no asunción e integración de las contradicciones. Para Sören Kierkegaard el mayor número de tachas y méritos que encierra una persona quedan en ella; por mucho que esa persona crea ser transparente y exponer sus brillos y sus oscuridades, no lo es: los seres humanos consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente nos esforzamos por ocultar nuestra autenticidad. Para Rena Mirecka el ser humano se debate ahora y siempre entre la fidelidad a sus principios, y la continua necesidad de cambios, y lleva mal esta aparente contradicción, que en realidad no lo es. También es contradictorio el peso que las diversas culturas y filosofías han dado al talento; hay un gran desacuerdo en torno a este tema, mientras que para Stanislavski ocupa un lugar preeminente y esencial en el actor, para Grotowski y Mirecka los soberanos de la escena son los actores con una actitud de entrega y ofrenda, si bien también es cierto que el talento y la generosidad suelen ir de la mano. Antonin Artaud en su obra *Teatr i jego sobowtór (El teatro y su doble)*, considera como principal tarea del teatro señalar y denunciar las contradicciones de los occidentales contemporáneos, que dicen querer vivir y temen la vida y la muerte, y que dicen querer conocer aquello que les asusta y de lo que huyen:

El teatro como peste, es una cruz, que se ejecuta a través de la muerte o de la sanación. Y la peste es el mal superior, porque es la crisis, después de la cual solo queda la peste o la última salvación. También el teatro es el mal, porque es el mayor equilibrio que no se logra sino con el deterioro total. La mente es proclive a la locura, que consume su energía; y se puede necesariamente afirmar que – desde el punto de vista humano – la actividad del teatro, como actividad pestífera, es altamente positiva, cuando se trata de la visión humana de secretos tales como el destapar las mentiras, la pereza, la mezquindad, la mojigatería; sacude la sofocante inercia de la materia, que inunda incluso la más evidente observación de las ideas; manifestando al tiempo la sociedad y su oscura potencia, sus ocultas fuerzas, que adoptaron entonces un destino superior, el de personajes heroicos, que por otra parte, nunca lograron. (Artaud, 1966: 54).

Los motivos que llevaron a Rena Mirecka a realizar una búsqueda parateatral

son de diferente naturaleza; entre ellos se encuentran la necesidad de transformación de la energía, el escapar de la alienación, del sufrimiento, de la soledad, el querer descubrir qué es lo que dura, lo que permanece, el deseo de superación y de pasar a otro estadio de conciencia... Especial atención puso Mirecka en la configuración de un tiempo profético a través del sumergirse en un tiempo especial, sagrado. El trabajo parateatral del actor para Mirecka debe encaminarse hacia la manifestación artística de la propia fuerza interior y a la apertura al trabajo del grupo. El actor debe adiestrar su cuerpo, su mente y su alma. Con el trabajo diario el actor debe también construir su vida. Cada día es un día nuevo, y por tanto, cada día ha de ser nuevo su entrenamiento, su personaje, su texto, la obra que representa, su actitud ante la vida. Cada día el actor ha de reinventarse y ha de aprender a abrirse a los impulsos puros de la vida sin apegarse a ningún resultado, sin pensar ni en el éxito, ni en el fracaso. Necesita saber cómo invocar la energía. Este punto es esencialmente importante en Mirecka, en Grotowski y en Barba, es una especie de impronta de su estilo.

El parateatro – como el teatro representativo y convencional – empieza siempre con improvisaciones. La improvisación al principio de la búsqueda es siempre un combate. Durante esta búsqueda, en el transcurso de la lucha con uno mismo, está presente la voluntad, que sirve de apoyo. El combate y la lucha son ante todo contra nuestro deseo de control, y nuestra falta de confianza en nuestras propias posibilidades y potencialidades. Cuando el control de la mente lentamente desaparece, y el ego entra en contacto con los más profundos estratos de la personalidad, el cuerpo gradualmente se desarma, los impulsos y las reacciones se liberan y se convierten en orgánicos, auténticos. Cuando nace la espontaneidad, se inicia el proceso creativo, se abre algo profundo, íntimo, que al mismo tiempo nos sumerge en los momentos de creación. No solo la voluntad del actor nace de la actividad creativa, también una energía superior que dirige y crea nuevos y desconocidos vínculos humanos. Nos hallamos entonces en una verdadera experiencia de presente, un acontecimiento que abarca al mismo tiempo la individualidad y el grupo. Vivir esta experiencia permite discernir nuestro propio poder, los sueños, las ideas, la fuerza creativa, y también las fuerzas negativas. El acto creativo es un acto

total que acopla diferentes fuerzas en el ser humano: físicas, emocionales, mentales y espirituales. El actor abre su vida a ignotos espacios e impulsos, se consagra a sí mismo, y en este proceso vive plenamente su alegría y su sufrimiento, comienza a ser uno, deja de estar fragmentado, disociado, escindido. A través del grupo de participantes del para-teatro se busca un código de comunicación no verbal, no solo entre personas, también en un sentido “vertical”.

En el principio del taller *Estar aquí, ahora, hacia...* así como en el taller *El camino hacia el centro*, los participantes se concentraron en la creación de estructuras solemnes y ceremoniales. Solo después de varios años llegó el estudio e investigación de los elementos primarios: aire, fuego, agua, tierra, y el regreso a los arquetipos y a los mitos griegos del tiempo de los misterios eleusísticos. El sonido se convirtió en una de las más importantes fuerzas, en la investigación y en la praxis, de la fusión del actor con los ritmos naturales y con los grandes espacios. Los actores cantaban las sílabas hindúes Sa – Ri – Ga – Ma – Pa – Dha – Ni. Se prestaba atención a la fusión y empastamiento de voces resonantes, que vibraban juntas y con el espacio circundante. Se servían de la técnica del canto de armónicos, y se ayudaban de cuencos tibetanos. Los cantos eran una forma de adquirir fuerza individual y grupal, pero a través de ellos también reconocían – y era parte importante este reconocimiento – la propia pusilanimidad y debilidad. El reconocimiento de sus límites inunda de amor al actor. Este amor que surge del desprendimiento de miedos, complejos, y de insatisfacción ante las limitaciones es el motivo del nacimiento del taller *Ahora es el vuelo*. No alzamos el vuelo, porque nos extrañamos demasiado a menudo en las trampas de la cotidianidad, y nos olvidamos de mirar hacia el horizonte de nuestros sueños. En todos los talleres el superobjetivo ético y artístico era el mismo: cobrar autoconciencia de que hemos de atravesar el mar del sufrimiento, superarlo y trascenderlo, sublimarlo. No hay otra alternativa, y merece la pena llevarlo a cabo.

El cuerpo humano es como un laboratorio. Deberíamos controlar nuestras ideas,

pensamientos y actividades. Cada idea, acto y palabra vibra en toda su extensión. Si son negativos se alían con fuerzas perjudiciales que profundizan nuestro dolor. El mal regresa a nosotros. Cada uno crea su karma. No debemos controlar, pero sí estar alerta. Hay solo una dirección, tanto en el arte como en la vida, el superobjetivo u objetivo sobrenatural, el destino. En esa dirección hemos de proyectar la cantidad y calidad de energía del despertar de la conciencia. Tanto más fuerte es un ser humano cuanto más enfocado está en un solo punto. La técnica actoral de enfocarse en un punto de la pared, y estar mirando ese punto, y fluir y trabajar a partir de lo que surja de esta concentración en el punto fijo era muy apreciada por Mirecka y por sus alumnos. En España es continuada por Jessica Walker en sus talleres de Teatro Laboratorio en Barcelona. Para estar en armonía con uno mismo y con el mundo exterior, deberíamos regresar al interior y dejar de autoengañarnos, dejar que el caos del exterior cumpla su destino y no interferir. Rena Mirecka habla de ello en su artículo “Despertar” (2005). La actriz piensa que la energía individual interior es un gran libro que deberíamos comenzar a leer, para así empezar a crecer en pureza y en tranquilidad interior, evitando la confusión. La técnica personal de trabajo sobre nosotros mismos puede abrir la mente del ser humano a los mayores misterios, que son a la vez los más cotidianos. Para Mirecka acercarse al misterio amplía y dilata el corazón. Para ella de entre todas las técnicas la mejor es la meditación. Para Rena Mirecka es en la meditación donde se logra la transformación de la energía a través de la respiración y la postura, y sobre todo a través de la vivencia de un compromiso total con la fe en el arte, en el amor y en la vida.

Hemos calificado el apartado dedicado a Rena Mirecka como “alquimia del espíritu”, porque esto y no otra cosa es lo que hacía ella con su trabajo, con sus alumnos y su público. Sus esfuerzos y su trabajo estaban encaminados a la transformación mágica de lo visible en invisible y viceversa. La vocación ocultista y astrológica de la actriz polaca es innegable. Ello no implicaba en absoluto superstición, acientifismo o irracionalismo, pues Mirecka opinaba, al igual que Brook, que no hay que aceptar nada pasivamente, que todo debe ser puesto en tela de juicio y comprobado, porque una verdad adquiere significado y convicción si ha sido contrastada, redescubierta y demostrada

paso a paso dentro de la propia experiencia. Según la Tradición Hermética existe una cadena dorada que conduce desde el Misterio hasta nosotros. También dicen estas enseñanzas que lo misterioso permanece a nuestro lado pese a que no nos demos cuenta de ello. Estas ideas estaban continuamente presentes en la pedagogía de la actriz del Teatro Laboratorio. A la actriz le interesaba lo místico como camino de la dificultad. El misterio habla y desea ser escuchado a través del personaje. Los personajes son para Mirecka una especie de archivos del recuerdo. El actor es la representación de las infinitas variaciones del recuerdo. Acercarse al personaje tanto cómico como trágico nos adentra en el misterio. Adentrarnos en un personaje, de alguna manera, es también convertirnos en iniciados. Es interesante la reflexión que hace Ignacio García May en su artículo “La cadena de oro: Ocultismo y Teatro” en el nº 131 de la revista ADE:

El místico se encuentra pasivamente con lo trascendente mientras el iniciado provoca él mismo, con sus acciones, ese encuentro. Las tradiciones védicas hablan de la vía del Brahman (el sacerdote) y la del Kshatriya (el guerrero). En la primitiva teología cristiana influida por el platonismo, se habla de la vía afirmativa o “katafática” y de la vía negativa o “apofática” (recuérdese a Grotowski). La primera consiste en el ascenso del alma desde lo más básico hasta la perfección de Dios, añadiendo un escalón tras otro. La segunda, por el contrario, se consigue quitando lo superfluo hasta llegar a la más desnuda esencialidad. [...] La tragedia y la comedia están ahí para enseñarnos la posibilidad de romper la rueda del destino (en griego heimarmene, término equivalente al samsara o eterno devenir de los budistas), así como la forma de hacerlo. La Tragedia, Teatro de lo Metafísico, se identifica con la Vía Seca: el Héroe debe destruirse a sí mismo por completo, renunciar a cuanto ha sido hasta entonces, antes de lograr la purificación. La Comedia, Teatro de lo Físico, nos enseña, como la Vía Húmeda, a aceptar la realidad tal cual es, a atravesar el caos de lo cotidiano y salir de él triunfantes gracias al poder de la risa. (García May, 2010: 59).

El agradecimiento de Rena Mirecka a Grotowski fue absoluto toda la vida: una admiración y veneración inmensas. Ella interpretó todos los grandes papeles femeninos del director polaco. Grotowski le lanzó desde muy pronto el desafío de trabajar en el desbloqueo de la energía, y mostrar este apasionante y duro camino al resto de integran-

tes del Teatro Laboratorio. El desbloqueo se consigue a través de los ejercicios plásticos, de la danza de cada pequeña parte del cuerpo con conciencia, con disfrute y con amor. Numerosas técnicas trabajan hoy en esa misma dirección: Técnica Alexander, Método Feldenkrais, la Antigimnasia... La estructura de los ejercicios de desbloqueo es muy precisa. Desbloquear es liberar la fuerza tensa que hay en el interior del cuerpo. Esta liberación exige cuidado, respeto y paciencia. Es un trabajo muy difícil, porque es contrario a la educación social, es una reeducación natural. A la vez desbloquear puede ser muy fácil, consiste en estar atento y dejarse llevar amorosamente por la intuición y por el instante presente. Mirecka pone un ejemplo muy evidente:

Pondré un ejemplo de cómo trabajaba Grotowski: en cierta ocasión estábamos charlando sobre qué podría ayudarme a crear mi papel en *Akropolis*. Grotowski me preguntó acerca de mis problemas personales, y yo acepté hablarle de ellos. Después me hizo la pregunta: ¿Qué puedes hacer con respecto a estos temas para tratar de solucionarlos o de vivirlos bien? Respondí con una elevación de los hombros y con un signo de perplejidad en la cara. “Stop – respondió – conserva esta máscara”. Y esta fue la expresión de rostro y de hombros que configuré para el personaje durante todo el espectáculo. (Mirecka apud A.A.V.V, 2005: 143).

Después de la disolución del Teatro Laboratorio, Rena Mirecka comenzó un nuevo camino en su vida, una búsqueda personal independiente y autónoma. Para Mirecka – como para muchos actores de teatro, y sobre todo, de cine – el trabajo fundamental del actor es esperar, esperar a que un director los llame para trabajar, o esperar a que aparezca una idea creativa o un proyecto que llevar a cabo. Igualmente la función principal del ser humano en la vida es esperar, esperar a que un signo en su vida le indique que está preparado o que es el momento de iniciar un nuevo viaje. El tiempo de espera no es un tiempo vacío ni muerto, es un tiempo de preparación y de esperanza, de cultivo de la fe y de la paciencia. De todos los ritos parateatrales llevados a cabo por Mirecka su preferido era el rito de la canoa, pues consideraba que muchas personas habían transformado su interior después de verlo. La búsqueda de la Canoa, a ella personalmente le hizo entrar en contacto con la chamana Turtle Rattle Woman, de la que

aprendió técnicas chamánicas que luego extrapoló al parateatro. El chamanismo estuvo en la base del cuarto espectáculo parateatral de Mirecka, *El camino*. El programa de este espectáculo-taller obedece al entrenamiento físico y vocal, al yoga, a la búsqueda individual, a la acción grupal, a la búsqueda de estructuras performativas, al viaje chamánico, a la danza de animales conducida por un guía, a la improvisación... Es un viaje a las profundidades de su propia alma. El trabajo tuvo una duración de cinco días en escogidos lugares exteriores.

Mirecka estableció un decálogo de consejos a los actores del parateatro antes de realizar un viaje a Oriente, un decálogo que expuso en “List do Ciebie” (“La carta a ti”), una verdadera declaración de principios y declaración de amor a los actores y al arte actoral, que expuso en la revista literaria polaca *Didaskalia. Gazeta Teatralna* el 29 de febrero de 1999, poco después de la muerte de su amigo, Jerzy Grotowski. El primero de los principios que expone es que no se apresuren. Para Mirecka los actores – igual que el resto de personas – deben vivir lo que les toca vivir, y no tratar de cambiar lo que en el momento presente les corresponde experimentar. El segundo es que no repitan lo que ya conocen; es una pérdida de tiempo, y una ocasión perdida para avanzar. El tercer consejo que nunca se establezcan entre personas que solo se dedican a su vida cotidiana, que no guardan un espacio para trabajar sus sueños. El cuarto que procuren volver con cierta frecuencia a las profundidades de sí mismos; solo allí encontrarán fuerzas para seguir adelante, y que estas fuerzas no solo proceden del cuerpo, proceden ante todo y sobre todo de la presencia pasiva. El quinto que solo tiene valor el trabajo diario; este es el gran aprendizaje, y el gran triunfo, el gran éxito. El sexto consejo es que el guía del actor es él mismo; no hay mejor maestro para un actor que él mismo. La séptima máxima consiste en amar el propio cuerpo, la propia voz, los propios pensamientos, y trabajar hacia su dominio, que no es su control, sino la confianza de que van a responder positivamente tal y como queramos. El octavo es no teorizar; vive la experiencia y piensa en esa experiencia particular y concreta, vivida. El noveno es ser coherente, honesto y sincero con uno mismo; vivir la experiencia con el grado de intensidad y con el ritmo que te apetezca sentir en ese momento, y no bloques la verdadera vibración que surja

de tu cuerpo. El décimo es comenzar cualquier actividad desde tu interior, desde la inocencia y pureza de tu niño interior; solo entonces el cuerpo está desarmado, y lo que existe es.

3.2. RYSZARD CIESLAK. LA TRANSREVERBERACIÓN.

Ryszard Cieslak (1937-1990) es el actor polaco del Teatro Laboratorio en el que se encarna más que un personaje, una estética, la de Grotowski. Inseparables, los dos realizan juntos *El príncipe constante* de Calderón, versionado por Słowacki, y a su vez con dramaturgia del propio Grotowski. *El príncipe constante* es un espectáculo donde se ha cumplido uno de los más radicales sueños teatrales del siglo XX. Numerosos fueron los críticos y espectadores que vieron en esta obra de los años sesenta el estallido y derrumbamiento de los límites del teatro y la extensión de todo su dominio conceptual y metafísico; muchos fueron los que consideraron que Cieslak había tocado el horizonte de un teatro en el cual toda una generación se reconocía. La obra sirvió para imaginar una nueva expresión del teatro, aquella de la que Artaud había tenido la intuición, y que Grotowski, sin conocerlo aún, llegó a realizar. El cuerpo de Cieslak fue el horno de esta incandescencia orgánica, que designaba para el propio Cieslak, y para Grotowski la vocación suprema del actor. El mundo del teatro lo ha percibido como un actor prometeico. Don y sacrificio son las dos vertientes de este cuerpo que se inmola, y que alcanza el término de su búsqueda inicial en *Apocalypsis cum figuris*, último espectáculo de la época teatral de Grotowski. Después Cieslak participó en actividades parateatrales, enseñó, dirigió, y acabó su andadura profesional actuando en el *Mahabharata* de Peter Brook. Él no conoció más que dos directores: Grotowski y Brook.

La investigadora francesa Monique Borie, en el libro *Artaud y el regreso a las fuentes*, refiere la visión artaudiana del actor que interpreta a un personaje, propio de las sociedades tradicionales, correlato de lo que la antropología llama “el héroe ejemplar”. El héroe que por sus actos, a cambio de su cuerpo calcinado, reafirma una cultura y sal-

vaguada una comunidad, cristalizando todas las virtudes del sacrificio. Para Artaud, dice Monique Borie, este héroe de los tiempos modernos podría ser el actor, verdadero cuerpo inmolado en la inmediatez incendiaria del acto escénico. Ryszard Cieslak es el héroe ejemplar por antonomasia. Cieslak es un gran actor; y el gran actor no es más que un ser completo, acabado: la encarnación de una utopía humana que deslumbra, y que en palabras de Rena Mirecka, señala un rayo de luz que nos marca la dirección hacia el futuro. Los logros de Grotowski y de Cieslak con *El príncipe constante* no habrían tenido tanto eco si se hubiesen limitado a ser un mero juego. Pero esta obra se coloca en pleno período de crecimiento del teatro y de la posmodernidad, es la confirmación de un equipo, el Teatro Laboratorio, la conquista de una generación, la de los años sesenta que se reconocía en este teatro, y la creación de las señas de identidad de una nación masacrada por la historia, Polonia. *El príncipe constante* fue una auténtica deflagración estética, que por un lado celebraba la libertad del cuerpo, y por otro exaltaba la resistencia y la irreductibilidad moral ante la adversidad. Para Georges Banu, Cieslak es el Ícaro del teatro contemporáneo, pues paga con su cuerpo y con su vida las cimas altas a las que él y su intransigente maestro pretenden llegar.

Cuando Grotowski piensa en Ryszard Cieslak está pensando en un actor creativo, en un actor que se comporta como un poeta visual, o como un pintor de palabras y movimientos. Grotowski quedó seducido y subyugado por el misterio de Cieslak. Para Grotowski Cieslak era un animal primitivo, salvaje, extraño y peligroso, raro e inquietantemente bello. Para el genio de Wrocław el actor ha de reconocer en su director la autoridad de un padre o de un hermano mayor. Algo que curiosamente consiguió con facilidad con el rebelde e indómito Cieslak. El actor ha de ser asimismo para el director polaco un constructor de su propio lenguaje psicoanalítico, un constructor de su propio lenguaje sonoro y gestual, a la manera en que un poeta es el edificador de su lenguaje literario. Serge Ouaknine en *Les voies de la création théâtral* indica:

Un día que se preguntaba a Grotowski sobre quién podía ser actor, y qué motivos le llevaban a elegir a un determinado actor, respondió:

“¿Es capaz de esto: de crear una partitura?, ¿de una integración psicocorporal (puesto

que hay bloqueos orgánicos que no se pueden eliminar)?, ¿tiene un gusto sensible?, ¿es interesante como individuo... (es decir, es misterioso)?”.

La finalidad de la búsqueda cotidiana del actor es desgajar su realidad íntima y cristalizarla en una obra. Los actores seleccionables reciben de mí un tema en función o independientemente de una escena o de un fragmento de texto, a fin de estimular su imaginación creativa [...] Los temas son siempre situaciones humanas, reales, concretas, a veces simbólicas. Los temas no son nunca propuestas de sentimientos o emociones, porque las emociones son una consecuencia de las acciones, y no una causa. (Ouaknine, 1970: 34).

Grotowski señalaba que la profundidad del vínculo entre Cieslak y él era tan grande, que llegó un punto en el que los dos pensaban y hablaban a la vez de lo mismo, no acertaban a saber si eran dos personas, o un ser con dos cuerpos. Justo en la misma época de la representación de *El príncipe constante* sale a la luz en Escandinavia *Persona*, el filme de Ingmar Bergman que explora esta fusión de la dualidad en una unidad humana, dos personas fusionadas y complementadas en una. Uno de los papeles más importantes de Cieslak, antes de *El príncipe constante*, es el de Benvoglio en el *Fausto* de Marlowe, en donde representa una especie de monstruo que se vuelve cada vez más destructivo porque no se siente amado; es como una erupción de odio contra el mundo y contra él mismo por no haber recibido amor. El personaje, si bien es secundario en la pieza, goza de un calado emocional y existencial que deja transformado ineluctablemente al actor que lo interpreta. En el Teatro Laboratorio, su último papel ha sido el de el Inocente en *Apocalypsis cum figuris*, con el que Cieslak obtuvo gran éxito en varios países de América. Sin lugar a dudas, el papel interpretado por Cieslak preferido por Grotowski es el del príncipe don Fernando. En *El príncipe constante* empezaron a trabajar Grotowski y Cieslak en 1963, dos años antes de que se estrenara, en 1965. La mayor parte del tiempo el trabajo de actor y director se desarrollaba en un aislamiento completo: ninguna otra persona participaba, ni los miembros del Teatro Laboratorio, ni testigo alguno. Cieslak dice acerca de su maestro en el n° 10 de la revista *Notatnik Teatralny* de 1995 en el artículo “Moja praca z Grotowskim” (“Mi trabajo con Grotowski”):

Con mucha frecuencia trabajábamos los dos solos toda la noche. Recuerdo una de esas noches: era la noche de fin de año. Todos se divertían alegremente, y nosotros trabajábamos ocho o nueve horas, y ni una sola palabra de queja o de lamento salía de la boca de Grotowski. Él nunca me dijo: “¡Ryszard, empieza!”. Él permanecía en silencio durante horas, sin apenas moverse, para no producir ni el más mínimo ruido. Yo improvisaba cualquier palabra, puesto que todavía no usaba el texto. Solo después del final del ejercicio o del ensayo él preguntaba acerca de lo que recordaba en conjunto y me hablaba de lo que debería ser mi respuesta espontánea. Grotowski no me ordenaba aprender el texto de memoria; la mayoría de las veces me indicaba leerlo. Me dejaba usar los fragmentos recordados y vincularlos lentamente con la acción. A veces leía, y a veces hacía. Todo lo que recordaba era ciertamente esencial y verdadero para mí. No podría trabajar sin el ojo de Grotowski mirando desde fuera de mí. Entre nosotros existía como un arco voltaico; nuestra cercanía creaba luz. El trabajo sobre “El príncipe constante” me dio verdadero conocimiento sobre mi cuerpo. Para mí “El príncipe constante” fue encontrar al padre. Grotowski – padre. (Cieslak, 1995 A: 44-46).

En el artículo “Szalenstwo Benwolii” (“La locura de Benvolio”) Cieslak nos habla de cómo fue el momento en que Grotowski le propuso el interpretar al príncipe D. Fernando. Un encuentro en el que Cieslak decía sentirse a partes iguales asustado y abrumado por la altura de los ideales estéticos y metafísicos de su director, pero en el que, a la vez, como es proverbial en los actores del Teatro Laboratorio la altura de miras se da la mano cariñosa y cómplicemente con la burla y la ironía:

He aquí cierto día en que Grotowski quiso montar el texto de *El príncipe constante*. No lo entregó al grupo, solo me lo propuso a mí en un encuentro en una cafetería a altas horas de la noche. Me propuso el papel. Abrí grandemente los ojos. Dijo que sería muy, muy difícil, que se imaginaba un final en el que el príncipe en verdad al término de su periplo vital deja la vida convertido en fuego.

¿Acepta el reto, señor Ryszard?

Pero tal y como se imagina usted, (si me convierto en fuego) solo lo podremos interpretar una vez. (Cieslak, 1995 B: 43)

Ryszard Cieslak es un actor salvaje, indómito. No se le puede presionar o empujar; él necesita libertad, y abrirse desde la confianza. Según Grotowski, Cieslak ha sabido encontrar la conexión entre el don – la gracia – y el rigor. El actor para Grotowski sabe descender al nivel concreto de los más minúsculos detalles, y al mismo tiempo mantiene el misterio, la gracia, el don, la entrega a algo que nos sobrepasa, que está por encima de nosotros, la confianza en que la ofrenda artística tiene un extraordinario poder salvífico. Después de muchos meses de trabajo junto con Grotowski se comenzaron a realizar encuentros entre Cieslak y el resto de integrantes del Teatro Laboratorio. Grotowski había estado trabajando por separado con Cieslak y con el resto de actores de *El príncipe constante*. El trabajo de Grotowski con Ryszard Cieslak gozó de todo el tiempo que el actor necesitó; Grotowski no puso límite a las demandas de Cieslak, tampoco le exigió ningún resultado, únicamente valentía en la construcción del personaje. Como resultado de todo ello, Cieslak se entregó sin miedo al proceso. El actor no sintió en ningún momento la sensación de presión o de obligación, y eso le ayudó a entregarse desde el placer y la libertad, de manera orgánica. Grotowski señalaba que en ciertos monólogos el temblor de piernas de Cieslak se originaba en el plexo solar. Grotowski repitió en diversas ocasiones, ante las insistentes sugerencias de los críticos de que la creatividad de Cieslak tenía su base en los entrenamientos actorales, que no tenía nada que ver una cosa con la otra; los entrenamientos eran únicamente una herramienta para el perfeccionamiento de destrezas y habilidades. El trabajo entre Cieslak y él tampoco partió del texto, sino de partituras físicas y vocales. En el caso de *El príncipe constante*, la experiencia amorosa adolescente que sirve de base no es dolorosa; el gran éxito de Grotowski – y de la relación entre Grotowski y Cieslak – es el de trazar un arco parabólico extenso y complejo, que asume las contradicciones, y que abarca la vida en todo su conjunto e inmensidad, haciendo de toda ella una suma hermosa y terrible, tan gozosa como dolorosa, y merecedora de ser vivida al igual que la muerte.

El príncipe constante es la historia de un martirio, genéticamente afín al “Märtyrerdrama jesuita”. Ryszard Cieslak mostraba en la obra la expresión de un sufrimiento que sobrepasaba el suyo propio, y accedía a lo que Grotowski llamaba martirio. Era el

relevé y testigo último de una larga cadena de mártires. El príncipe esclavo porta un juicio sobre el mundo sometido al orden temporal. Este orden no es más que impermanencia y vanidad, pero importa conducirse bien en él para asegurar la salvación. La temática de la obra reposa sobre este doble aspecto del mundo. Su esplendor es un reflejo del esplendor divino, pero es ilusorio porque es efímero. La situación del espectador ha sido estudiada previamente a la función. El público contempla el martirio. Los espectadores se colocan detrás de una empalizada, como un visitante en una sala de operaciones; el espectáculo no es para él, él no está admitido, simplemente mira y observa lo que sucede. El texto trata de torturas, de dolores, de una agonía. El texto habla de un mártir que rechaza someterse a unas leyes que no acepta. Tanto discurso como puesta en escena están consagrados a algo tenebroso, pretendidamente triste. Pero durante el trabajo de montaje con Ryszard Cieslak no se tocó nada que fuese triste. Todo el personaje se configuró sobre la base de una memoria afectiva personal que remitía a un período de la adolescencia en que el actor tuvo su primera gran y bella experiencia amorosa. Una experiencia real, indescriptiblemente luminosa, que sirvió de partitura escénica, y de subtexto, a la historia del martirio literario. Una experiencia llena de sensualidad, y a la vez llena de inocencia, de deseo y de amor; una suerte de plegaria carnal, un vuelo amoroso y espiritual. Estamos, por tanto, ante un martirio gozoso; el rechazo social se une a una aceptación plena de sí mismo, de su placer y de su destino. Sobre la base del martirio se trabaja una experiencia de amor adolescente que nada tiene que ver con el martirio. En la interpretación actoral hay un retorno a los más sutiles impulsos de la experiencia vivida, un salir de la autocompasión y autoconmiseración y entrar en un gran espacio libre de miedo, libre de rechazo y de culpas, en el que no hay nada que esconder. Dariusz Kosinski en su estudio *Grotowski* expresa declaraciones de Grotowski acerca del trabajo con su discípulo:

Buscamos en sus recuerdos momentos de gran culminación carnal que fuesen demasiado apreciados, como para querer ser compartidos con otras personas. Regresábamos a unos recuerdos tan íntimos y escondidos que casi nos resultaban desconocidos. Al regresar a estas experiencias corríamos el riesgo de tornarlas dramáticas. El miedo a la confesión era demasiado fuerte. Pero nos sentíamos desarmados y relajados en las circunstancias de una tarea que, por otro lado, nos sobrepasaba y abrumaba. [...] Si los ac-

tores trabajáis de este modo, lograréis grandes momentos. Cuando los logréis, os sentiréis puros, purificados, estaréis sin mancha. El recuerdo os liberará de la mancha. Es una forma de redención. (Grotowski apud Kosinski, 2009: 202).

Antonio Regalado en su *Calderón y los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro* (1995) expresa de manera contundente que el personaje de Don Fernando, un exaltado intérprete de la verdad eterna, era un personaje que pareciera haber sido escrito para que lo dirigiera Jerzy Grotowski. La lectura de *El príncipe constante* que hizo Słowacki, y posteriormente la que hizo Grotowski y Cieslak están determinadas por la imaginación brillante y llena de santidad del dramaturgo español. El adjetivo “constante” se tradujo al polaco por “niezłomny”, que no significa exactamente constante, sino inquebrantable, irrompible, inviolable. La interpretación de Ryszard Cieslak estuvo más bien en función de estos últimos adjetivos. El adjetivo polaco remite a los cantos polacos de la Pasión de Cristo, subrayando la relación de la acción dramática con la representación de Cristo en la Cruz. El término traía consigo un potencial icónico que encarnaba el mensaje del drama calderoniano, relacionado con la comparación bíblica del hombre con la flor, concretamente con la *Epístola de Santiago*.

Ryszard Cieslak comienza su vocación teatral en 1956, a la edad de diecinueve años, cuando interpreta el papel de Kirkor en *Balladyna* de Julius Słowacki. En 1957 intenta entrar en la Escuela Superior de Teatro Ludwig Solski en Cracovia, pero el tribunal de acceso decide que no es apto, y no es admitido. De nuevo, nos encontramos con una historia parecida a la de Eugenio Barba en Noruega. Cieslak se sintió enamorado del ambiente cultural y bohemio de Cracovia, y finalmente fue admitido en la escuela en el departamento de “Marionetas” en donde estudiaría de 1957 a 1961. Los espectáculos con que se graduó fueron *Fantasia 61* – una pantomima – y *Maestre Pierre Pathelin*, en una adaptación de Adam Polewski, con puesta en escena de Wladislas Jarema y escenografía de Zofía Jarema. En este último espectáculo Ryszard interpretaba al juez. Después de sus estudios de actor, entra directamente en el Teatro de las Trece Filas de Opole, poco después transformado en Teatro Laboratorio, teatro en el que participó has-

ta su disolución en 1984. En su última entrevista concedida, recopilada en la obra *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante (Ryszard Cieslak, actor emblema de los años sesenta)*, bajo la dirección de Georges Banu, Cieslak describió así lo que había sido su vida teatral:

Cuando estaba con Grotowski tenía la intención de hacer estudios de dirección en la Escuela de cine de Łódź. Cuando firmé el contrato con Grotowski, tuve la precaución de declarar que no me quedaría más que un año. Pero después de un año, comprendí que verdaderamente no había tenido tiempo de aprender gran cosa. Me dejé estar un año más, y tras ese vino otro, y después otro... Me parece que en la profesión de actor nunca acaba el proceso. [...] Una vez, cuando aún era estudiante, leí en una antología de literatura americana, un poema de Crane que refleja bastante bien las búsquedas de mi vida. Es un poema sobre un hombre, que corre para tocar el horizonte, convencido de que lo tomará entre sus manos. Esta profesión va de eso. Pero que no se pueda tocar el horizonte, es lo que probablemente resulte fascinante. (Cieslak apud Banu, 1992: 24).

Muchos de los actores grotowskianos soñaban con hacer cine: Mirecka y Cieslak entre otros. En verdad el actor grotowskiano tiene también mucho de cinematográfico. La forma de trabajar de los actores grotowskianos a muchos actores y críticos les ha recordado más a procedimientos cinematográficos que teatrales. En la sala negra del laboratorio de Wrocław las siluetas de los actores son proyectadas como si de una pantalla se tratase. El actor grotowskiano es eminentemente teatral y paradójicamente cinematográfico. Él es el único creador de la teatralidad, pero técnicamente interviene como signo de un todo, cuyo desarrollo no sigue la lógica de un personaje, sino la de una partitura. El actor cinematográfico es elemento-signo de la historia, antes de ser la encarnación del papel; el actor grotowskiano también. El montaje grotowskiano de collage sin interrupción de microescenas en un acto único es propio de la técnica fílmica. El actor no es extraño a la totalidad estructural de la partitura, no está en ello menos que en la psicología introspectiva de su personaje. Y esto es muy importante y necesario, porque todos los actores están en la misma historia colectiva, no viviendo cada uno la suya particular. Los contactos entre los actores sirven de cemento que sustenta el edificio de la historia, y es tan superobjetivo este, como lo es el superobjetivo de los personajes. No

hay un predominio de la vida ficcional y del mundo interno del personaje frente al del actor como en el resto de teatros.

Ryszard Cieslak se estrenó como actor con Grotowski en *Kordian*. Después vieron *Akropolis*, *La Trágica Historia del Doctor Fausto*, y *Estudio sobre Hamlet*. Él dirige los ejercicios corporales en el seno del Teatro Laboratorio, y realiza casi la totalidad de las fotografías que se conservan del Teatro Laboratorio en esta época. Cieslak reconoce que Grotowski ha supuesto para él su nacimiento a la vida de actor. Cuando tiene veintiocho años, su papel principal en *El príncipe constante*, y tres años más tarde, El Oscuro en *Apocalypsis cum figuris*, le hacen entrar definitivamente en la historia del teatro mundial. Con poco más de treinta años se convierte en una leyenda viva, y en el símbolo de la perfecta encarnación del actor santo y del actor pobre, tal como lo concebía Grotowski. Poco después de *Apocalypsis cum figuris* él descubre que ya no quiere interpretar más, que este capítulo de su vida ya está acabado: rechaza interpretar el papel de Gustaw-Konrad en la representación de *Los Antepasados* que monta Konrad Świnarski en el Teatro Viejo de Cracovia, lo que despierta la incompreensión de los críticos y todo tipo de comentarios. El teatro de Grotowski le había colmado por completo tanto en su faceta de actor como en la de hombre. En la obra anteriormente citada, *Ryszard Cieslak. Actor emblema de los años sesenta* dice el propio actor:

Cuando llegué ante Grotowski, poco después de salir de la escuela de teatro, yo no estaba del todo maduro. Niño [...] yo estaba increíblemente encerrado en mí mismo. El trabajo con Grotowski ha sido mucho más que un aprendizaje del teatro y del trabajo de actor. Es él quien lentamente me ha abierto, como se abre una ostra. Fue como una estancia en una isla. Estaba sereno y, al mismo tiempo, de alguna manera al abrigo y aislado de todo lo que había a mi alrededor. (Cieslak apud Banu, 1992: 25).

Después de 1970 Cieslak se compromete de lleno en el trabajo parateatral de Grotowski. Cree – al igual que Grotowski, y que Mirecka – que para el teatro convencional ha llegado el momento de su Juicio Final. Cieslak se suma al “Teatro de la participación” que Grotowski desarrolla en Brzezinka, toma parte en la performance *Cele-*

bración, y en los años siguientes dirige los talleres parateatrales *Special Project*. En 1977 interpreta uno de los papeles protagonistas del film *Recolección* de Witold Luszczynski, trabajo del que se sentirá muy insatisfecho. Posteriormente en los años ochenta se dedicará a ser director de escena y pedagogo, campos en los que advirtió que podía hallar una independencia creativa que el trabajo de actor no le ofrecía. Su presentación como director le vino de la mano del espectáculo *Thanatos Polaco* en el Teatro Laboratorio en 1981. En 1983 dirigió *El Aleph*, sobre el texto de Jorge Luis Borges en el Centro para la experimentación e investigación teatral en Pontedera (Italia), y *Vargtid* en el Aarhus Teater Akademi de Dinamarca con el grupo Kimbri. En 1984 dirigió el espectáculo *Noche oscura*, sobre textos de San Juan de la Cruz en Albacete (España), con el grupo albaceteño Tema. En 1986 puso en escena en Dinamarca *Peer Gynt*; en 1987 en París *Mi pobre Fiodor*, sobre Dostoievski con el grupo Laberinto, y finalmente en 1989, un año antes de su muerte, *Ash Wednesday*, versión de *Los bajos fondos* de Gorki en la Universidad de Nueva York. Cieslak intentó inculcar a sus actores lo que él había aprendido de Grotowski, que la vida es más teatral que el propio teatro, que puesto que la vida es un juego teatral, un carnaval y un juego de máscaras, el teatro por el contrario hay que vivirlo como si no fuera un juego teatral, y se tratase de una existencia real. Cieslak remite continuamente a su maestro, al director y escritor de *Hacia un teatro pobre* y de *Textos de los años 1965-1969*. A esta última obra pertenece este fragmento, que Cieslak divulgaba entre sus alumnos:

En momentos de plenitud hay un animal en nosotros, que no es solo un animal, sino que es toda nuestra naturaleza. No es la naturaleza humana, sino la naturaleza en el ser humano. Es cuando se actualiza toda la herencia común a todos los seres. Pero no hay dualidad. Hay unidad humana. Mi “yo” no hace, no hay un “yo” que realice un acto, sino que mi ser humano se realiza a través de un acto. Al mismo tiempo yo y el genio humano. Toda la humanidad está inscrita en mí, en mi memoria, en mi pensamiento, en mi experiencia, en mi configuración corporal, en mi potencial. (Cieslak apud Grotowski, 1990: 156).

El papel de rey ciego, Dhritarashtra, en el *Mahabharata* de Peter Brook es su úl-

tima experiencia de actor (Cieslak encontró a Brook en 1965 en Londres, cuando participaba en un taller con Grotowski). En la obra brookiana Cieslak lucha por defender su visión del arte y de la verdad en un trabajo que para él fue tan extraño y difícil como significativo. Las críticas a su actuación variaron desde las muy positivas a las terriblemente duras; son numerosos los críticos – Ferdinando Taviani, entre ellos – que señalan que Cieslak no es un actor brookiano, es un actor grotowskiano, que en manos de Brook resulta una bizzaría fascinante, pero bizzaría al fin. Para Zbigniew Osiński la actuación de Cieslak fue extraordinaria y sublime: el viejo rostro alterado y esculpido por el sufrimiento, los escalofríos y temblores en cada una de sus muecas, la vibración de los nervios de la cara y del cuerpo, la pulsión interior... Osiński señala que Ryszard Cieslak posee un carácter místico, intuitivo, espiritual, profundamente altruista e imaginativo, algo que probablemente, en opinión del estudioso, le procediera del hecho de haber nacido bajo el horóscopo de Piscis con ascendente en Libra y la luna en Escorpio. Para el investigador polaco, Cieslak es una mezcla de actor y medium. Cieslak hablaba a menudo de su signo zodiacal, y del carácter sacrificial y autoinmolador de los actores piscianos. Las circunstancias natales y astrológicas de Cieslak son muy similares a las del cineasta Pier Paolo Pasolini, que nació un 5 de Marzo al igual que Cieslak. Pasolini y Cieslak son dos poetas en estado de disonancia – con el mundo y consigo mismos – que viven en un tiempo de indigencia. Son dos supervivientes que habitan poéticamente la tierra; un habitar poético que engloba un habitar histórico. Pasolini dice acerca de un viaje que realizó a Tierra Santa unas palabras que perfectamente pueden referirse a su viaje en esta vida, así como al viaje vital que realiza Ryszard Cieslak en este mundo, en este plano de la realidad:

Al venir aquí, experimenté una decepción práctica que no tenía importancia. Y, sin embargo, una revelación estética profunda. Y esta revelación estética es mucho más importante. (A.A.V.V., 2015: 70).

Cieslak era un hombre extraño y difícil, complejo e introvertido, a pesar de su apariencia afable, con una insatisfacción permanente, profundamente solitario y proclive a vivirlo todo trágicamente. Era un hombre – como todos los actores del Teatro La-

boratorio – caliente o frío, jamás tibio. Fumaba mucho – varios paquetes de cigarros al día – y bebía cantidades ingentes de alcohol – pasó por varias clínicas de desintoxicación. Su actitud era un grito de rebeldía y de protesta; amaba por encima de todo la libertad, la independencia, la insumisión. Se dice de Cieslak que parecía no poder ser actor más que con Grotowski, pero que para quedarse con Grotowski debía dejar de ser actor. Y en efecto, después de *Apocalypsis cum figuris*, abandonó el teatro representativo. Cieslak siguió a su maestro y guía más allá de las fronteras del teatro-espectáculo, en el parateatro. Ryszard Cieslak transformó su presencia de actor en la de un “stalker”. Recordemos aquí el célebre film de Andrzej Tarkowski, acerca de los acechadores, buscadores de “zonas utópicas”.

Para Cieslak *El príncipe constante* le permitió conocer profundamente el arte del teatro y de su oficio de actor, y al mismo tiempo su conocimiento y vocación derivó de esta obra. Gran parte del éxito que ha tenido en la posteridad depende del aura que se desprende de las fotografías que nos llegan del espectáculo, de un espectáculo que entre 1965 y 1969 se retomó en diversas ocasiones. Las fotografías del espectáculo tienen el valor de documento y de testimonio histórico. Son fotografías que muestran que el alma de la representación es la estructura en movimiento de una relación entre el actor y el director. La actriz del Odin Teatret Iben Nagel Rasmussen en el artículo “Le mute del passato” (“La mudez del pasado”) del nº 3/4 de la revista *Scena* en 1979, expresa algo parecido de manera poética:

Lo que experimentas en tanto que espectador no viene ni del director de escena ni del actor. Es el niño interior quien habla [...] Debemos encontrar el silencio si queremos comprender lo que el niño dice. (Nagel Rasmussen, 1979: 49).

No solo Cieslak, el dramaturgo adaptador de Calderón al polaco, Julius Słowacki, también siente que el príncipe don Fernando le ha transformado, ha operado una singular y definitiva metamorfosis en él. Cieslak es deudor de la pasión extraordinaria que el escritor puso en el personaje. Słowacki, según Beata Baczyńska, prologuista y

estudiosa del autor, tradujo y adaptó el texto calderoniano disfrutando y paladeando sinestésicamente cada palabra como si fuera un manjar caliente. No es aventurado decir que Ryszard Cieslak conoció este modo de proceder, y lo utilizó en su interpretación del príncipe don Fernando. Para Słowacki, para Grotowski y para Cieslak *El príncipe constante* de Calderón es un excelente ejemplo del perfeccionamiento del espíritu a través del sacrificio de la muerte como martirio. Słowacki llegó a identificarse con el protagonista del drama. Esta identificación resonó poderosamente en la imaginación y en el alma de Cieslak. Son muy descriptivas las palabras de Słowacki acerca de la obra calderoniana que quedan recogidas en el estudio de Beata Baczyńska en “Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład” (“El príncipe constante. Prototipo hispánico y ejemplo polaco”) publicado en el nº 5 de la revista *Dramat-Teatr*:

Quando traducía “El príncipe constante”, me revolví por el suelo, me imaginaba que yo era aquel infante de Portugal, que sacrificaba mi vida por la patria y llevaba cadenas puestas por los moros. Rasgaba mi pecho, me tragaba el polvo del suelo, suplicaba a Dios que con esos sufrimientos me abriese los ojos y la mente, y despertase la memoria de las vidas pasadas. (Słowacki apud Baczyńska, 2002: 172).

El despertar las memorias de vidas pasadas e invocar esos ancestros parece que fue una actividad que voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente, sí logró Ryszard Cieslak a través de su interpretación. La pasión romántica del corazón y de la vida del príncipe don Fernando encendía el alma de Słowacki, y de Grotowski y Cieslak. El personaje es un mito, y un arquetipo bendito, ungido por maravillosos designios divinos, protegido bajo la égida de un ángel. No de otra forma podría ser, pues la escritura de la traducción del drama calderoniano coincidió con la época más fructífera y feliz de la labor literaria de Słowacki. De igual manera, la interpretación del personaje también coincidió con el período más rico en experiencias profesionales y vitales de Ryszard Cieslak. En una carta dirigida a su madre en noviembre de 1843 Słowacki cuenta a su madre:

Estoy muy ocupado, pues otra vez he recibido un empujón de Dios para el trabajo, y tengo este momento que me hace abalanzarme hacia el papel con desesperación, que-

riendo lanzarles a los hombres puñados de mi espíritu, transformarles, tajarles el cuerpo, para hacer que se parezcan a los más hermosos de entre los mortales, es decir, cumpliendo la palabra de San Pablo, abandonar esta prisión después de haber pagado la última moneda que me quede. [...]

Este Príncipe que me ha quebrantado los huesos del interior – donde hay truenos de poesía – y con el que tú no tienes nada en común, porque no obra en los nervios – sino en el sentimiento más virgen; no despierta melancolía, sino dolor; no deshace al lector, sino que lo vuelve fuerte y parecido a un sereno ángel. (Słowacki, 1952-1975: 80).

El fragmento en el que Don Fernando se refiere a su pronta muerte y sus dolencias adquiere una marca más directa y personal. De una manera evidente se describen síntomas de una enfermedad pulmonar, que en sí misma constituye una singular huella dejada por el traductor, consciente de su condición de tísico. La enfermedad pulmonar causó en 1849 la prematura muerte de Julius Słowacki a los 39 años. Ryszard Cieslak también murió de cáncer de pulmón a los 53 años en 1990. Personaje, dramaturgista y actor fallecen de lo mismo en plena juventud los tres. El alcance de la identificación del dramaturgo con don Fernando se testimonia, de una manera llamativa, con la presencia de metáforas calderonianas en las cartas de Słowacki. El 2 de octubre de 1843, al relatarle a su madre, desde París, su estancia en un pueblo de la costa del Atlántico, Pornic, donde había encontrado alivio para sus fuerzas gastadas por la enfermedad y por el prolongado estrés, se sirvió del tópico de la flor que constituye el núcleo iconográfico de *El príncipe constante*:

[...] por fin llegué a un pequeño pueblo en el océano, adonde mucha gente acude para los baños de mar; y yo los tomé con mucho gusto y mi cuerpo-flor necesitaba ser humedecido. (Słowacki, 1952-1975: 19).

El trabajo teatral que se vuelve trabajo sobre sí es un trabajo que modifica y mejora a la persona, pero que proyecta una sombra: el “yo” mantiene un vínculo de manera perenne e íntima con el maestro de quien se siente “impregnado”, y en otras ocasiones con el personaje en quien se diluye y disuelve. La escritora Jennifer Kumiega en la obra

The Theatre of Jerzy Grotowski (El teatro de Jerzy Grotowski) explica el caso del actor Zbigniew Cynkutis, quien refiere el hecho de que existen cosas, elementos, procesos, que en principio no pertenecían al actor, y que finalmente éste hace suyos:

Esto explica el abismo profundo entre el hombre Cynkutis, con la cabeza de un hombre de cuarenta y dos años, en el momento en que arrastra todo lo que ha recibido trabajando con Grotowski, y el Cynkutis después del trabajo con Grotowski. Porque son numerosas las ideas, las cosas y las experiencias que, al principio, me eran incluso extrañas, que no me pertenecían, pero que, después de largos ejercicios y de largas búsquedas, han encontrado su lugar en mi circulación, en mi sistema respiratorio, en mis músculos. (Cynkutis apud Kumiega, 1987: 51).

En 1981, un año muy duro en la historia de Polonia, en el que comienzan las maniobras de las tropas del Pacto de Varsovia en Polonia, se prohíben las huelgas y las actividades sindicales, se racionan los alimentos, numerosos funcionarios son despedidos y gran parte de los militantes de Solidaridad (*Solidarność*) acaban en prisión, fue el año en que Cieslak dirige a un grupo de actores con los que había trabajado en *Apocalypse cum figuris* y a nuevos miembros del grupo vinculados con actividades parateatrales. Producen todos ellos *Thanatos Polski*, un no-espectáculo, con una partitura de textos, canciones y acciones, muy precisa, y al mismo tiempo concebida para acoger en ella las acciones de los espectadores que habrían aceptado la invitación para participar. *Thanatos Polaco*, que giró por Polonia y más tarde por Italia (Sicilia) en la primavera de 1981, contenía evidentes alusiones al peligro de una guerra de invasión y a la represión interna. Para Ryszard Cieslak el espectáculo era un intento de completar las experiencias extremas a que se habían sometido los integrantes del Teatro Laboratorio, esta vez en el plano político. La obra era sentida como necesaria por los actores y por gran parte del público, que la utilizaron para inflamar sus ánimos y encender su espíritu contestatario. Durante esta primavera, momentos difíciles en que se temía la invasión, Grotowski recorrió toda Polonia, medio viajero y medio peregrino, anónimo, vagabundo, solitario, y contestatario, hablando con las gentes e incitándolas a la rebeldía, durmiendo en casas de amigos, en trenes... Pero en 1982, después de la investigación en el Teatro de las

Fuentes, y de la muerte del actor del Teatro Laboratorio, y amigo de Grotowski, Antoni Jahółkowski, el espectáculo de *Thanatos Polski* dejó de representarse. Grotowski abandona definitivamente Polonia y pide asilo en el extranjero. Las vidas de Grotowski y Cieslak llevan en adelante recorridos distintos.

Ryszard Cieslak participa en talleres parateatrales por todo el mundo y dirige puestas en escena al término de intensos períodos de laboratorio. Parece desconocido para el gran público, pero su labor artística y formativa es, sin embargo, ingente. Algunos jóvenes que trabajaron con él señalaban que era un actor capaz de transmitir el sentido de la práctica teatral. Cieslak enseñaba – en opinión de sus alumnos, y de Grotowski – no solo la técnica, sino ante todo el coraje. Término, el de coraje, que aparece definido, debatido y comentado, en multitud de mesas redondas y conferencias en las que participaron tanto Grotowski, como Cieslak, y los críticos de ambos. Un coraje – o valentía – que para Grotowski y para Cieslak tiene que ver con un enraizado sentimiento de dignidad más que con fuerza, atrevimiento o poder para llevar a cabo una acción. Eugenio Barba – testigo de los orígenes del teatro de Grotowski – protesta hoy cuando escucha hablar de este teatro como de un conjunto de artistas sublimes desde el principio, cuando en realidad eran actores expulsados, rechazados o marginados de otros teatros o instituciones académicas, y que se habían puesto a las órdenes de un visionario bizarro en un pequeño teatro de provincias. El éxito del Teatro Laboratorio no fue del talento de sus integrantes – en opinión de Barba – sino del concienzudo y riguroso trabajo, y sobre todo, de la lucha titánica contra las circunstancias adversas que les tocó vivir. Jan Kott hablando de lo que él llama “el método Grotowski” dice en *Il diario teatrale di Jan Kott*:

Cieslak era un joven sin experiencia cuando se consagró al método Grotowski. Ahora él es uno de los más grandes actores del mundo entero. Hace cuatro años Peter Brook vino a decirme que, después de Stanislavski, nadie tenía un conocimiento tan profundo del arte del actor como Grotowski. (Kott, 1978: 142).

El aclamado coraje de Cieslak no consistió solamente en lanzarse a un proceso

sin garantías, fue también el coraje de quien sabe reinventarse y romper la imagen que se tiene de él. Lo deja entrever Barba en su artículo “El parco y la reserva” dentro de *El libro del Odín* de 1975:

Cuando abandoné el teatro de Grotowski, Ryszard Cieslak era ya un buen actor, pero que pretendía ser un intelectual. Era como si un gran cerebro estuviese encorsetado en aquel cuerpo lleno de vida. Lo aplastaba, limitándole la vida. Lo volví a ver dos años después, cuando vino a Oslo y presentó “El príncipe constante”. En el estreno, desde los primeros segundos del espectáculo, fue como si todos mis recuerdos, las categorías sobre las que me apoyaba, se derrumbasen sobre mis pies, y vi a otro ser, vi al hombre que había encontrado su plenitud, su destino, su vulnerabilidad. [...]

Era como si ese cerebro que había sido un filtro que encendía sus acciones, se hubiese disuelto ahora e impregnase todo su cuerpo de células fosforescentes. La fuerza de un huracán decidido. Y, sin embargo, era como si una nueva ola más fuerte, más alta, más verde, resurgiera de su cuerpo y se expandiera alrededor de él. (Barba, 1978: 243).

André Gregory, director de cine y televisión y amigo de Grotowski, pensó en dirigir teatralmente *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello cuando ya el Teatro Laboratorio se había disuelto, y en contar para ello con la interpretación de Ryszard Cieslak en uno de los personajes – pensó también en contar con Ludwik Flaszen – el asesor literario de Grotowski – para el rol de padre. Gregory pensó que sería una buena idea que actores sin director que buscan trabajo y buscan un líder o guía, o una escuela o línea a la que adscribirse, interpretasen a estos personajes de una obra en la que buscan autor. Para Gregory los actores del Teatro Laboratorio eran las encarnaciones vivas de la abstracción pirandelliana. La situación de base inventada por Pirandello podía ser puesta en escena recurriendo a la estructura de un taller, o a unos actores portadores de una cultura particular, buscando transmitir sus experiencias a otros actores más neutros o maleables. Se trataba de un proyecto simple y genial, que se quedó en proyecto. No se pudo realizar porque Gregory quería actores muy precisos – del Teatro Laboratorio o de otros teatros alternativos Off Broadway – que, sin embargo, estaban muy ocupados tratando de sobrevivir trabajando en lo que podían. Ryszard Cieslak era no obstante un

personaje pirandelliano en su totalidad, en sus circunstancias y vivencias, a pesar de no interpretar finalmente la obra.

En julio de 1985, Cieslak retoma su trabajo actoral con Dhritarashtra en Aviñón, en el *Mahabharata* dirigido por Peter Brook, y con dramaturgia de Jean Claude Carrière. El actor es el rey ciego, desorientado, a quien sus hijos le causarán la ruina. El rostro de Cieslak aparece tan devastado como bello, con dos grandes y transparentes ojos en mitad de una máscara perdida, existencialista, separada del mundo, como un Tiresias para quien, de repente, incluso la vista interior se hubiera apagado. A medida que el espectáculo se desarrolla, Cieslak, aquí personaje no protagonista, muestra su inteligencia y oficio. Este rey está ciego desde el nacimiento, es viejo, y sin embargo actúa como si acabase de perder la vista, cada instante es como el primer instante. Cieslak muestra un padre dos veces ciego. No interpreta a un ciego, sino la experiencia que un ciego tiene de su propia ceguera. Parece lanzado sobre un lago interior negro y vacío de donde emergen voces que surgen de él y que tan pronto se desvanecen como se fusionan. Hay espectadores irritados ante un Cieslak distinto al de los grandes personajes de Grotowski, otros, en cambio, se sienten cautivados por la vida íntima y excéntrica de este personaje secundario. Cieslak es un gran actor, pero despojado de su carisma de antaño. Cuando se desliga de la acción principal, en lo que parecen pequeños contrapuntos, los espectadores advierten con asombro como Cieslak, dibujando el carácter de Dhritarashtra, vuelve a su antiguo entrenamiento, repite las más pequeñas secuencias, si bien lo que antes era acrobacia o danza se vuelve ahora realismo. Las dimensiones cambian, pero la forma de la acción queda igual: es el entrenamiento puesto a la disposición de un autor; una vez más actor en busca de autor.

El entrenamiento de Cieslak, en blanco y negro, se puede ver en el film de 1972, *Training en el Teatro Laboratorio de Wrocław*, con puesta en escena de Torgeir Wethal, y producido por el Odin Teatret Film para los programas experimentales de la televisión italiana. Participaron en el film en el papel de alumnos de Cieslak, dos actores del Odin

Teatret. El entrenamiento consta de dos partes de cincuenta minutos cada una. Se trata de ejercicios llevados a cabo con Grotowski por Rena Mirecka y Ryszard Cieslak. Se asiste a la deriva de una línea de pensamiento, situación, o fragmento de una historia posible a partir de una postura o imagen germinal. El cuerpo se manifiesta en el flujo orgánico que se ha proyectado mentalmente. Pero lejos de tratarse de un teatro físico, se trata de un teatro profundamente espiritual, en donde los procesos mentales se vuelven palpables, visibles. Estos procesos emergen de los contenidos como peces del interior de un río: vemos el ritmo natural del pensamiento. El cuerpo se vuelve pensamiento del corazón – recordemos una vez más la razón emocionada de Borges – y coraje extracotidiano. Richard Schechner en *Circunstancias performativas de la vanguardia en Ramlila* expresa:

Quando el espectáculo ha acabado, Cieslak entra en una fase de enfriamiento. A menudo él bebe vodka, charla, fuma cigarros en gran cantidad. Salir del papel es a veces más difícil que entrar en él. [...] Cieslak sabía prepararse para estar disponible, sabía dejar que su proceso interior se filtrase en las márgenes de la partitura escénica, pero él no tenía ni la menor idea de qué haría después. (Schechner, 1983: 97).

Mientras que Cieslak registra para el cine y la televisión el *Mahabharata* y su Dhritarashtra, otros jóvenes están explorando con Grotowski caminos cercanos a aquellos que los actores del Teatro Laboratorio habían abierto. Los alumnos – al igual que críticos y espectadores – se sienten fascinados ante el hecho de que estos actores pobres cuelean gradual y sutilmente el tiempo denso del ritual en el tiempo real, creando una suerte de ensoñación y encantamiento profundamente hipnóticos. Se trata de inmersiones del comportamiento extracotidiano en el cotidiano y viceversa. La práctica de la actuación del Teatro Laboratorio es una práctica de riesgo físico y anímico. Las caídas y golpes son abundantes y fuertes; hay una gran exposición al dolor. Pero no menos peligrosos son los cambios de la vida exterior a la vida intraescénica del espectáculo grotowskiano, mireckiano o cieslakiano, y su consiguiente regreso a la vida extraescénica. En este vaivén de dimensiones ficticias y reales la integridad y la entereza de cualquier actor sufren un considerable desgaste. Hay algo de impúdico, de obsceno o de abusivo

en este continuo tráfago de estados existenciales que al actor grotowskiano se le impone. El espectador se siente incómodo, porque esta sobreexposición peligrosa y excesiva debería estar prohibida o debería ser secreta. En *El príncipe constante*, por ejemplo, el cuerpo de Cieslak parece transparente. La acción es extrema, pero controlada como en una partitura musical. Agonía, tortura, desesperación y muerte tienen la precisión de una danza. Los espectadores se sienten turbados estéticamente ante tanta belleza, pero también moralmente ante una desnudez emocional y existencial tan abierta y atrevida.

Stefan Brecht ha sido probablemente quien con mayor precisión se ha dado cuenta de que todas las acciones del actor atraviesan los intersticios entre cuerpo, psique y emociones. No se queda Cieslak en los fantasmas personales o en las pasiones o proyecciones personales; él se dirige a la objetividad de la vida física y a la objetividad del espíritu. De esta objetividad habla cumplidamente Stefan Brecht en *El nuevo teatro americano*, publicado en Italia en 1974. Es otro aspecto del coraje cieslakiano, abismarse en una situación arquetípica y universal, en la que el yo es continuamente anulado. Cieslak – al igual que Grotowski y que Mirecka – no atiende a denominaciones ni definiciones, solo al flujo orgánico continuo y en permanente cambio de la vida. Ryszard Cieslak explica a Richard Schechner en *Circunstancias performativas de la vanguardia en Ramlila*:

La partitura escénica es como un recipiente que contiene la llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Igual que la llama que se mueve dentro de un recipiente fluctúa, crece, disminuye, se apaga, de repente brilla con fuerza, reacciona a cada soplo de viento, de la misma manera mi vida interior varía de noche en noche, de instante en instante... Cada noche yo comienzo sin anticipar nada. Es lo más difícil de aprender. No me preparo para probar lo que soy. Yo no me digo: “La última vez esta escena era extraordinaria, intentaré rehacerla.” Yo quiero solamente estar disponible para lo que pueda venir. Y me siento disponible para aceptar lo que pueda suceder si me siento seguro en mi partitura, si sé que, incluso cuando no siento casi nada, el recipiente no se romperá, la estructura objetiva y trabajada durante meses me ayudará. Cuando llega el momento en que yo puedo brillar, resplandecer, vivir, revelar, entonces estoy prepa-

rado porque no he anticipado. La partitura es la misma, pero cada cosa es diferente porque yo soy diferente. (Cieslak apud Schechner, 1983: 96).

Las composiciones artísticas de Ryszard Cieslak son muy pictóricas. El pintor y profesor Serge Ouaknine las admiraba. Las consideraba imágenes plásticas transgresoras, abrazables por todo artista que se sienta transgresor y provocador. A la vez que transgresoras las consideraba esenciales, y no anecdóticas, como la mayor parte del arte y de la cultura occidental, basada sobre todo en la anécdota. Polonia, como país fronterizo entre Oriente y Occidente, tiene mucho que enseñar a Occidente acerca de la expresión de grandes dolores, de pasiones violentas o extravagantes, que en Europa Occidental y en América están domesticadas o impostadas. El cuerpo pictórico de Cieslak accede a lo invisible, y pinta lo invisible, la vida intersticial de la materia, como hacía en sus óleos y acuarelas el pintor francés Paul Cézanne. Grotowski hizo trabajar separadamente a Cieslak de sus compañeros durante seis meses para integrar la luz del cuerpo inocente y feliz de Cieslak en el relato oscuro de los otros; el director buscaba un basculamiento hacia otro cielo, hacia otra naturaleza. Ouaknine, que asistió cincuenta y ocho veces a la representación de *El príncipe constante*, se sintió fascinado por la relaciones que tenían entre sí los seres que poblaban el escenario, y a pesar de no haber leído nunca la obra de Calderón, y de no conocer la lengua polaca en que hablaban los actores le dedica a Grotowski unas elogiosas y certeras palabras, recogidas por Banu:

También sin resistirme he abrazado las transgresiones de signos y de convenciones de Grotowski. Él, que desde fuera, parecía estar en combate con el cuerpo, veía una sombra que no nombraba. Materia y memoria se anulaban en la misma fuente de luz cuyo órgano visible era el obstáculo. Grotowski inventoriaba la memoria. Él no la negaba. Él buscaba pasajes hacia “otra vida” y renovaba los antiguos códigos en otros nuevos. Me ha gustado que la obra fuese un camino de vida. (Ouaknine apud Banu, 1992: 56).

En el contacto del grupo actoral con el príncipe-Cieslak fue integrado el conjunto de figuras de la iconografía cristiana. La Piedad fue una proposición espontánea de la actriz Maja Komorowska durante los ensayos en los que debía encontrar algún tipo de

contacto con el príncipe. Por su parte, el Cristo Sentado es una imagen típica del folclore polaco que fue creada conscientemente entre la autoflagelación del príncipe y los gritos-lágrimas del príncipe durante la mascarada de la corte. Esta imagen está profundamente arraigada en la tradición polaca. Las esculturas populares son fabricadas por los campesinos o montañeses. Se encuentran en los caminos aldeanos o en las entradas a los pueblos. En la partitura escénica esta imagen está unida al “mea culpa” de la princesa Fénix. La actualización de estos signos, al igual que las reacciones psicológicas que los acompañan (cambio de respiración, temblor corporal...) muestra que el comportamiento mágico-religioso y el comportamiento artístico corresponden a una misma y única realidad energética en la que, cuando es llevada al extremo en su esencialidad, la forma no opone ninguna barrera a las motivaciones profundas.

La transiluminación, la iluminación interior y espiritual que bajo la piel de Cieslak aparece como una suerte de milagro estético y existencial, en los tres monólogos de *El príncipe constante*, buscaba como en el caso de los impresionistas franceses el desvanecimiento de los contornos de la materia reflectante. La piel iluminada no era piel para Grotowski, era el signo escénico del salto cuántico y metafísico a otra dimensión, a otra región ontológica, así como un cambio en la percepción de lo real. La piel como iluminada desde dentro por la intensidad del amor y del dolor al mismo tiempo, buscaba ser la piel del alma, una piel trascendida, la piel de Cristo en la crucifixión, una piel sudorosa y trémula, agotada y agonizante, viva y muerta a la vez, bella y horrible a la vez, una piel que exuda sufrimiento y perdón, violencia y calma, tensa en una contradicción entre dos polos extremadamente intensos, alejados y cohabitando, en el culmen de la expresividad implosiva. Grotowski era un maestro en hacer imágenes que se eclipsan, en conservar de un espacio la grafía de su carga energética con el fin de liberarla del tiempo, disolver la anécdota acelerando o retardando la velocidad de sus signos, para que se produzca una caída del tiempo, y se desintegre la historia con el fin de que toda la materia regrese al vacío habiendo liberado su energía-luz. El director Bob Wilson admiraba profundamente la iluminación de los espectáculos de Grotowski, porque no iluminaba objetos y cuerpos, sino el alma, la energía y el aura que esos objetos y cuer-

pos tenían y desprendían, y hacía que esa iluminación llegara hasta el espectador, de tal forma que el espectador la viera. Para la estudiosa Seweryna Wyslouch, Grotowski a través de la luz es un destructor de signos. En verdad, los signos se disocian, se difumina el espacio y se dibuja la vanidad del tiempo. ¿Cómo pudo conseguir esta luz corporal tan espiritual y amorosa Ryszard Cieslak? Era un hombre muy tímido y reservado, hueraño y solitario, de quien Grotowski consiguió que desnudara su alma y la entregara con confianza y con fe. Grotowski lo consiguió con compasión y amor, con esfuerzo – mucho trabajo y muy intenso – y con perseverancia. El recorrido tan amplio y parabólico, tan pendular de pasar de la cerrazón completa a la abertura total es un movimiento que describe el crecimiento humano, la maduración profesional y humana, el ciclo de la vida; por ello el resultado es tan emocionante y hermoso. Inés Castel-Branco ofrece un interesante punto en su artículo “El actor santo”, en el nº 36 de la revista *Estudis Escènics* en especial nos interesa destacar la última frase del texto, en donde se pone de manifiesto el deshacimiento del miedo y la conquista de la confianza como elementos nucleares en el actor santo, en el actor iluminado:

(A Cieslak) 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, Cieslak 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, Cieslak 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. (Castel-Branco, 2009: 350).

Serge Ouaknine dedica un epígrafe a la transiluminación en su estudio sobre *El Príncipe Constante*. Para Ouaknine esta transiluminación exige una instantánea y absoluta autenticidad. Para el comentarista la transiluminación es extraordinariamente valiosa doblemente, por su belleza, y por su rareza, por las pocas ocasiones en que se puede obtener y mostrar. Señala Ouaknine que él ha podido observar esta transiluminación en cinco improvisaciones sobre el tema de los Evangelios en *Apocalypsis cum figuris* y a

menudo en *El Príncipe Constante*, sobre todo en la escena de Job, y en el momento álgido del monólogo tercero. Define Ouaknine en qué consiste esta transiluminación:

Estado de iluminación interior del actor en el límite extremo de un procedimiento de despojamiento psico-corporal. Este alumbramiento (o iluminación interior) puede ser perceptible por el espectador. Esto no significa que el cuerpo produzca una luz visible, sino que la autenticidad máxima revelada toca en la percepción del espectador correspondencias que “lo iluminan”. Esta luz es interiormente percibida por el espectador por la liberación no controlada de energía psíquica durante un instante breve de identificación que se opera fuera de la conciencia y pasa fugazmente por la mirada. (Ouaknine, 1970: 41).

Grotowski señalaba que para la interpretación de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* se había inspirado de manera casi absoluta en el cuadro *El retablo de Isenheim*, obra maestra del pintor alemán tardomedieval Mathias Grünewald, que muestra la crucifixión de Cristo con un misticismo extremadamente violento y desagradable, que no repara en ocultar ni la sangre ni la carne lastimada. Como nota característica hay que señalar que el pueblo de Isenheim, que da título al cuadro, es un pueblo a donde llegaban numerosos peregrinos para curarse en sus hospitales y balnearios de enfermedades de la piel como el ergotismo, producido por el hongo ergot, y que provocaba necrosis en la piel, purulentas pústulas y llagas por todo el cuerpo, así como alucinaciones. Los enfermos se quedaban mirando el cuadro esperando que San Antonio – a quien está consagrado el cuadro – intercediera un milagro a su favor y encontrando consuelo en la contemplación de las escenas. Según las creencias medievales, las imágenes cristianas que servían de meditación eran una cuasi-medicina. El Cristo estaba representado con dolor extremo y agonía, y sin embargo, a los enfermos les proporcionaba consuelo y misericordia, contradicción que podríamos extrapolar en clara analogía a lo que expresaba el personaje de Cieslak, y aquello que hacía sentir en los espectadores. Grotowski indicaba acerca de este cuadro que carecía de fuente de luz exterior al sujeto, de una iluminación por fuera para crear un efecto de teatralidad, que los personajes estaban iluminados desde el interior. Los personajes se convierten así en faros de luz en la noche

del mundo. Esta era una finalidad que perseguía el director del Teatro Laboratorio, y que obtuvo a través de Ryszard Cieslak: lograr que por debajo de la piel los actores iluminaran el escenario y al público con un potente foco de luz que irradiase del interior de su cuerpo, de su propia alma. Una luz más tangible que la palabra y menos palpable que el cuerpo, una luz justo en la frontera entre la materia y el espíritu.

Serge Ouaknine señala que en *El príncipe constante* los personajes se desplazaban como siguiendo un razonamiento cabalístico, como una suerte de tabla astrológica en donde cada personaje representaba una letra o un número. La escenificación tenía varios niveles de lectura, y en el más profundo parecía responder a un proyecto divino. Ouaknine dibujó de memoria – y sin mirar a la hoja en que dibujaba – el espectáculo a través de 87 esbozos, 87 secuencias gráficas que correspondían con las 87 escenas en que realmente se había estructurado el montaje. Ouaknine reconstituyó la partitura visible y final del espectáculo, un film gráfico con sus raíces textuales y orgánicas. Ouaknine, dibujante y profesor de escenografía, reseñaba que le resultaba fácil dibujar todos los objetos, espacios y personajes de la obra salvo a Cieslak, porque el actor remitía no a la presencia física y plástica, sino a una energía más intuitiva que presente, que huía de ser dibujada, apresada, conceptualizada. El cuerpo y la voz de Cieslak no autorizaban ningún trazo. Los espectadores no sabían definir la interpretación de Cieslak, pero sabían que estaban frente a un fenómeno artístico extraño, original y poderoso, que el arte ni había incluido ni catalogado. Era el presente auténtico o el acto total que escapaban a toda convención. La propulsión encantatoria del cuerpo de Cieslak desnudo, los gritos y las lágrimas de sus interpelaciones a Dios y a la raza humana, de sus tres monólogos, o su voz de ultratumba seguida de angustiosas convulsiones, todo revela un canto inmenso y universal de amor, que es también una confesión de muerte inminente. Acerca de la recepción de la luz por parte del ojo del espectador – espectador creyente – nos dice la Cábala:

Es como si los mundos superiores nos filtraran la luz. Es entonces cuando podemos ver la realidad de una manera diferente. [...] En hebreo el origen de la palabra “Olam” (mundo) es “Alamá” (ocultación). Parte de la luz se transmite y parte de la luz se esconden

de. Cuanto más alto es el mundo, menos oculta se encuentra esta. (Laitman, 2011: 57).

La luz que desprende el espectáculo de Grotowski y la figura de Cieslak en particular hacen referencia, por tanto, a una luz llegada y prestada de un alto mundo. A Ouknine, sin embargo, no le resultaba difícil dibujar a Ryszard Cieslak en todas las iconografías de Cristo, desde las improvisaciones de *Samuel Zborowski*, pasando por *Los Evangelios*, hasta llegar a *Apocalypsis cum figuris*. La danza de las imágenes y de las fugitivas voces ayudaban a sentir a Cieslak como un elemento más del grupo en *Apocalypsis cum figuris*, y no obstante, como un elemento separado del grupo y opuesto a él en *El príncipe constante*. Cieslak se encuentra con los otros en una misma dulzura o en una misma locura en varios espectáculos, pero en *El príncipe constante*, él está solo, feliz y libremente solo, completamente solo en toda su presencia y energía, en toda su animalidad, humanidad y divinidad; él pertenece, sin lugar a dudas, a otra naturaleza, posee aquí otra esencia. Los ensalmos del Príncipe se habían transmutado en *Apocalypsis cum figuris* en una convulsión colectiva, la incandescencia de la carne o la fusión amorosa en una fiesta nocturna, la bacanal fúnebre de una historia sagrada. Era un trozo del Occidente cristiano que pasaba al purgatorio con sarcasmo, cierta invocación a una Jerusalén celeste o temporal que ya no vendría con alguna feroz nostalgia, un turbinado de signos como bajo el efecto de un acelerador de partículas. Lo íntimo y lo inefable regresan a las fuentes de esta cristiandad de carne y sangre, y más lejos aún al sustrato pagano del que se alimentaban. En *El príncipe constante* hay un viaje hacia el incendio de la conciencia, del alma, de la identidad, mientras que en *Apocalypsis cum figuris* se produce el regreso de ese viaje a la cotidianidad y a la tribu. Ludwik Flaszen relata cómo lograr esta terrible y espiritualizada luz que mezcla – como todo el teatro grotowskiano – lo sagrado y lo blasfemo, la piedad y el horror en la obra *Teatr skazany na magię (Teatro predestinado a la magia)*:

A través de la deshonra de los valores – valores últimos, elementales. A esos valores a los que en última instancia corresponde la integridad del organismo humano. Cuando ya no hay nada a lo que agarrarse, el asilo de la dignidad humana reside entonces en el cuerpo, en el organismo vivo, que ejerce de garante de la identidad de la unidad, de su

particularidad frente al resto del mundo. Cuando el actor desplaza por la sala su intimidad, cuando sin frenos transfiere (al público) su vivencia interior, se encarna en una mera materia orgánica, y su alma queda reducida a su fisiología. Cuando públicamente se muestra indefenso y desnudo, ofreciendo su vulnerabilidad a la crueldad del compañero y a la crueldad del espectador, entonces mediante esta paradójica involución, recupera la fuerza. La vergüenza en los propios valores se disuelve – ante el miedo del espectador – en una superior compasión. La miserable condición humana, desprotegida, atraviesa las más grandes barreras, tales como las convenciones del gusto y de la educación, culminando en el exceso, permitiendo lograr la Katharsis en sus figuras arcaicas, (arquetipos). Ejemplo de esta arcaicidad es “El príncipe constante” de Grotowski. (Flaschen apud Henryk Chlystowski, 1983: 362-363)

En la cima de cada uno de los tres monólogos de *El príncipe constante*, los temblores del cuerpo de Ryszard Cieslak son los signos anticipadores, pero no la prueba, de un estado extático que ve cómo la conciencia se modifica y la percepción cambia de naturaleza. Sucede conjuntamente la fuga emocional de la memoria y la vacuidad meditativa que la portaba, y el cuerpo se desploma, porque la memoria no lo retiene. Físicamente el príncipe aparece más despejado y transparente, con la piel alterada en su color, un color de una luminiscencia rosa dorada, y los ojos entornados y el rostro desfigurado por el vértigo interior. De la comisura de los labios sale una espumilla blanca, una especie de hilo de baba, producto de la inmensa relajación que vive el actor-personaje. La convulsión que atraviesa el cuerpo del actor nada tiene que ver con una crisis de epilepsia, aunque en muchas ocasiones hayan sido comparadas. Es una convulsión menos dramática, porque el cuerpo irradia felicidad y paz, se trata de espasmos bienhechores, el rostro no tiene contracciones severas, es de una beatitud dulce y reposada. Tampoco es adecuada la comparación con el momento orgásmico. La transformación del cuerpo es más dulce y sutil, a la vez que más intensa, y no va acompañada de la depresión postorgásmica. La imagen del actor no procede del caos – como en el caso de los epilépticos – ni del frenesí sudoroso y salvaje – como cuando se hace el amor – sino de un placer intenso, pero controlado, elegante y exquisito. En el fondo de cada uno de sus tres monólogos hay una memoria que contiene la felicidad y la paz de nuestros ances-

tros, que han sido invocados y visitados, un acto de fe en el amor, en el amor que atraviesa la muerte y el tiempo y llega hasta nosotros, y nosotros lo legaremos en herencia a nuestros sucesores. Ouaknine habla del valor estético, metafísico y cultural de los tres grandes monólogos del príncipe don Fernando en *Les voies de la création théâtral*, monólogos en donde Cieslak muestra y despliega todo su arte interpretativo, y el de nuestros ancestros, que le prestan su fuerza, haciendo que la vida que pasó a través de ellos llegue hasta el intérprete polaco:

Durante los tres monólogos del Príncipe Constante, hemos destacado que el actor principal realizaba, en su proceso de despojamiento, ciertas imágenes de la iconografía hindú o cristiana. Estos signos no resultan de una exigencia arbitraria del director de escena ni de un capricho estético del actor. Durante la búsqueda en un estado psíquico particular de desnudez, el actor manifestaba estos signos en tanto reacciones psico-corporales inconscientes correspondientes a ciertas imágenes arcaicas de artes religiosas legibles en ciertos bajorrelieves indios o en ciertas esculturas del arte romano. A pesar de la diferencia de época, mediante la experimentación y la encarnación viva del mito, el actor ha encontrado el mismo estilo que su homólogo, el escultor primitivo. (Ouaknine, 1970: 115).

La luminosidad de la piel de Cieslak ha sido comparada también con las pinturas de los primitivos flamencos y de los pintores italianos de cuatrocento. Fra Angelico consigue esa luz en sus pinturas, una luz que hereda de los procedimientos de modelado de bizantinos y sieneses. El juego de temperaturas calientes y frías aporta un angelismo temático y una clarificación de la paleta obteniendo un efecto próximo al efecto espiritual de la piel de Cieslak. Los dorados y azules de *Los ultrajes a Cristo* de Fra Angelico muestran unos sujetos con volúmenes en los que materia y luz se confunden. El pintor italiano, rodeado de la belleza toscana, anuncia un mundo feliz espiritualmente, desligado de las ataduras carnales, no atormentado por la pasión. Ryszard Cieslak se posiciona a medio camino entre la pasión carnal y el vuelo espiritual. Sobre el cuerpo-luz de Cieslak se apoya la representación artística grotowskiana, en la frontera entre el rito y la mascarada; el objeto-sujeto impalpable de Cieslak parece no tener ya cuerpo, sino solo su propia e innumerable alteridad. Para Reyes Palacios en su obra *Artaud y Grotowski*.

¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo? esta mezcla de rito y mascarada incide especial y específicamente en la luz de los personajes grotowskianos y de las atmósferas grotowskianas. Es una luz que deslumbra y fascina tanto como hiere, un fogonazo vibrante y violento que conecta tanto con la vida como con la muerte, con la tragedia y con la comedia por igual:

La clave de la síntesis propuesta por Grotowski está en la correspondencia que se da entre la condición sacrificial del actor, que ofrece su cuerpo a la comunidad a fin de que en él se lleve a cabo el acto de confrontación con el mito, y el método artístico al que se apela, una violenta dialéctica que se convierte en auténtico instrumento sacrificial, pues esta dialéctica hiere trasponiendo fácilmente los signos positivos y negativos que la exposición pública absoluta del cuerpo del actor pueda descubrir, haciendo de este, al mismo tiempo, un “mártir en la hoguera” y un patético bufón. (Palacios, 1991: 123).

Grotowski y Cieslak nos someten a un ejercicio de irreductibilidad: teatralidad última y al mismo tiempo no teatralidad absoluta más que en la transparencia de la piel. El rito tiene por única función hacer ver la desnudez del dios. La luz procede en última instancia del amor, y toda experiencia o acto de amor nos restituye la vida. Es una luz que deshace el drama de la agonía y de la muerte. Por ello esta luz ha dado a sus creadores la categoría de artistas universales. Pero Cieslak, hombre de carne y hueso más allá de toda puesta en escena, posee una luz que no procede sino del temblor de la carne, del vacío creado interiormente, como en las caligrafías zen en las que el blanco inalterable del papel dibuja las más diversas representaciones. Cieslak accede al vacío de sí mismo a través de una despartenencia paradójica, lo que Jung llamaría individuación. Esta plenitud está siempre dedicada al otro, ya sea el otro ideal o idea, ser humano o Dios. Todo otro es intercambiable. Solo el camino de transformación y trasvase de las presencias no lo es: este camino no puede ser otro, sino el del amor. El otro puede mostrarse palpable o invisible: el resultado es idéntico. El otro toma y da la medida de la alteridad en la que el amante se abisma y se salva al mismo tiempo. Cieslak pues consigue esta luz sensual y espiritual a través de un vacío creado por sí mismo que llena de amor. Pero Grotowski advierte que la concepción de vacío es polisémica y ambigua en una conferencia ofreci-

da en la Universidad de Roma en el Instituto dello Spettáculo el 24 de septiembre de 1984, *Oriente/Occidente*, publicada en el nº 11/12 de la revista *Máscara*, y recogido por Karina Rivarola en su estudio “Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowski”:

La noción del vacío (o de la nada, o del vacío, etc.) en Occidente está muy ligada al despojo y no es casualidad; Tauler, que era un discreto discípulo de Eckhart, habló del estado de desnudez. Se renuncia, se elimina, se elimina, se renuncia, y finalmente es el alma desnuda frente a frente... Hay dentro de eso, “Nada”, hay “La Nada”, “El vacío”. Pero el vacío de un budista tiene otros campos de referencia. Hablemos de un artesano de allí, de un artesano/artista que utiliza la misma terminología. Para él “el Vacío” es como un espacio que no bloquea nada, la dimensión del libre pasaje, es un “cañón”, es el valle oscuro, es la brecha entre dos montañas. Y también: es el agujero en medio de la rueda, que es por sí mismo un agujero, pero la rueda puede funcionar gracias a este agujero... (Grotowski apud Rivarola, 2013: 44).

El gozo de ser no se concibe sin un advenimiento del otro, aun siendo este imaginario. Toda conciencia emerge simultáneamente a su propia alteridad: el Yo nace con un Tú. La alteridad no es necesariamente positiva, ni negativa; es lo que uno abraza como condición fecunda de la diferencia. Esta constancia del Yo y del Tú – tal como la nombran Buber o Néher – pertenece a la esencia del pensamiento judío, apropiada posteriormente por el cristianismo. Sin embargo a diferencia del judaísmo, en el cristianismo la imagen del cuerpo es la figura por excelencia por la que se accede a la trascendencia. En el pensamiento precristiano el hombre accede a Dios a través de sus profetas, del sueño y del canto litúrgico. Grotowski fusiona el pensamiento judío, cristiano y precristiano por medio del teatro, un espacio que le permite la fusión y el recorrido libre y cambiante por cada una de las culturas que admira y que le inspiran. El teatro también es un espacio para el aprendizaje de la atención en uno mismo y en el otro, así como en la propia cultura y en culturas ajenas. Frente a la concepción por parte de Artaud de los actores como “atletas afectivos”, concepción que Grotowski comparte, para el maestro de Wrocław los actores son “guerreros de la alteridad”. Los actores grotowskianos muestran que la memoria íntima es también colectiva. La gnosis judía contenida en el cristianismo lega un vaivén jamás resuelto entre la tierra y el cielo, un pendular sí re-

suelto o integrado por ciertas técnicas del yoga o de ritos vudú. Por medio de su teatro y de sus búsquedas parateatrales Grotowski demostró que la transculturalidad de pueblos y gentes no puede llegar más que por la aceptación de un fondo común de la humanidad ritualizado: una memoria pasional y tribal que solo cambia de forma – la corte carnavalesca incapaz de comprender las virtudes del príncipe, o la turba de poseídos en *Apocalypsis cum figuris*.

Las técnicas de profundización en la memoria afectiva del personaje llevadas a cabo por Ryszard Cieslak: la respiración, la meditación, los mantras... buscan siempre disolver el proceso de la memoria y llegar hasta el olvido, hasta el momento del no saber, en expresión de Georges Bataille. Respiración, meditación y mantras son pasajes para acceder a la memoria universal del mundo. El olvido es el recuerdo de nuestra esencia, el olvido es la combustión, y la combustión no tiene forma, no tiene plástica representable. Donde se acaba el dibujo o la escritura comienza el verdadero saber. La imaginación no tiene forma en palabras de Peter Brook. El cuerpo de Cieslak es sometido a una combustión interna; la luz que aparece bajo su piel es el resultado del fuego en que se abrasa, que brilla a través del espacio de una transparente piel que representa el no tiempo. Según François Regnault, Cieslak nos ha desplegado en ese no tiempo, desplegando al mismo tiempo todos los fantasmas, los de Grotowski, y los nuestros. La valentía y la fuerza de Cieslak nos revelan nuestros miedos y nuestras limitaciones. Dietrich Bonhoeffer en su obra *Resistencia y sumisión* expresa claramente las diferencias entre el héroe que es capaz de someterse a esa combustión aniquiladora y el resto de los mortales:

¿Quién se mantiene firme? Solo aquel cuya norma suprema no es su razón, sus principios, su conciencia, su libertad o su virtud, sino que es capaz de sacrificarlo todo cuando se siente llamado en la fe y en la sola unión con Dios a la acción obediente y seria; el responsable cuya vida no desea ser sino una respuesta a la pregunta y a la llamada de Dios. [...] (aquel) cuyos pensamientos se elevan muy por encima del destino personal hacia el último sentido de toda vida, de todo sufrimiento y de todo acontecer, y en donde concibe una gran esperanza. (Bonhoeffer, 2008: 16).

Para la crítica francesa Raymonde Temkine, Cieslak daba ya señales de convertirse en un actor transiluminado y santo en su representación de Benvoglio en *La trágica historia del doctor Fausto*. Para esta investigadora fue importante que Cieslak fuera colaborador de Grotowski en las investigaciones acerca del juego del actor, pues según ella, esto le hizo crecer decisivamente. Y no comparte la opinión generalizada de ver a Ryszard Cieslak como un actor melancólico, triste y sombrío; para ella sí fue convirtiéndose en esta imagen hosca y retraída con el paso de los años. Pero opina la escritora que en la juventud la compañía del actor era muy agradable – una fiesta, según sus palabras – y él era un hombre muy alegre, como recién salido de la adolescencia. Grotowski se atrevió a llevar a cabo *Apocalypsis cum figuris*, gracias, en parte, al éxito obtenido con *El príncipe constante* y la celebrada interpretación de Cieslak. En *Apocalypsis cum figuris*, Ryszard estaba turbador, especialmente en el monólogo final en donde expresaba una gran lamentación recitando los versos de Eliot, que bien podrían ser las palabras de Job. El público seguía viendo en él a un Cristo meditativo, un Cristo afligido – y él incluso a veces tomaba esa pose. Cuando Peter Brook atribuyó a Ryszard el papel de rey ciego en el *Mahabharata*, fue como una transferencia a su espectáculo del inocente de *Apocalypsis cum figuris*. La luz de los grandes ojos jóvenes de Cieslak en aquellas mejillas hundidas se había apagado; lo que más sobresalía ahora en el rostro del actor era la expresión desolada de la boca. Para Temkine la vida de Cieslak después de Grotowski se iba minando por momentos; Grotowski lo vampirizó, y después de él no consiguió orientar su vida con proyectos esperanzados y fuertes. Para la autora francesa a Cieslak lo mató tanto su enfermedad – un cáncer de pulmón – como su nostalgia de su Polonia natal y del Teatro Laboratorio.

La periodista Margaret Croyden también tuvo la sensación cuando vio *El príncipe constante* en 1968 en Edimburgo de estar asistiendo a algo excepcional que no olvidaría nunca. La periodista se reconoció en el actor polaco, y lo consideró su guía espiritual, a partir del curso parateatral *Special Project* que Cieslak y Grotowski impartieron en los bosques polacos sobre las asociaciones entre mitos paganos y la sensibilidad con-

temporánea. Según Croyden el director y el actor del Teatro Laboratorio le enseñaron otra forma de aproximarse a la vida: desnudar el alma, perder el miedo a abrir el corazón, y entregarse sin expectativas. El taller parateatral conjugaba pasión y epifanía, elegía dramática y paraíso perdido. Para Croyden la representación cieslakiana de príncipe mártir era una encarnación del milagro en este mundo. La confesión del personaje era para ella una manifestación del sufrimiento que se transforma en éxtasis. Para la periodista – como para tantos críticos – la integridad y honestidad del trabajo de Cieslak era una metáfora de la estética y metafísica de Grotowski. La interpretación de Cieslak era poesía escénica. La técnica de Cieslak consistía en encontrar y comunicar por medio de signos las palabras, símbolos y objetos de una situación concreta, de un estado emocional: correlativo objetivo en términos de Eliot. Cada músculo corporal de Cieslak temblaba de inquietud, o de sufrimiento, o de alivio, o de desesperanzado abatimiento. El cuerpo mostraba así mismo diversos grados de resistencia y de abandono en cada una de estas emociones. Igualmente rico era el paralenguaje: aullidos, lamentos, quejas, resoplidos, gritos y murmullos... Mientras que los gritos subían en potencia, el príncipe se autoflagelaba cada vez más para acompañar su desesperación. Margaret Croyden señala que la autoflagelación es el primer paso hacia la gracia. El rostro de Cieslak cuando se castiga es translúcido. Sus ojos hundidos, como embrujados, parecían dirigirse a un lugar misterioso en el interior de él mismo. Para llegar a la santidad en el arte, Cieslak debió abandonar su máscara social, y revelarse a sí mismo, su más auténtica verdad. Como en una misa, él ofreció simbólicamente su carne y su sangre. No interpretaba, no imitaba, no fingía. Se ofrecía en un acto de confesión pública. Para Cieslak interpretar era expiar. En términos artísticos, él demostraba todo lo que se puede hacer con el cuerpo y la voz. En *El príncipe constante* la voz adquiere una cantidad ingente de recursos y matices vocales: agudizada, mate, brillante, cavernosa, halitante, resquebrajada, velarizada, tragada, nasofaríngea, metálica, susurrada, fañosa, aflautada, cristalina, infraglótica... Psicológicamente supuso su autorrealización y el encuentro con su vocación y su destino. Margaret Croyden compara a Ryszard Cieslak con Simone Weil, de quien Grotowski extrajo textos que trasladaría a *Apocalypsis cum figuris*, en su interesante artículo *La santidad de Ryszard Cieslak*, también compilado por Georges Banu:

Cuando pienso en Cieslak, me acuerdo de Simone Weil, de la que Gustave Thibon, su compañero sentimental, decía que ella “creía... que la creación verdaderamente genial exigía un nivel de espiritualidad elevada y que era imposible alcanzar una expresión perfecta sin haber alcanzado una purificación interior rigurosa... La única cosa que contaba para ella era un estilo desprovisto de todo ornamento, la perfecta expresión de la verdad desnuda del alma”. (Croyden apud Banu, 1992: 86).

Los textos de Simone Weil sirvieron de base dramaturgística a Grotowski para la confección de *Apocalypsis cum figuris*. El pensamiento de Weil coincide con el del director polaco e influyó decisivamente en él; pero este pensamiento fue interiorizado e internalizado, convertido en orgánico, en el cuerpo de Cieslak. Tanto Grotowski como Cieslak comprendieron de la mano de Simone Weil que el ser humano solo puede obedecer a Dios, quien se expresa a través de su destino. Simone Weil se esfuerza por hacerse cada vez más obediente a Dios, y de esa forma, consigue también hacerse más impersonal, anular su ego. La escritora hace un ideal de la pasividad y de la despersonalización, considerando a menudo la materia como modelo. En la materia ve la misma perfección de Dios. La indiferencia y la insensibilidad le parecen la perfección. Una indiferencia y una insensibilidad que no son ausencia de amor o de pasión, sino extraña y paradójicamente su más alta expresión. Pretende Weil convertir todo hastío en hastío de sí misma, pues considera que el hastío es una de las miserias más hermosas que se le han ofrecido a la persona para ascender. Nos dice Simone Weil:

“El alma que permanece orientada hacia Dios está atravesada por un clavo que se encuentra en el centro mismo del universo”. Amar, amar siempre, seguir amando en la adversidad permite “atravesar la totalidad del espacio y del tiempo y llegar a la presencia misma de Dios”. La única posibilidad de vivir esta experiencia de amor es la cruz. El alma “se encuentra en la intersección entre la creación y el Creador. Este punto es el cruce de los brazos de la cruz”. (Weil apud Bingemer, 2014: 135)

Para Jozef Kelera Ryszard Cieslak es el gran maestro del dominio del cuerpo, como Zygmunt Molik lo era en el terreno de la voz. El cuerpo flexible y fuerte del actor,

del acróbata, del derviche era manejado por Cieslak con extraordinaria libertad, con desacostumbrado placer y ligereza, con aristocrática elegancia. Solo él era capaz de expresar desde su piel iluminada el fuego original de la humanidad, y la mezcla de éxtasis y humildad, tanto cuando está extendido sobre la plataforma, como cuando está suspendido sobre la cruz, cuando lo bajan de la cruz, o cuando flagelado tiembla de dolor o de espasmos. Grotowski denominó a la técnica corporal de Cieslak: el cuerpo-vida. Este cuerpo-vida poseía una inaudita capacidad de irradiar tanto sensualidad como espiritualidad. El cuerpo se abre a la vida, y la vida ampara al cuerpo. El cuerpo de Cieslak conecta con las profundas raíces de su vida. Para Kelera la luminosidad de Cieslak es también psíquica, ligera e íngravida, como si de un momento a otro el actor fuese a entrar en un estado de levitación. El actor está en estado de gracia, y alrededor de él todo este teatro cruel, irreverente y blasfemo se transforma en un teatro en estado de gracia. No en vano, Józef Kelera tiene un ensayo sobre el teatro de Grotowski denominado, “El teatro en estado de gracia”. En *El príncipe constante*, Cieslak queda “puro” y “cristificado”. La cristificación es un arquetipo, y al mismo tiempo, es la suprema sublimación de la humanidad en nuestra cultura. Y así ocurre también en *Apocalypsis cum figuris*. Insultado, cegado, rechazado, a partir de un cierto momento el personaje de El Oscuro en *Apocalypsis cum figuris*, comienza a salir de su derrota existencial, muy lentamente, imperceptiblemente, por medio de la inocencia, la pureza, la humildad y la bondad. Constantin Puzyna describe así el trabajo de Cieslak en *Apocalypsis cum figuris*:

Simón va hacia un rincón y saca de la penumbra un personaje del que no nos habíamos dado cuenta hasta el momento presente: el tonto del pueblo asustado. Es el Oscuro (Ryszard Cieslak). Está acurrucado en el interior de un abrigo negro, tiene los pies desnudos y una caña blanca en la mano. El Oscuro simboliza toda la simpleza: él solo revestido de sombra, pero también el confuso, el enigmático, el desconocido, y el ciego, que no ve ya el mundo real, que no entiende la vida como las gentes bienpensantes, el inocente. Está enfrentado a los otros desde el color de la indumentaria hasta el mismo comportamiento: tiene otra escala de valores, el bien y el mal son para él sensaciones simples y espontáneas, no está abismado. Quizá es un iluminado del pueblo, y quizá es Satán. Cieslak juega con todos estos significados. (Puzyna apud Banu, 1992: 93).

El nombre del personaje, el Oscuro, fue inspirado por Stanisław Scierski a Grotowski y a Cieslak. El propio Scierski, lo tomó del habla comarcal de la Alta Silesia, y curiosamente en la campiña silesiana, “oscuro” significa “iluminado”. El personaje oscuro paradójicamente es el más iluminado tanto a nivel teatral y psicológico como a nivel espiritual. El trabajo de Cieslak siempre establecía multitud de asociaciones de significados; sus composiciones escénicas tenían significados múltiples enlazados entre sí por relaciones de subordinación, estableciendo una constelación semántica y óptica. Durante la década siguiente a *Apocalypsis cum figuris*, Cieslak acompañó fielmente a Grotowski en sus experiencias culturales y en sus actividades a la búsqueda de una “cultura activa”, aunque ya no secundó a su maestro en la fase siguiente del Teatro de las Fuentes. El final de su trayectoria profesional y de su vida fue realmente oscuro, con espectáculos perturbadores, como *Ash Wednesday*, y con interpretaciones como en el *Mahabharata* en las que más que un personaje encarnaba un universo entero, el de la vejez sabia y decadente que se dirige a la muerte. Delante de Ryszard Cieslak se abre el horizonte de la duración, horizonte que solo el actor estatua puede alcanzar según Gordon Craig. Para Georges Banu y para Constantin Puzyna verdaderamente Ryszard Cieslak era un actor estatua, como lo era Hélène Weigel y su grito estrangulado en *Madre Coraje* de Bertold Brecht, o lo era Juana de Arco en el filme de Carl Theodor Dreyer. Mientras que los aullidos de perros rabiosos de los opresores rodean al príncipe, este, afligido se vuelve hacia sí mismo, para alejarse de un mundo que niega a través de su mutismo. El príncipe es autista como el Oscuro; no tienen nada que decir ninguno de los dos. Y por ello son estatuas. El exilio de la sociedad y de sí mismos les ha prohibido la palabra, el sonido, el grito. Odette Aslan en *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético* define la concepción de actor estatua para Craig:

Sofiar un teatro invisible, una poesía pura en la que el alma era magnificada y los cuerpos olvidados. Y así en su propósito de restablecer la supremacía del espíritu sobre la carne, el espíritu se convirtió en verbo puro. El actor se vio reducido a su papel de estatua parlante y debió someterse a los imperativos de la sobriedad gestual, cuando no tuvo que permanecer simplemente inmóvil. Su inmovilidad, o casi, su rostro inexpresivo, su dicción aérea o salmodiada, todo debía coadyuvar a dar una imagen de la Belleza. (Craig apud Aslan, 1979: 103).

El cuerpo de Cieslak, encerrado en sí mismo, no muestra más que una verticalidad anhelada y resquebrajada. El príncipe o el Oscuro no toman al mundo por testigo, ambos se refugian en sí mismos, ciudadelas asediadas dispuestas a ceder bajo la intensidad de los agresores, pero sin llegar nunca a rendirse del todo, sin embargo. Estos seres que rechazan la extensión de su quiosfera, de su espacio tanto público como privado, de la expresión personal de su cuerpo, afirman no obstante su firmeza y poder interior en la dimensión exigua, ya irreductible, de su cuerpo macerado, de su respiración agotada. El cuerpo estatuario de Cieslak se destaca de un fondo neutro: los paneles de listones del teatro anatómico grotowskiano. Ni la naturaleza ni el interior escénico lo inscriben en un medio, y esta indeterminación acrecienta su valor escultural. La figura escultórica por excelencia es Cristo, que en la mayoría de sus representaciones artísticas es una imagen plástica no cinética para el imaginario occidental. Grotowski se inspira para Cieslak en Cristo, figura de la que Polonia ha hecho su insignia. Cristo llora por nosotros, sus hermanos, y nosotros lloramos al ver a Cristo, y llorar es admitir el sufrimiento para mejor renacer. Polonia quiere renacer de sus cenizas, Grotowski quiere renacer el teatro, Cieslak quiere renacerse a sí mismo: el ser humano busca el renacimiento, la resurrección como salvación, como expiación y redención, renacer de nuestra carne de estatua muerta.

El príncipe siempre parece tener prohibido el acceso a la edad adulta, y su destino es la inmadurez con todo lo que ella supone de inseguridad, de dudas, de rebeldía, intransigencia, y rechazo al compromiso. El príncipe no sabe quién es, pero sobre todo rechaza volverse lo que los otros desean que sea, rechaza su destino tiránico como príncipe, un destino divino del que no puede desvincularse. Los amores del príncipe quedan irrealizados y sus victorias inacabadas. Nada hay terminado en la figura del príncipe: es eternamente joven, adolescente, bello, eternamente hijo, hijo del rey, también una vez más como Cristo, hijo de Dios. El príncipe es un arquetipo trágico, porque su protagonismo absoluto lo aboca a la soledad, y su ausencia de anonimato a ser el blanco de todas las miradas, de todos los juicios, de todas las expectativas. El príncipe de *El prínci-*

pe constante de Grotowski reúne también todos estos rasgos. El príncipe no acepta el desorden y la inmoralidad del mundo, es un insumiso, y desde que reconoce una brecha entre el mundo y su propio interior orden moral, se enroca y se pierde en sí mismo. Fuerzas superiores a él acaban por hacerle bascular entre la vida y la muerte, entre la fidelidad a sus valores y el repudio social. La incapacidad de obedecer a aquello en lo que no cree lo lleva siempre al límite de lo inaceptable, de lo transgresor, de lo irracional. Fingida o no, la locura o la anulación de la personalidad son indisociables a la figura del príncipe. Recordemos a Hamlet, al príncipe Segismundo, al príncipe Mujchkin, el Idiota de Dostoievski. El príncipe es un héroe pasivo y sufriente, un héroe cansado, como el Cristo polaco, como el Príncipe grotowskiano.

Otro de los arquetipos asociado a la actuación de Ryszard Cieslak es el de ciego. El ciego es el hombre que pierde la vista por el deslumbramiento del sol de la sabiduría. El ciego es un hombre sabio, cegado por una luz demasiado cruda, hiriente. Los adivinos son ciegos, como si conviniese tener los ojos cerrados para percibir la luz divina. La videncia o la visión interior tienen por sanción o por condición el dejar de ver las cosas terrenales o fugitivas. La ceguera en numerosas ocasiones es un castigo al atrevimiento de querer poseer tanta luz de conocimiento, o de querer mirarla tan de frente. La ceguera – al igual que la locura, en donde desemboca a veces – es un instrumento de los dioses o de la vida para castigar o salvar a alguien. Cieslak interpreta a unos ciegos que penetran en otro mundo, o quizá siempre residieron en él; sus ciegos son un trasunto del propio Cieslak, y del propio Grotowski: son profetas apocalípticos, y aún más postapocalípticos. El propio Cieslak confesaba a *Lecz Raczak* en su artículo “El Oscuro” en la revista *Observator Wielkopolski* de 1990, que el Oscuro, en su opinión, es un inocente en quien Dios se encarna para salvar al mundo. Los ciegos interpretados por Cieslak no hacen distinguos morales entre el bien y el mal como el resto de los mortales; su interpretación de la moralidad es un misterio; ellos mismos pueden ser interpretados como dioses y como demonios. Cada ciego es, además, distinto a cualquier otro ciego. Como sabemos, Cieslak interpretaba cada personaje de diferente manera, e incluso cada ocasión en que interpretaba el mismo personaje, también de diferente manera. No obstante,

lo aprendido con Grotowski lo llevó grabado en su memoria para siempre. Para investigar acerca del personaje del ciego, Cieslak visitó un centro de invidentes en Versailles, y pasó allí más de una semana para observar e intentar comprender a las gentes privadas de vista, y lo que supone haber nacido ciego. Descubrió así por ejemplo, que los ciegos de nacimiento al no conocer formas, ni dibujos, ni colores, sueñan con voces. Marius Pruszek escribe en el nº 10 de la revista polaca *Notas Teatrales (Notatnik Teatralny)* el artículo “Czytać znaki w wodzie” (“Leer signos en el agua”) en 1995, acerca de la interpretación del rey ciego en el *Mahabharata* de Peter Brook:

Cieslak llevó al espectáculo la experiencia de sus anteriores búsquedas, pero cambió de situación, llevó otra relación con el entorno. Se distanció enormemente del mundo del rey Dhritarashtra. El rey no ve, pero mira en profundidad. Permanece fuera de los conflictos. Sabe ya que no puede influir en las decisiones y comportamientos de otras personas, solo quizá en su propio personal proceso. Desde la violenta expresión, los agigantados gestos, la expresiva forma exterior, los compulsivos ritmos y la amplia escala vocal llegó Cieslak en el espectáculo de Brook a una posición estática. En la silueta del actor se observa una enorme fuerza concentrada, unos expresivos ojos ciegos, y un profundo color mate en la voz. Y esto solo fue posible gracias a las anteriores experiencias de éxtasis (en “El príncipe constante” y en “Apocalypsis cum figuris”). (Pruszek, 1995: 29-30).

Peter Brook explicó así la selección de Cieslak para el papel de rey ciego en otro artículo del mismo número de la misma revista titulado “Niesamowite. Rozmowanie Peter Brook z Krzysztofem Domagalik” (“Totalmente impresionante. Conversación de Peter Brook con Krzysztof Domagalik”). Brook nos explica cómo el actor es el rey del escenario, y es un rey ciego, porque el actor sale ciego (ceguera de ignorancia y ceguera de idealismo) al escenario, como el ser humano sale ciego al escenario de la vida. Nadie, para Brook, mejor que Cieslak, para interpretar a un rey ciego:

Estaba claro que era un papel enormemente difícil, incluso para alguien genial: el rey ciego Dhitarashtra. Porque en cierto sentido Dhitarashtra necesitaba una asociación doble: consigo mismo como persona, y como rey, el cual a pesar de no saber muy bien cómo convocar su misterioso poder y conocimiento en relación al mundo exterior, no

pierde el contacto con este mundo. Así sucede con el actor cuando está en contacto con su público relatándole una historia. [...] Hubo todavía otro aspecto, significativamente más doloroso. Hubo otros motivos trágicos en la figura de Ryszard. [...] en el período del Mahabharata era ya un joven hombre envejecido, que se había depauperado en muy diferentes maneras. Y él llevaba consigo la conciencia de la naturaleza trágica del rey, esta conciencia de hombre que solo puede conseguir algo a través del sufrimiento. Cieslak por entonces ya estaba enfermo de cáncer. (Brook, 1995: 34-35).

Para el crítico polaco Lech Raczak, Ryszard Cieslak era humano y desamparado, inconsciente y santo. Los personajes de Cieslak aparecen para el crítico, medio desnudos, expoliados, torturados, poseídos, deshonrados y seducidos, ansiosos de santidad, diciendo “no” al mundo, como Antígona, diciendo no al mundo que intenta arrancarles la confesión que ellos son. En una sala negra no muy grande, cerca del café de la Unión Socialista de Creadores, Cieslak trabajaba la más profunda verdad del hombre, la inmolación de seres suplicantes que se queman y nos hacen signos desde su hoguera. Los jóvenes polacos de los años setenta, según Raczak, vivían con la obsesión de la necesidad de libertad. Desconfiados y rebeldes, querían atravesar la coraza de las estructuras sociales y políticas, vivir la historia mutilada de la “Segunda Venida”, danzada, cantada, blasfematoria, relatada en *Apocalypsis cum figuris*, para mirar en los ojos ciegos de Cieslak-el Oscuro, el simple, el ciego, el loco, el bufón, que se encarnaba en Dios y venía al mundo para salvarlo. Sin duda, el espíritu rebelde, contestatario y transgresor nació bajo el amparo y égida de las revoluciones de Mayo del 68 francés, y en los países del Este, en este caso Polonia, con la influencia de la Primavera de Praga. David Priesland recoge en el estudio *Bandera Roja* unas palabras del comunista Dubcek, que ilustran estos momentos míticos para la joven generación de Teatro Laboratorio:

Nunca olvidaré la celebración del 1 de mayo en Praga en 1968... Tras años de espectáculos artificiosos, aquello era un “happening” voluntario, en el que nadie se ocupaba de ordenar al pueblo en columnas para que desfilaran tras pancartas con consignas positivas dedicadas desde el centro. Esta vez la gente llegó por su propia voluntad, llevando sus propias pancartas con sus propios eslóganes, algunos alborozados, otros críticos y otros simplemente humorísticos. El ambiente era relajado y alegre... Me sentía abruma-

do por la espontánea expresión de simpatía y apoyo de la multitud cuando pasaba ante la baja plataforma donde los demás dirigentes y yo esperábamos de pie. (Dubcek apud Priestland, 2010: 418)

En *Apocalypsis cum figuris* los grandes ojos del Oscuro, desorbitados de dolor, no percibían el desprecio, la hostilidad, las burlas, la mezquindad de los que le rodean, y sus manos tendidas atravesando la oscuridad y la resistencia del muro, parecían querer agarrarse a un asidero imposible, necesariamente imposible, cruelmente inexistente. El personaje del Oscuro dice que ha perdido la belleza por el miedo, y posteriormente ha perdido el miedo por la búsqueda de sentido; un proceso similar es el que han llevado a cabo vitalmente Ryszard Cieslak y sus compañeros del Teatro Laboratorio. El aspecto blasfematorio es otro modo en que se expresa el carácter revolucionario de las interpretaciones de Ryszard Cieslak. El teatro Laboratorio acuñó el lema de “ritos llenos de brujería y blasfemia” para definir el estilo de su teatralidad. *Apocalypsis cum figuris* fluye entre lo sagrado, lo carnavalesco y lo caníbal. Como un festín de canibalismo espiritual lo han definido algunos críticos. La sexualidad entre virginal y patética, entre desgarradoramente dramática y obscena también cumple su función de horrorizarnos, contemplando cómo lo sublime y lo grotesco cohabitan, y cómo el ser humano transita por todo ello, y es todo ello. Kris Salata en su artículo “Hacia el actor no-(re)representativo. De Grotowski a Richards” recoge estas declaraciones de Jennifer Kumiega en que relata un momento de la obra que escandalizó a las autoridades eclesiásticas:

Juan 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. (Kumiega apud Salata, 2008: 3)

Según el escritor Jean-Pierre Thibaudat, Grotowski exigía de sus actores que fuesen actores totales, creadores de actos totales, entendiendo total como suma sublimada y trascendida de acción, pensamiento, emoción y algo superior a estas entidades que

las reúne en un todo, y les presta configuración y sentido. Según Thibaudat solo Cieslak lo consiguió. Ni siquiera Rena Mirecka se acercó a este acto de integración absoluto, bello y profundo, entero y unitario. Cieslak es para Thibaudat un maestro en reducir y sintetizar cada vez más y más los recursos escénicos hasta llegar a la quintaesencia, al átomo nuclear de la acción, de la historia, del personaje, al contagio intuitivo, a la resonancia de la mera presencia. El color blanco preside el protagonismo y la presencia de Cieslak en *El príncipe constante*. El escenógrafo Jerzy Gurowski y el vestuarista Waldemar Krygier eran expertos semióticos del color. El blanco de la camisa de la que Cieslak se desprende como si se desprendiese de su propia piel, y el color blanco de la sábana que le sirve de capa, de mantel, de alfombra, de envoltorio y de sudario – es importante destacar la multivalencia signica de los objetos usados por Grotowski y por Cieslak – contrastan con el negro del entorno como un relámpago en mitad de la noche y como un astro en mitad del cosmos. El color blanco es el color de la paz y de la espiritualidad; el espíritu santo es una paloma blanca. El blanco simboliza pureza, pero también ceguera y vacío. Es un color tanto de vida como de muerte, tanto de frío como de calor. En el antiguo protogermánico “blanco” significaba deslumbrante, brillante, y en el indoeuropeo significaba quemado; concepciones que se encuentran en el personaje que encarna Cieslak. El blanco también es un color que se asocia a lo extraño, a lo exterior. Para Extremo Oriente el blanco es el color del oeste, mientras que para los antiguos aztecas es el color del este. El juego simbólico y escénico que director y actor hacen del color interviene para Thibaudat decisivamente en la captación de la mirada y de la atención del espectador, en el efecto hipnótico que Cieslak causaba en sus receptores.

La actriz Maja Komorowska recuerda que la primera vez que vio actuar a Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* pensó que el resultado brillantísimo había sido casual, y le sorprendió muy positivamente, pero pensó que no sería capaz de repetirlo. La actriz recuerda que cuando al día siguiente Ryszard realizó lo mismo con la misma sabiduría y energía, con el mismo talento e igual precisión y técnica, quedó asombrada, y pensó que aquello no era ya teatro. Fue una de las primeras en alertar de que se estaba asistiendo a algo que nada tenía que ver con el teatro al uso; no era teatro, era una expe-

riencia mística bajo la forma de teatro. Józef Kelera reconoció acerca de la recepción del trabajo actoral de Cieslak que, como crítico de prácticas teatrales jamás sentía deseo de escribir sobre lo que había visto, porque independientemente de la calidad, nunca era lo bastante buena como para desear lanzarse a escribir sobre ello, y sin embargo este no era el caso de *El príncipe constante* de Cieslak. En la revista polaca *Tiatr* en 1971 en el número 14, Cieslak conversa con Leon Jablonków en el artículo “Aktor – marzenia, przemyślenia, fantazje. Ryszard Cieslak” (“El actor – sueños, pensamientos, fantasías. Ryszard Cieslak”) acerca del trabajo en *El príncipe constante* y sus implicaciones profesionales y vitales:

(El trabajo en “El príncipe constante”) era imposible tratarlo exclusivamente a nivel artístico – conllevaba una tarea de cambio en toda mi psique, me implicaba por entero no solo como actor, sino como ser humano. Fue un proceso acoplado: la madurez actoral se vinculaba con la madurez humana. El papel evolucionó y se configuró en la medida en que evolucionaba y se configuraba mi relación personal con lo que sucedía a mi alrededor. (Cieslak, 1971: 10)

Y añade el propio Cieslak en relación a lo dicho anteriormente en la revista *Gazeta Robotnica* de 1974, en el número 74, en el artículo “Aktor zainspirowany” (“El actor inspirado”) que la composición del papel del príncipe don Fernando fue el más profundo itinerario de autopenetración, el tipo de asunto más personal en toda su vida.

Los críticos teatrales polacos trataron con increíble benevolencia el trabajo de Grotowski y de Cieslak, algo extremadamente inusual en ellos. Las razones por las que adquirieron esta actitud siguen siendo hoy un misterio, pues ha habido muchas obras de calidad a lo largo de la historia del teatro polaco contra las que han lanzado furibundas diatribas. Indudablemente les gustó el trabajo del director y del actor, pero hubo otros aspectos que ayudaron, la juventud e ilusión de los integrantes, la discreción con que vivían sus vidas – sin dar escándalos, sin servir de habladurías – la humildad con que realizaban su proceso, sin pretensiones ni ambiciones, salvo el hacer un buen trabajo, el izquierdismo heterodoxo de la mayor parte de sus miembros, el espíritu internacionalis-

ta, de querer abrirse a Europa y a América... No obstante sorprende que no vieses taras o defectos a una obra, a la que podían haber sacado – por mucha calidad que posea – todas las que su afilada lengua y pluma solía extraer de tantos otros espectáculos. El escritor Jan Kreczmar en la columna de la revista *Tiatr* de 1968 escribió acerca de *El príncipe constante*:

Mi rechazo al bluff y a los esnobismos es de sobra conocido. Lo expuse por carta y fui tildado de defensor de antiguallas y convenciones teatrales. Pero en “El príncipe constante” no hay bluff ni hay esnobismo. Se ha edificado un trabajo heroico que conduce al espectáculo a la más alta perfección en dirección y en actuación. Es también una cautivadora lección interpretativa, una seria confrontación actor-director. No hay rastro de nada que nos irrite, nada en el arte de la interpretación que decepcione o hiera la sensibilidad del espectador. Me siento lleno de admiración por el trabajo del compañero Cieslak, y por la creación actoral que realiza en “El príncipe constante”. Me siento lleno de admiración por el director pedagogo que es capaz por este camino de obtener tales logros de laboratorio teatral y conducir a su compañía a tales resultados. Desde la guerra no sabría describir otros momentos en que directores o actores me hayan agarrado la atención de tal manera, como en esta ocasión consiguieron que viviera en este local de Wrocław. (Kreczmar, 1968: 3).

El respeto al misterio y la no incursión en ninguna propuesta o apuesta por sistema alguno de creencias políticas o espirituales jugó a favor del Teatro Laboratorio a la hora de granjearse sino la simpatía, por lo menos la ausencia de antipatía de los despiadados críticos e intelectuales de la época. Grotowski y Cieslak solo apuestan por el trabajo y por la admiración ante el misterio de la vida. El teatro de Grotowski parece la representación escénica del pensamiento de Ranke de que todo instante histórico está en relación inmediata con Dios. La interpretación cieslakiana expresa esta afirmación, todo momento histórico está en una relación con Dios inmediata y tensa. Todo instante procede de la tensión existente entre el cielo y la tierra, y es difícilmente soportable por parte del ser humano. El tiempo es la mayor tortura y la mayor bendición. Todo instante surge también de la tensión entre la culpa que nos atenaza llevándonos al pasado, y el miedo que nos cohibe trasladándonos al futuro. Una tensión que se compensa por medio

de la contricción y de la gratitud que no nos llevan al pasado, sino que el pasado lo traen a nosotros, actualizándolo, haciéndolo presente, y logrando con ello la expiación. La gratitud y la contricción transforman el suplicio del recuerdo en una callada alegría. Entonces el ser humano lleva su pasado como un don, como un regalo, como un presente. Dimanan del pasado entonces una alegría y una fuerza duraderas, y la conciencia y sabiduría de que no llegamos a ser un ente completo por nosotros mismos, sino solo en comunión con otros. Incluso cuando se siente desde fuera la irrupción de las fuerzas del mal, que quieren robarle a uno lo más esencial: la inocencia, la libertad interior, la pureza, incluso así comprendemos que estas experiencias son buenas y necesarias, pues con ellas llegamos a comprender mejor la existencia humana, su condición y circunstancias. Todo lo anteriormente expuesto queda reflejado en *El príncipe constante*, como caso paradigmático de conexión artística vertical entre el hombre y Dios a través del instante santo. *El príncipe constante* y la actuación de Ryszard Cieslak parecen también quedar ilustrados en el siguiente texto de Dietrich Bonhoeffer, de su obra *Resistencia y sumisión*:

Siempre tengo la impresión de que, al hablar de los límites humanos, solo tratamos de reservar medrosamente un lugar en el mundo para Dios. Pero yo no quiero hablar de Dios en los límites, sino en el centro; no en las debilidades sino en la fuerza; es decir, no a la hora de la muerte y de la culpa, sino en la vida y en lo bueno del hombre. En los límites, me parece mejor guardar silencio y dejar sin solución lo insoluble. (Bonhoeffer, 2008: 153).

Según Peter Brook, Cieslak era un hombre profundamente respetado y querido por sus compañeros de profesión. Era un hombre que rechazaba profundamente la competitividad y la vanidad. Ponía sus vivencias al servicio de la historia y al mismo tiempo, con fuerza, desesperación y pureza, escondía sutilmente todos los medios técnicos que había adquirido para realizar un trabajo duro, exigente y riguroso, sin mostrar efectismos, trucos o virtuosismos jamás. No trabajaba para ser admirado, lo cual le hacía ser paradójicamente más admirado si cabe. Según Peter Brook, Cieslak hacía vibrar energías procedentes de sueños subterráneos presentes en él, que ni él mismo adivinaba. A

Cieslak el teatro de Peter Brook le recordaba el teatro de Konrad Świnarski. Grotowski era un maestro, pero Cieslak era mucho más que un alumno: era la creación del maestro. Cieslak era un alumno brillante, y un maestro prodigioso, que salía al encuentro de todo aquel que tuviese problemas, y necesitase ayuda. Puso mucha atención Cieslak en que sus alumnos aprendiesen a ser autónomos e independientes, y se emanciparan de la tutela del maestro. Ryszard Cieslak estaba embarcado en un viaje que lo llevó a la destrucción de sí mismo, una empresa contradictoria con su estado de iluminación, y complementaria, pues en los maestros e iniciados, a mayor luz, también son mayores las tinieblas. Según el director inglés, Cieslak se consumía por dentro al igual que los personajes que encarnaba, tal era la identificación con ellos. Para Brook había algo de satánico o escondido en el alma del actor grotowskiano que nadie se atrevió a sondear, juzgar o comprender.

Cieslak se autodefinía como un actor difícil, un actor complejo, hermético y de carácter, como un actor maniático, reservado y nada complaciente. Hasta qué punto este era el rostro del ser humano o era la máscara de un personaje inventado es algo difícil de deslindar. Él solía decir que no le gustaba la gente fácil. Para él las personas fáciles crean los acuerdos, las difíciles en cambio, el arte. Cieslak era al igual que Grotowski y Rena Mirecka, un luchador irredento, encerrado y entregado en sesiones de trabajo interminables. Para él el cansancio se combatía trabajando aún más. Grotowski, por supuesto estaba de acuerdo. Muchos de los grandes directores de escena lo están. A pesar de ello tanto Grotowski como Cieslak sabían de la terrible caída de energía después de una larga sesión de trabajo, la sensación de estar desfondado, y el vacío interior con que quedaba el artista. Otro de los aspectos más valorados por Cieslak era la adversidad, a la que consideraba la mayor y mejor maestra, la que real y verdaderamente nos hace aprender y valorar lo que aprendemos. Cieslak señalaba que estuvo a punto de abandonar a Grotowski en tres ocasiones, y que el gran éxito de su trabajo y de su vida fue tener la suficiente lucidez y ausencia de orgullo como para quedarse a su lado, y no cometer tal torpeza. Para él Grotowski le hizo nacer a la vida y al teatro. Grotowski era el padre, Cieslak el hijo, y el teatro era el espíritu santo en una trinidad que buscaba la

verdad, el amor y dar un poco de luz y de sentido a las vidas de los espectadores que se acercaban a ver un púdico, humilde y pobre acto de confesión realizado con belleza y con fe en el encuentro y reconocimiento de las sombras de los actores y de los espectadores de un ritual sagrado.

Para Zbigniew Osiński, también Cieslak influyó en Grotowski, y de alguna manera creó a su maestro. Para el profesor polaco solo Cieslak puede hablar de su relación con Grotowski, y solo Grotowski de su relación con Cieslak, puesto que fue una relación muy íntima, particular y ajena a la mirada o a las intromisiones de otras personas. Rena Mirecka sentía secretamente celos de esta relación, y así lo deja expuesto en sus cartas a su profesora Hanna Gallowa, acusando a Cieslak de esconder bajo su aura de inveterada y pertinaz rebeldía su – en opinión de ella – indolencia, pereza y falta de compromiso. El gran mérito espiritual de Cieslak y de Grotowski es mostrar cómo la oscuridad y la distancia de Dios es también señal de presencia divina. La vida es anecdótica, así como la existencia humana y la presencia humana en el cosmos. Da igual que estemos en la cima del placer o en la sima del sufrimiento: el hecho mismo de estar vivos en este instante es un absoluto prodigio. Para Grotowski y para Cieslak el actor tiene como objetivo final concienciarnos de esto último. El objetivo final no es artístico, ni técnico, ni social o político: el objetivo final del teatro pobre grotowskiano es netamente espiritual. Leszek Kolankiewicz dice al respecto en “Aktorstwo w teatrze Grotowskiego” (“La actuación en el teatro de Grotowski”):

La actuación en el Teatro Laboratorio tuvo un carácter destacadamente espiritual. El papel confeccionado fue como una especie de conquista de acto interior, en el cual el actor exponía su sacrificio, y accedía a una transformación en el personaje, acercándose este personaje arquetípico a la verdad más íntima sobre la propia esencia. Esta verdad interior era a la vez una verdad trascendental. Esta experiencia espiritual no era una visión solipsística; precisamente lo experimentado era idéntico a aquello que se expresaba. (Kolankiewicz, 1995: 73).

Lech Raczak, director del Teatro del Octavo Día (*Teatr Ósmego Dnia*), un teatro

polaco también marcadamente espiritual, compañía teatral que admiraba al Teatro Laboratorio, y a la que al mismo tiempo le irritaba sentirse comparada con él, da su impresión acerca de los espectáculos de Grotowski en “Teatr Ósmego dnia 1964-1970: poszukiwanie artystycznej tożsamości” (El Teatro del Octavo Día 1964-1970: búsqueda artística de la identidad”):

Desde 1966, desde el punto de vista práctico, solo me interesó el Teatro Laboratorio. Después de ver “El príncipe constante” perdí interés por el teatro convencional y habitual, y no albergo sentimiento alguno de cambiar al respecto. Ante todo, dejé de interesarme ese tipo de actuación. No puedo ver otro teatro que no sea el de Grotowski. No puedo valorar los espectáculos de Świnarski, puesto que no pude mirar a ningún actor, no pude soportar la convencionalidad de ninguno de ellos. Básicamente la presencia en escena era la presencia de las convenciones, y no la presencia humana. Dejé durante un par de años de ir al teatro. (Raczak apud Juliusz Tyszka, 1994: 16-17).

Es de destacar el hecho de que Cieslak hablaba de “actor milagro” como concepto, desde el mismo principio de sus primeros ensayos. Sin duda, el uso de este concepto ayudó a transformar los pensamientos habituales sobre las posibilidades del trabajo del actor tanto en él mismo, como posteriormente en el Teatro Laboratorio, y en todas las compañías que han bebido de este teatro. Milagro significa experiencia mágica, sanadora e irrepetible, acontecimiento extraordinario. Así es como concibió Ryszard Cieslak cada una de sus interpretaciones y como las recibió su público. Un público que reconocía en Cieslak a un actor capaz de hacer cosas que ningún otro actor había sido capaz antes: servir de canal para la transmisión de mensajes trascendentes. Es posible que esta canalización de la trascendencia fuera simplemente una ilusión, pero en todo caso una ilusión alimentada por el propio público. Para Cieslak el verdadero creador de la interpretación no era el actor, ni el director, ni el autor dramático, era la estructura, y la estructura no es para él sino los intersticios entre las acciones, y entre las relaciones. Unos intersticios que pasan desapercibidos para la mayoría de las personas, o a los que apenas prestamos atención, porque consideramos que son intrascendentes o banales, o porque no creemos en la fuerza escondida en ellos. Cieslak nos muestra que todavía es posible

llorar, reír y enamorarse como por primera vez en la historia de la humanidad, como si no hubiera un pasado ni hubiera un mañana, como lo haría un niño que comienza a vivir. En el discurso de proclamación de Doctor Honoris Causa de Jerzy Grotowski por la universidad de Wrocław, “Wykład z ogłoszenia Doctor Honoris Causa”, expresa emocionadamente Grotowski acerca de Ryszard Cieslak:

Ryszard Cieslak fue un gran actor. Y también se convirtió en un gran actor. ¿Cuál es la diferencia entre ser y convertirse? No le fue dado como algo que cae del cielo. Fue luchado. Fue el resultado de una pelea increíblemente dramática con el muro de la propia materia, de la propia creación, y de sí mismo. La lucha entre nuestra debilidad, y nuestra visión de determinación, densidad y plenitud, fue el terreno en el que Ryszard se convirtió en el Príncipe Constante. [...]

Su trabajo sobre sí mismo alcanzó el nivel de actor – ya no ejecutante – sino en el sentido, en que Van Gogh alcanzó el nivel de pintor. Fue realmente una creación autónoma, una revelación. Un suceso totalmente nuevo en el arte de la actuación. Un increíble trabajo sobre el esculpido de la propia vocación, así como una gran valentía y un gran sacrificio, del que no hay palabras para describirlo. Se transformó en un príncipe suplicante, en alguien cuyo gemido es todavía posible. (Grotowski, 1993: 36-37).

4. CONCLUSIONES.

Las conclusiones de este estudio son una completa y entera ratificación de la introducción. En la introducción ya se esbozaron las conclusiones futuras, pues todo el estudio ha sido una comprobación de la realidad de las hipótesis de las que partíamos. Y damos por comprobados esos presupuestos y premisas. Al mismo tiempo, contradictoria y paradójicamente, conclusiones no hay. No hay respuestas, solo preguntas, enigmas y misterios que hemos sondeado, y que quedan por descifrar, y que muy probablemente quedarán por siempre por investigar. Como muy bien dice Angélica Liddell en *El sacrificio como acto poético* no deberíamos estar obligados a dar respuestas jamás, y ello porque las respuestas no existen, salvo que sean nuevas preguntas; las respuestas unívocas no son reales, porque la realidad es muy compleja, proteica y poliédrica, y las respuestas múltiples o polivalentes es tanto como no darlas, y dejar las conclusiones abiertas ad infinitum. La conclusión general es que el conocimiento, radicado en la vida y en el amor, es una infinita aventura de infinitas posibilidades futuras. No obstante se pueden extraer numerosas “conclusiones” de este estudio, pues el itinerario recorrido ha sido muy extenso, intenso y variado, y los autores visitados nos han hecho viajar con ligereza por mundos de muy densos estratos.

De este estudio se pueden obtener varias conclusiones referentes al trabajo actoral y a todo tipo de procesos creativos. Durante este trabajo de investigación se observa que los itinerarios creativos se ven afectados por un desarrollo que es extraordinariamente similar a todo tipo de recorridos tanto vitales como espirituales. La configuración de una creación artística es un ejercicio paralelo a cualquier otra actividad humana. Las vías místicas no son solo vías místicas, son también, y ante todo, vías de crecimiento humano. El proceso evolutivo místico es también artístico, y el proceso artístico es asimismo místico. Ambos necesitan de principios morales y éticos universales, de universal aceptación entre los seres que han buscado la verdad y la belleza, metáfora y paráfrasis la una de la otra, y viceversa. Las búsquedas históricas y culturales de la verdad y de la belleza son solo formas de un anhelo común y universal, que en primera y última instancia es espiritual y místico.

Grotowski se inserta en una larga cadena de librepensadores gnósticos, de iniciados, de buscadores de lo misterioso y de lo sagrado. Esa cadena se extiende a lo largo de todos los países y de todos los tiempos. Figura esencial, e hito fundacional de esta cadena es Jesucristo para Occidente. El pensamiento cristiano y el sentimiento cristiano están presentes en el teatro y en la investigación grotowskiana. La heterodoxia y la transgresión son las otras características que marcan el discurso del Teatro Laboratorio. Oriente – y en concreto la India – ejerce un influjo decisivo, por la concepción del mundo como ilusión, y del tiempo cíclico, y del vacío como estado de plenitud creativa. El romanticismo es una corriente que forma parte de manera omnipresente y vivificadora en el teatro de Grotowski; el espíritu romántico es el espíritu del que bebe el director polaco, del que se nutre para crear, que marca su impronta y su poética: un romanticismo que se ha puesto sucesivamente los ropajes del expresionismo y del existencialismo. La cultura eslava es otro de los vértices en que descansa el universo grotowskiano. Grotowski es polaco, a la vez que universal; sus raíces polacas y eslavas están muy presentes: sus maestros, sus dramaturgias, los textos que elige y que lee. Grotowski no olvida, ni quiere olvidar sus raíces, y las honra con su trabajo, siempre a su manera, con su particular idiosincrasia. Los grandes vanguardistas y renovadores del lenguaje escénico del siglo XX son el último punto de engarce de Grotowski con la creación artística. Artaud es el padre del que todos se desgajan, y Peter Brook y Eugenio Barba son sus compañeros de vida y de aventuras, los cómplices y camaradas en la empresa de construir nuevas direcciones para el Arte. Los puntos de unión de Grotowski con las grandes corrientes culturales y teatrales son muchos, muy variados y complejos, y se extienden ampliamente en el tiempo y en el espacio. Asomarse a Grotowski, es asomarse ineluctablemente a la antropología comparada.

Se puede intentar llegar a la iluminación a través del arte. El arte puede ser una herramienta válida para ello. El estado de iluminación se puede obtener a través del teatro. Es extraordinariamente difícil, pero no imposible. Y es a la vez extraordinariamente fácil, como todo lo muy difícil, pues existen los milagros por increíbles carambolas del

azar y del destino. Independientemente de que el Teatro Laboratorio lo consiguiera o no, sí es cierto que es la compañía occidental que más ha perseguido este deseo y objetivo. Para el imaginario colectivo es la compañía que más y mejor ha mostrado este estado a través de un espectáculo teatral. La iluminación más que como una realidad se muestra como un ideal deseable, en tanto que son deseables los puntos culminantes de intensidad para todos aquellos que los buscan. La iluminación como estado de amor incondicional y de paz estable y duradera es un estado al que todas las almas – aunque no todas las personalidades – anhelan llegar, o regresar. Grotowski tuvo el indudable y maravilloso mérito de apuntar hacia el superobjetivo último y final hacia el que apunta, no el artista, sino todo ser humano. Si lo consiguió o no, o en qué grado lo obtuvo, es un aspecto menor. Tan solo el hecho de haber trazado este plan, y de dirigirse hacia él, ya da suficiente grandeza y entidad a su obra, y la convierte en digna de ser tenida en cuenta en el presente y en generaciones venideras.

Todos los recursos son igual de válidos para llegar a un estado de iluminación, realizar un cambio de conciencia, o pasar a otra dimensión o estado existencial. El teatro es igual de válido que cualquier otro, ni más ni menos. Realizar este salto metafísico no depende del medio que se utilice, sino del proceso que se lleve a cabo y de la actitud con que se viva este proceso. Grotowski nos muestra que el teatro es un buen medio. A él le sirvió el teatro representativo hasta un determinado punto; llegado al cual, tuvo que variar la dirección, y encaminarse a otras formas de hacer y vivir el teatro. Pero Grotowski nos muestra que no existen principios, normas o axiomas generales o de validez universal. Solo existe la experiencia individual y singular, actual y concreta.

El proceso de conexión con el amor, con la verdad o la belleza, con Dios, o con cualesquiera superestructuras intelectuales o espirituales en que la humanidad deposite el bien último y la felicidad es un proceso esforzado y sacrificado que implica un despojo, desalojo y deconstrucción, un viaje vertiginoso hacia la unión, y una unión final indisoluble y completa. Estas tres fases son constantes en la mística y en el arte, así como

en la ciencia y en la propia praxis vital. El recorrido del ser humano que busca la verdad es siempre el mismo en todo momento y en todo lugar.

La actitud de conexión es una actitud caracterizada por la fe, la paciencia, la esperanza, la generosidad, la pureza de intención, la sinceridad, la humildad, la reducción a lo esencial, la valentía, y en definitiva, el amor. Una actitud que predicán todas las religiones, así como todas las mitologías, filosofías y pensamientos primitivos y tribales. Es la interesada y mediatizada lectura histórica y política que de estas religiones y filosofías ha hecho el ser humano lo que ha provocado el alejamiento del origen, auténtica raíz para Grotowski de la desconexión. Una desconexión que Grotowski pretende deshacer, y convertirla en religación a través del teatro. Grotowski pretende utilizar el teatro para que la persona alcance el dios que habita en el interior del otro y en el interior de sí misma. La proclamación de la pretensión ya es una manera de cumplir el objetivo, pues si el objetivo no estuviese a la vista y fuese cumplible, la pretensión no sería proclamada.

Para llegar a Dios Grotowski utilizó el teatro porque es el medio en el que un ser humano se muestra ante otro con su presencia viva, a través de toda la desnudez de su alma. El teatro es holístico, contempla a la persona en su totalidad, su cuerpo, su voz, su mirada, su energía, su pensamiento y emoción. El teatro es un buen medio para expresar el amor por el otro, y por uno mismo, pues se está expresando el amor por la totalidad del ser humano. El teatro es una vinculación comunicativa íntima. El actor parece hablarte a ti, y está ante ti, como un ser humano con las mismas carencias, necesidades y deseos que tú, compartiendo un mismo espacio y un mismo tiempo. Eso hace de la comunicación entre actor y espectador una comunicación especial y mágica, humana, animal y divina a la vez, plena de belleza y de crueldad. Grotowski lo supo, y explotó este hecho, destacando su poder; y se dedicó a investigar durante toda su vida los resortes que hacen que esta copresencia actualizada tenga fuerza y poder comunicativo, tenga misterio.

Grotowski nos deja un intento utópico de salvación humana a través, no tanto del teatro, como de la investigación en teatro, y en la expresividad humana por extensión. Grotowski nos deja el inicio de un camino, que otros habían iniciado antes que él, un camino del que él tomó el relevo, y que nosotros continuamos. El legado de Grotowski es bello y profundo, no por sus conquistas, sino por las rutas que abre hacia el futuro. Su herencia no es un capital, sino un potencial que nos abre y dispone, y al que nos empuja para que nosotros tengamos la fe y confianza de creer en ello. A través de su obra y de su vida Grotowski es un impulsor en la fe en un futuro mejor y en una humanidad mejor. Grotowski es un renovador de la fuerza viva del pensamiento, de la imagen y de la palabra. El mundo es mejor después de Grotowski, porque existió Grotowski, porque el genio de Wrocław creyó en que el ser humano es rescatable, y su creencia la ha compartido y divulgado, y nos la ha contagiado, creyendo nosotros también que la redención y la salvación existen.

El viaje de conocimiento que inicia Grotowski, así como muchos de los miembros de su compañía, es un viaje místico hacia el conocimiento y hacia el amor, pero también un viaje hacia lo más esencial y primigenio que hay en el ser. Es un recorrido hacia la aceptación y la autoaceptación, y hacia las capas más profundas e indivisibles de la naturaleza humana. Grotowski comienza con la representación teatral, para pasar a la expresividad teatral y lúdica, al ritual, a la ceremonia, y acabar en la presencia del hombre frente al hombre en un reconocimiento sincero, puro, vivo. Estamos ante un viaje de desprendimiento, del Todo a la Nada, que es el Todo.

Teatralmente Grotowski nos ha aportado la autenticidad en la búsqueda de soluciones prácticas, el sentido del compromiso personal como base de una disciplina inquebrantable, la austeridad y parquedad de recursos como una suerte de reducción y concentración, que suponen final y realmente una expansión de nuestras posibilidades y potencialidades creativas, y la fe, la confianza y la espera en el advenimiento de la reve-

lación. Espiritualmente Grotowski nos ha legado la transformación del dolor en perdón y compasión a través de su expresión y liberación artística y vital, la comprensión de la naturaleza humana como un fenómeno proteico, de infinitas formas pero con un único contenido: el amor, y el reconocimiento de este amor en el fondo irreductible y último de toda forma de expresión humana: miedo, rencor, dolor, odio, rabia...

El espíritu grotowskiano está presente todavía en todos aquellos que se dedican a la actuación como un medio y no como un fin, y que pretenden con el teatro la sanación del alma. Grotowski sigue siendo – pese a su fama a nivel mundial – marginal y minoritario. Es un valor ético y estético para una inmensa minoría, pero minoría al fin. Son muchos los que se declaran seguidores de Grotowski sin serlo; y son aún muchos más los que son grotowskianos sin saberlo, sin ser conscientes de ello. Pese a las representaciones, estudios, libros y tesis que de cuando en cuando surgen sobre su figura, Grotowski continúa siendo un gran desconocido. Grotowski no tuvo deseos de convertirse en una figura universalmente conocida, y parece que su deseo le acompaña, una vez ausente. Las enseñanzas de Grotowski han sido, por un lado desvirtuadas, y por otro lado mitificadas; en muy pocas ocasiones han sido comprendidas en el sentido en que el director polaco quiso legarnos. Los grandes gurús del pensamiento o del arte contemporáneo sufren un proceso de mitificación o desmitificación, que poco o nada tiene que ver con el diálogo crítico y creativo que Grotowski pretendía establecer con las generaciones venideras. Para los críticos el Teatro del Zar es la compañía de teatro actual – también radicada en Wrocław – que más y mejor encarna el espíritu del Teatro Laboratorio. Aunque para los escasos supervivientes del Teatro Laboratorio que todavía hoy viven, las diferencias entre la compañía grotowskiana y la de Jarosław Fret – el director del Teatro del Zar – son numerosas, muy destacables y de considerable importancia. Lo indudablemente cierto es que la técnica y el método grotowskianos – la vía negativa, la conexión vertical, el retorno a las fuentes, etc – no ha pasado de moda, sigue teniendo plena vigencia y actualidad, porque continúa siendo lo más valioso de realizar y de ver sobre un escenario, y continúa siendo un descubrimiento que realizar y un desafío, una aventura por experimentar.

La cultura científica moderna alberga poco espacio para un Dios al que consideran irrelevante y caduco. La cultura contemporánea no fomenta la fe. Grotowski viene a resucitar la fe, la fe en un hombre-dios y en un dios-hombre que son una misma cosa, un mismo ente, en el que la fe lo es todo, pues sin fe ni hay sentido del pasado, ni proyección de futuro. Somos hijos de Grotowski. Todos los místicos han engendrado a su hijo. Santa Teresa y San Juan de la Cruz, Meister Eckhart y Edith Stein han tenido una influencia que nunca morirá. Pero igualmente influyentes, si no más, son las voces de los místicos ocultos que murieron sin que nadie les llorara, sin honores y sin cánticos, porque ellos son los revolucionarios del mundo. Y entre estos anónimos místicos se halla Grotowski. Su repercusión camina al lado de la de los místicos de la India, China y el Tíbet. Todos sufren el dolor de una existencia limitante y sufriente y el orgullo de ser faros para que una nueva humanidad pueda ver la luz. Grotowski es un contemplativo activo que irradia amor hacia todos sus actores y espectadores, sin excepciones y sin condiciones. Grotowski es un enamorado de Dios, y un perfecto artesano – en palabras de William Johnston – pues en su vida y obra se manifiestan las palabras de Johnston en *The Mysticism of “The Cloud of Unknowing”*:

El perfecto artesano no desmerece a quien esté a su lado, sea conocido o desconocido, amigo o enemigo. Porque todo hombre o mujer son como él, y nadie le es extraño, todos son sus amigos y nadie su enemigo. Incluso quienes le ofenden y le hieren en esta vida son amigos queridos y especiales, y todo lo que desea para sus mejores amigos lo desea para ellos. (Johnston, 1992: 313)

Los actores grotowskianos no han pasado a la Historia de la manera en que lo ha hecho su director y maestro. Han consagrado sus vidas a la búsqueda y experimentación artística y han quedado en un segundo plano. Indudablemente les ha dolido, e indudablemente es injusto. La popularidad, la riqueza económica y el éxito no es algo que buscaran; buscaban el conocimiento, el enriquecimiento de su conciencia, el engrandecimiento de su alma, el cumplimiento de su vocación. Y lo que encontraron fue un trabajo arduo e ingente, salpicado de momentos hermosos y milagrosos, pero también de mu-

cho dolor y frustración, y ante todo de muchas adversidades e infortunios. La vida parece decirnos a través de ellos que elegir su camino es complicado y peligroso. La presencia de Grotowski en sus vidas fue igual de intensa que de devastadora. Después de Grotowski nada sería igual para ellos; sus trayectorias vitales y profesionales quedaron para siempre ligadas a las del genio de Wrocław. Grotowski ejerció sobre ellos un influjo del que no supieron, pudieron o quisieron sustraerse. Quedaron un tanto errando como sombras fantasmagóricas, buscando a Grotowski, o a otro Grotowski, o un nuevo Grotowski con quien continuar o empezar de nuevo. El periplo vital de los actores después de la disolución del Teatro Laboratorio es realmente triste y decadente, y los procesos finales de sus vidas no han sido felices: episodios de alcoholismo, cáncer, depresiones, suicidios... En el mejor de los casos una terrible y sempiterna nostalgia. La vida con frecuencia es cruel y vengativa con los que buscan el conocimiento y la autorrealización. Después del tiempo, lanzando una mirada histórica y retrospectiva hacia los integrantes del teatro pobre y hacia sus vidas, nos asalta la inevitable pregunta, ¿les mereció la pena tanto esfuerzo y tanto sufrimiento? No hay una respuesta unívoca y clara. La respuesta exige de meditación. Ha de partir del corazón de cada ser humano.

Personalmente esta tesis doctoral me ha ofrecido la posibilidad de realizar un recorrido por mis inquietudes vitales y me ha ayudado a crecer y a cambiar, a transformarme, y a no tener miedo a cambios y transformaciones. La tesis me ha dado paz y descanso paradójicamente. La he realizado a contrarreloj, porque la he tenido que escribir en los espacios que me dejaba libre el trabajo de profesor, y sin embargo, me ha ofrecido paz, porque me ha ayudado a entender que la vida no es más que vida, una fugaz anécdota en la historia del universo. Y me ha hecho perder el miedo a morir. Perdiendo el miedo a morir se pierde el miedo a vivir y a amar. Y ese ha sido mi gran descubrimiento personal y empírico. Cuando se vive de verdad con plenitud, no existe temor alguno a la pérdida, a la carencia o a la desaparición, porque se está aprovechando lo que hay en el momento actual, y se comprende que la vida es hermosa y válida también por lo cambiante y perecedera que es. Igual sucede con el amor; el desamor a todos los niveles se supera y se trasciende poniendo amor, no autocompasión o retirándose. El

amor es un recurso infinito, que no se acaba. Uno cree decidir si se acaba o no. Creer que tiene fin es un autoengaño. Amar siendo rechazado puede ser ridículo, patético, triste, pero es valiente y sincero, es real. Grotowski y su compañía a través de su teatro y de sus vidas nos muestran que en medio de la tristeza, de la miseria y del dolor y de los sufrimientos más terribles – hambre, falta de libertad, represión política y cultural, recuerdo de las muertes de seres queridos en el holocausto nazi – y con todo ello y aun a pesar de ello, se puede seguir apostando por el amor; renuevan con su experiencia el mensaje crístico. Este estudio me ha enseñado a estar más conectado con la vida, a sentirme más orgulloso de estar vivo, y a honrar la vida, mirarla con la dignidad y el respeto que merece ella, y que merezco yo y toda criatura dentro de ella. Estudiar a Grotowski ha sido una larga terapia existencial que ha marcado una etapa central y troncal de mi vida. Ha sido uno de los puntos que han marcado la trayectoria de mi vida. Agradezco de corazón la maravillosa fortuna, la excelente dicha de haber estudiado un teatro y unos seres que han alimentado mis ganas de vivir, mis deseos de sentirme vivo, de querer estar en la vida. ¡Aleluya!

5. BIBLIOGRAFÍA

DE GROTOWSKI Y SU COMPAÑÍA.

- Cieslak, Ryszard. (1971): “Aktor – marzenia, przemyslenia, fantazjie. Ryszard Cieslak” (“El actor – sueños, pensamientos, fantasías. Ryszard Cieslak”). Conversación con Leon Jabłonków. *Teatr*. 16-31 de julio. Varsovia. pp. 4-10.
- Cieslak, Ryszard. (1974): “Aktor zainspirowany” (“El actor inspirado”). N° 74 *Gazeta Robotnica*. Varsovia.
- Cieslak, Ryszard. (1995 A): “Moja praca z Grotowskim” (“Mi trabajo con Grotowski”). N° 10 *Notatnik Teatralny*. Wrocław. pp. 44-46.
- Cieslak, Ryszard. (1995 B): “Szalenstwo Benwolii” (“La locura de Benvolio”). N° 10 *Notatnik Teatralny*. Wrocław, pp 42-45.
- Flaszen, Ludwik. (2000): “Metafizyka wisła na ulice” (“La metafísica salió a la calle”). N° 7-8 *Odra*. Varsovia, pp 78-80.
- Flaszen, Ludwik. (2008): “Grotowski i cisza” (“Grotowski y el silencio”). N° 3-4 *El Teatro en Polonia*. Varsovia, pp. 17-205.
- Flaszen, Ludwik. (2009): *Grotowski and Company*. Ed. Icarus. Varsovia.
- Flaszen, Ludwik y Pollastrelli, Carla. (2007): *El Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Perspectiva SESC, Sao Paulo. Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera. Italia.
- Grotowski, Jerzy. (1959): “Miedzy teatrem i idea rzeczywistosci” (“Entre el teatro y una idea sobre la realidad”). *Instytut Jerzego Grotowskiego*. Wrocław.
- Grotowski, Jerzy. (1968 A): “Techniki aktorskie” (“Las técnicas del actor”). N° 4 *Odra*. Cracovia, marzo de 1968, pp. 34-39.
- Grotowski, Jerzy. (1968 B): *Hacia un teatro pobre*. Odin Teatrets Vorlag. Holstebro.
- Grotowski, Jerzy. (1969 A): “Teatr a Ritual”. N°8 *Dialog*, pp. 64-74.
- Grotowski, Jerzy. (1969 B): “Od teatru do ritualu” (“Del teatro al ritual”). *Odra*. Cracovia, pp. 84-85.

- Grotowski, Jerzy. (1969 C): “Odpowiedz na Stanislavski” (“Respuesta a Stanislavski”). *The Drama Review*. Nueva York.
- Grotowski, Jerzy. (1970 A): “Grotowski en España”. Nº 122 *Primer Acto*. Director de la publicación: Santiago de las Heras. Madrid, julio de 1970, pp. 12-21.
- Grotowski, Jerzy. (1970 B): “O moim udziale w teatrze” (“Sobre mi participación en el teatro”). Nº 2 *Teatro, Drama y Ritual 17*. Nueva York, 12 de diciembre de 1970, pp. 120-122.
- Grotowski, Jerzy. (1970 C): *Teatro Laboratorio*. Ed. Tusquets. Serie dirigida por Sergio Pitol. Edición de textos de Jerzy Grotowski procedentes de su libro *Hacia un teatro pobre*, con autorización de su editor en exclusiva en lengua española, “Siglo XXI Editores, S.A” de México. Barcelona.
- Grotowski, Jerzy. (1972 A): “Jak żyć można” (“Se vive como se puede”). Nº4 *Odra*. Cracovia, pp. 33-38.
- Grotowski, Jerzy. (1972 B): “Światło” (“La luz”). Nº 6 *Odra*. Cracovia, junio 1972, pp. 47-48.
- Grotowski, Jerzy. (1972 C): “Spotkanie z Grotowskim” (“Encuentro con Grotowski”). Nº 5 *Tiatr*. Varsovia, pp.16-22.
- Grotowski, Jerzy. (1973 A): “Wolne – dzień święty” (“Fiesta. El día que es sagrado”). Nº 2 *The Drama Review*. Nueva York, 17 de junio de 1973, pp.117-119.
- Grotowski, Jerzy. (1973 B): “O Apocalypsis cum figuris” (“Sobre Apocalypsis cum figuris”). Nº 4 *The Drama Review*. Nueva York, 15 de octubre de 1973, pp. 60-65.
- Grotowski, Jerzy. (1975): “Teksty” (“Textos”). *Instituto del actor - Teatro Laboratorio*. Wrocław, p. 41.
- Grotowski, Jerzy. (1980 A): “O praktyce Romantizmu” (“Sobre la práctica del Romanticismo”). Nº 3 *Dialog*. Varsovia, pp. 114-120.

- Grotowski, Jerzy. (1980 B): "Teatr eksperymentalny 20 lat później" ("El Teatro Laboratorio veinte años más tarde"). N° 4 *Polityka*. Wrocław, pp.1-3.
- Grotowski, Jerzy. (1982): "Teatr i rytuał". *Akta z seminariów dedykowanych Jerzemu Grotowskiemu na Uniwersytecie w Rzymie w 1982*. ("Teatro y ritual". *Actas del seminario dedicado a Jerzy Grotowski de la Universidad de Roma de 1982*.) Roma, pp. 169-170.
- Grotowski, Jerzy. (1987): "Teatr Źródeł" ("Teatro de las Fuentes") en *Zeszyty literackie (Cuadernos literarios)*. N° 19. Paris, pp. 102-115.
- Grotowski, Jerzy. (1988): "Il performer". N° 1 *Teatro e Storia*. 4 anno III. Pontedera, abril de 1988, pp. 165-166.
- Grotowski, Jerzy. (1990): *Teksty z lat 1965-1969. Wybór. (Textos de los años 1965-1969. Selección)*. Ed. Wiedza o Kulturze. Wrocław.
- Grotowski, Jerzy. (1992 A): "Tadeus Łomnicki". N° 3 *Notatnik Teatralny*. Varsovia, p. 6.
- Grotowski, Jerzy. (1992 B): "Mi teatro". *Máscara-Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3. N° 11-12. Ciudad de México, pp. 24.
- Grotowski, Jerzy. (1993): "Wykład z ogłoszenia Doctor Honoris Causa" ("Discurso de proclamación Doctor Honoris Causa"). *Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławiu*. Wrocław, pp. 33-42.
- Grotowski, Jerzy. (1997): *Le livre qui parle*. Colección de conferencias registradas oralmente. Collège du France. Paris. 53'
- Grotowski, Jerzy. (1999): "Jerzy Grotowski do uczniów i nauczycieli w Krakowie" ("Jerzy Grotowski a los alumnos y profesores en Cracovia"). N° 29 *Didaskalia Gazeta Teatralna*. Cracovia, 29 de febrero de 1999, pp. 2-3.
- Grotowski, Jerzy. (2000): "O Meyerholdzie" ("Sobre Meyerhold"). N° 1-3 *Tiatr*. Varsovia, pp. 77-79.

- Grotowski, Jerzy. (2009): *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI. Colección a cargo de Juan José Herrera de la Muela. Trad. Margo Glantz. Madrid. 1ª edición en España Junio de 1999.
- Gurawski, Jerzy. (1998): “O Grotowskim” (“Sobre Grotowski”). Nº 13 *Revista Kultura*. Varsovia, marzo 1998, p.13.
- Mirecka, Rena. (1999): “List do ciebie” (“Mi carta a ti”). *Didaskalia Gazeta Teatralna*. 29 de febrero de 1999.

SOBRE GROTOWSKI.

- A.A.V.V. (2005): *Podróż. (Viaje)*. Osrodek badan twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwan Teatralno-kulturowych. Wrocław.
- Banu, Georges. (1992): *Ryszard Cieslak. Acteur-emblème des années soixante. (Ryszard Cieslak. Actor emblema de los años sesenta)*. Actes Sud-Papiers. Wrocław.
- Barba, Eugenio. (1965): *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca. (A la búsqueda del teatro perdido. Una propuesta de la vanguardia polaca)*. Marsilio Editore. Padua.
- Barba, Eugenio. (1978): *El libro del Odín*. Ed. Feltrinelli. Milán.
- Barba, Eugenio. (1985): *El cuerpo dilatado*. Ed. Zeami libre. Roma.
- Barba, Eugenio. (2000): *La tierra de cenizas y diamantes*. Ediciones Octaedro. Catálogos S.R.L. Trad. Lluís Masgrau. Buenos Aires.
- Barba, Eugenio. (2003): *Samotność, rzemisło i bunt (Soledad, arte y rebeldía)*. Ed. Instituto de Cultura polaca, universidad de Varsovia. Varsovia, pp.173-174.
- Barba, Eugenio. (2014): “Fama y hambre”. Nº 346 *Primer Acto*. Madrid.
- Baszyngadzian, Natella y Rostocki, Boleslaw. (1973): “Polscy prezesy zaadaptowany” (“Regidores polacos proahijados”). Nº 5 *Tiatr*. Varsovia, pp. 51-55.

- Brook, Peter. (2009): *Peter Brook with Grotowski. Theatre is just a form*. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław.
- Caixach, Anna y Castel-Branco, Inés. (2009): *Teatre y Més enllà*. Fragmenta Editorial. Barcelona.
- Castel-Branco, Inés. (2009): *El actor santo*. Nº 36 Estudis Escènics. Barcelona.
- Chlystowski, Henryk. (1983): *Teatr skazany na magię (Teatro predestinado a la magia)*. Ed. Wydawnictwo Literackie. Cracovia-Wrocław.
- Croyden, Margaret. (1974): *Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo*. Ed. Mc Graw-Hill Book Company. New York – St. Louis – San Francisco – Toronto.
- De Marinis, Marco. (1992): “Teatro rico y teatro pobre”. *Máscara*. Ciudad de México, p. 92.
- De Marinis, Marco. (2004): *La parábola de Grotowski: El secreto del “Novecento” teatral*. Ed. Galerna. Breviarios de Teatro XXI. Trad. Silvina Díaz, Claudia y Adriana Castagnini.
- Degler, Janusz. (2000): “Misterium, zgrozy” (“Misterio, farsa”). *Pamiętnik Teatralny*. Varsovia, pp. 247-248.
- Degler, Janusz y Osiński, Zbigniew. (1990): *Grotowski, teksty z lat 1965-1969. (Grotowski, textos de los años 1965-1969)*. Ed. Wiedrza o Kulturze. Wrocław.
- Degler, Janusz y Ziółkowski, Grzegorz. (2005): *Essere un uomo totale*. Ed. Titillivus. Pisa.
- Degler, Janusz y Ziółkowski Grzegorz. (2006): *Misterium, zgrozy i urzeczenia. (Misterio, farsa y encantamiento)*. Ed. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław.
- Díaz, Silvina. (2010): *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires.

- Dzieduszycka, Małgorzata. (1974): *Apocalypsis z figurze. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego. (Apocalypsis cum figuris. Descripción del espectáculo de Jerzy Grotowski)*, Wydawnictwo Literackie. Cracovia, pp. 15-16.
- Dziewuska Małgorzata. (1990): “Świnarski i Grotowski: dwa teatry, dwa bluźnierstwa” (Świnarski y Grotowski. Dos teatros, dos blasfemias). N° 12 *Dialog*. Varsovia, pp. 87-94.
- Falkowski, Jerzy y Kurczyna, Adam. (1957): “Grotowski i Brecht” en *Walka młodych (La lucha de los jóvenes)*. Diario independiente de carácter alternativo y marginal. N° 19. Varsovia, Agosto de 1957, p. 5.
- Findlay, Robert. *Grotowski's Laboratory Theatre. Disolution and diaspora*.
- García Muñoz, Chusco. (1973). “Grotowski”. *Primer Acto* n° 163-164. Madrid, pp. 72-74.
- Grodzicki, August. (1979): *Les metteurs en scène du théâtre polonais*. Ed. Interpress. Varsovia.
- Guczalska, Beata. (2005): “Grotowski w podwojnim obliczu” (“Grotowski en su doble rostro”). N° 12 *Dialog*. Varsovia, pp. 118-120.
- Hagedsted, Bent. (1969): “A sectarian theatre. A meeting with Eugenio Barba” (“Un teatro sectario. Una entrevista con Eugenio Barba”). N° 1 *The Drama Review*. New York, p. 56.
- Infante Guell, Manuela. (2008): “Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski”. *Stichomytia* 7. Amsterdam, pp. 16-34.
- Innes, Christopher. (1992): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económico. Trad. Juan José Utrilla. Ciudad de México.
- Kolankiewicz, Leszek. (1992): “Carl Gustav Jung w moim marzeniach i przemysłeniach” (“Carl Gustav Jung en mis sueños y en mis pensamientos”). N° 3 *Notatnik Teatralny*. Varsovia, pp. 143-144.

- Kolankiewicz, Leszek. (1995): "Aktorstwo w teatrze Grotowskiego" ("La actuación en el teatro de Grotowski"). *Polska, Sztuka Ludowa – Konteksty* n° 2. Varsovia, pp. 73-75.
- Kolankiewicz, Leszek. (2000). "Od Teatrze Jerzego Grotowskiego". *Gazeta Wyborcza*, Varsovia, n° 199, del 26-27 de agosto, 2000, pp. 20
- Kornas, Tadeusz. (2001): "Chodzi o coś o wiele ważniejszego". ("Ir hacia algo mucho más importante"). N° 43-44 *Didaskalia Gazeta Teatralna*. Cracovia, pp. 55-58.
- Kosinski, Dariusz. (2007 A): *Polski teatr przemiany. (El cambio del teatro polaco)*. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław.
- Kosinski, Dariusz. (2007 B): *Tradycja romantyczna w teatrze polskim (La tradición romántica en el teatro polaco)*. Ed. Societas Vistulana. Cracovia.
- Kosinski, Dariusz. (2009): *Grotowski. Przewodnik. (Grotowski. Guía)*. Ed. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław.
- Kosinski, Dariusz. (2010): *Teatra Polskie Historie*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Instytut teatralny.
- Kott, Jan. (1991): *Noty wybrane (Escritos elegidos)*. Wydawnictwo Krąg. Varsovia, p. 369.
- Kott, Jan. (1978): *Il diario teatrale di Jan Kott*. Ed. Bulzoni. Roma.
- Kreczmar, Jan. (1968): "Książę niezłomny" ("El príncipe constante"). *Tiatr*. Varsovia, p. 3.
- Kumiega, Jennifer. (1987): *The theatre of Jerzy Grotowski*. Ed. Methuen. London and New York.
- Matkowska-Swięs, Bárbara. (2003): *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupa. (Viaje a lo inalcanzable. Conversaciones con Krystian Lupa)*. Universidad de Cracovia. Cracovia.

- Osiński, Zbigniew. (1972): *Teatr Dionizosa*. Ed. Wydawnictwo Literackie Kraków. Cracovia, p. 9.
- Osiński, Zbigniew. (1993): *Grotowski wytycza trasy. (Grotowski traza sus huellas)*. Ed. Wydawnictwo Pusty Oblok. Varsovia.
- Osiński, Zbigniew. (2008): *Polskie Kontakty Teatralne z Orientem w XX Wieku. (Los contactos teatrales polacos con Oriente en el siglo XX)*. Ed. Słowo/obraz terytoria. Varsovia.
- Osiński, Zbigniew. (2009): *Zróżdła, inspiracje, Konteksty. (Fuentes, inspiración, contexto)*. Ed. Słowo/obraz terytoria. Gdansk.
- Osiński, Zbigniew. (2014): "The Notebooks of Rena Mirecka". *Mime Journal*. Vol. 25 *Grotowski and His Legacy in Poland*. Artículo 3, pp. 16-48.
- Ouaknine, Serge. (1970): *Les voies de la création théâtral*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris.
- Palacios, Reyes. (1991): *Artaud y Grotowski. ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Ed. Gazeta. Ciudad de México, p. 123.
- Pilniak, Boris. (2014). *Iván Moskva*. Ed. Círculo d'Escritores Olvidados. Trad. Joanna Szypowska. Madrid.
- Pollastrelli, Carla. (1979): *Il teatro in Polonia*. Ed. La Casa Usher. Florencia.
- Pokora, Pawel. (2002): "El romántico teatro polaco del siglo XX". *ADE*. N° 92. Madrid, septiembre-octubre de 2002, pp. 17-25.
- Pruszek, Mariusz. (1995): "Czytać znaki w wodzie" ("Leer signos en el agua"). N° 10 *Notatnik Teatralny*. Wrocław, pp. 29-30.
- Puzyna, Konstanty. (1971): *Burzliwa pagoda. Felietony teatralne. (Tiempo borrascoso. Folletines teatrales)*. Panstwowy Instytut Wydawnicy. Varsovia.
- Richards, Thomas. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Ed. Alba Editorial Artes Escénicas. Trad. Marc Rosich y Elena Vilallonga. Barce-

lona.

Richards, Thomas. (2007): *Obrar y Sentir. El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*. Ed. Bulzoni. Roma.

Rivarola, Karina. (2013): “Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowski”. N° 11/12 *Máscara*. Ciudad de México, p. 44.

Roose-Evans, James. (1989): *Experimental Theatre*. Ed. Routledge. Londres.

Rosiek, Stanislaw. (2009): *Grotowski powtórzony. (Grotowski repetido)*. Ed. Słowo/obraz terytoria. Gdańsk.

Sagaseta, Julia Elena. (2005): “Conocer Grotowski: seducción y límites”. *Cuadernos de Picadero*. Cuaderno n° 5. Instituto Nacional de Teatro. Marzo de 2005. Buenos Aires, pp. 7-12.

Salata, Kris. (2008): “Hacia el actor no-(re)presentativo. De Grotowski a Richards”. *Estudis Escenics*, 36. Barcelona, pp. 1-19.

Samuels, Andrew; Shorter, Bani; y Plaut, Fred. (1994): *Enantiodromía y Contradicciones*. Ed. Oficyna Wydawnicza UNUS. Varsovia, pp. 59-60.

Savarese, Nicola. (2010): *The Euroasian Theater*. Ed. Icarus. Wrocław.

Schechner, Richard. (1977): *Essays in Performance Theory*. Ed. Drama Book, Specialists. Nueva York.

Schechner, Richard. (1983): *Circunstancias performativas de la vanguardia en Ramlila*. Ed. Seagull Books. Calcuta.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. (1988): Ed. Routledge. Nueva York.

Schechner, Richard y Wolford Lisa. (2006): *The Grotowski Sourcebook*. Ed. Routledge. London and New York.

Scheinin, Norma Aleandra. (2005). “Don de actor: de la ficción al infinito”. *Cuadernos de Picadero*. Cuaderno N° 5. Instituto Nacional del Teatro. Marzo 2005. Buenos Aires, pp. 12-17.

- Schino, Mirella. (2009): *Alchemists of stage. The Laboratorian Theater in Europe.* (*Alquimistas del escenario. Teatro Laboratorio en Europa*). Ed. Icarus. Varsovia.
- Słowiak, James y Cuesta Jairo. (2007): *Jerzy Grotowski*. Ed. Universidad de Varsovia. Varsovia.
- Taviani, Ferdinando. (1998-1999). “Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale”. *Ed. Teatro e Storia*. Roma, pp. 391-420.
- Temkine, Raymonde. (1974): *Grotowski*. Monte Ávila Editores. Trad. Néstor Sánchez. Madrid.
- Tinti, Luisa. (2006): “La ricerca de Maud Robart: L’orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato”. *Biblioteca Teatrale – Revista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo spettacolo*. Enero-Marzo. Roma, pp. 1-205.
- Tyszka, Juliusz. (1994): “Teatr Ósmego dnia 1964-1970: poszukiwanie artystycznej tożsamości” (“El teatro del octavo día 1964-1970: búsqueda artística de la identidad”). N° 10 *Tiatr*. Varsovia, pp. 16-17.
- Watson, Ian. (2000): *Hacia un tercer teatro*. Ed. Ñaque. Serie Teoría Técnica Teatral. Trad. Susana Epstein. Ciudad Real.
- Wójtowicz, Agnieszka. (2004): *Od Orfeusza do Studium Hamleta. Teatr 13 Rzędów w Opole (1959-1964).* (*De Orfeo al Estudio sobre Hamlet. El Teatro de las Trece Filas en Opole (1959-1964)*). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławiu. Wrocław.
- Zdanowicz, Janina. (1960): “W Teatrze Polskim Trzynaście Rzędów” (“En el Teatro Polaco de las Trece Filas”). N° 35 *Revista Écran*. Cracovia, 28 de agosto de 1960, pp. 8-15.
- Ziółkowski, Grzegorz. (2007): *Guslarz i eremita*. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- A.A.V.V. (2015): *Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalidad*. Ed. Shangrila. Santander.
- Abad Carles, Ana. (2012): *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza editorial. Madrid.
- Adyashanti. (2008): *La danza del vacío*. Ed. Gaia. Trad. María del Mar Cañas. Madrid.
- Arabi, Ibn. (2002): *Tratado de la unidad*. Ed. Sirio. Trad. Roberto Plá. Málaga.
- Arban, Dominique. (1962): *Dostoievski par lui-même (Dostoievski por él mismo)*. Ed. Écrivains de toujours. Paris.
- Arce, José Luis. (2009): *La máquina Border*. Ed. Artezblai. Bilbao.
- Arendt, Hannah. (2010): *Eichmann en Jerusalén*. Ed. DeBolsillo. Quinta edición. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona.
- Argullol, Rafael. (2008): *El héroe y el único*. Ed. Acantilado. Barcelona.
- Armstrong, Karen. (2006): *Una historia de Dios*. Ed. Paidós. Londres.
- Arnau, Juan. (2012): *Cosmologías de India*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Sección de Obras de Filosofía. Madrid.
- Artaud, Antonin. (1966): *Teatr i jego sobowtór (El teatro y su doble)*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsovia.
- Artaud, Antonin. (1976): *Textos*. Ed. López Crespo. Trad. Alejandra Pizarnik y Antonio López Crespo. Buenos Aires.
- Artaud, Antonin. (2005): *El arte y la muerte/ Otros escritos*. Ed. Caja Negra. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires.
- Aslan, Odette. (1979): *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Ed. Gustavo Gili. Trad. Joan Giner. Barcelona.

- Assal, Jean Philippe; Malavia, Marcos; y Roland, Muriel. (2009): *De la puesta en escena a la puesta en esencia*. Ed. Ñaque. Pedagogía Teatral Serie Teatral. Director de colecciones: Fernando Bercebal. Ciudad Real.
- Auclair, Marcelle. (2015): *La vida de Santa Teresa de Jesús. (La vie de sainte Therese d'Avila)*. Ed. Arcaduz Palabra. Trad. Marcelle Auclair. Madrid.
- Avelino de la Pineda, Jesús. (2011): *El mito del pueblo elegido*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Bachelard, Gaston. (1998): *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Trad. Ernestina de Champourgin. Madrid.
- Baczynska, Beata. (2002): "Książę Niezłomny. Hispański pierwowzór i polski przekład" ("El príncipe constante. Prototipo hispánico y ejemplo polaco"). N°5 Dramat/Teatr. Wydawnictwo Uniwersytetu. Wrocław.
- Ballester, Manuel. (1990): *El principio romántico*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- Barba, Eugenio. (2008): *La conquista de la diferencia*. Ed. San Marcos. Responsable de edición Amiel Cayo. Lima (Perú).
- Barba, Eugenio. (2010): *Quemar la casa*. Ed. Biblioteca Teatro Laboratorio. Trad. Anna Woolf. Bilbao.
- Barrault, Jean Louis. (1974): *Mi vida en el teatro*. Ed. Fundamentos. Madrid.
- Beck, Julian. (1970): *We, The Living Theatre (Nosotros, El Living Theatre)*. Ed. Aldo Rostagno. Nueva York.
- Beck, Julian. (1991): *The life of the Theatre. The relation of the Artist to the Struggle of the People*. Ed. City Lights. San Francisco.
- Becker, Raymond. (1970): *El hinduismo y la crisis del mundo moderno*. Ed. Plaza y Janés editores. Colección Horizonte. Trad. Màrius Lleget. Barcelona.
- Beckett, Samuel. (1999): *Esperando a Godot*. Fábula. Tusquets Editores. Trad. Ana María Moix. Barcelona.

- Berdiaev, Nicolai. (1979): *Una nueva Edad Media*. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires.
- Bert, Hellinger. (2001): *Los órdenes del amor*. Cursos seleccionados de Bert Hellinger. Ed. Herder. Trad. Sylvia Kabelka. S.L. Barcelona.
- Besant, Annie. (2004): *La sabiduría antigua*. Ed. Teosófica. Trad (s.a). Barcelona.
- Bingemer, María Clara. (2014): *Simone Weil. Mística de frontera*. Ed. Ciudad Nueva. Trad. José María Poirier. Madrid.
- Bonhoeffer, Dietrich. (2008): *Resistencia y sumisión*. Ed. Sígueme. Edición de Eberhard Bethge. Trad. Constantino Ruiz Garrido, tomando como base la traducción de J.J. Alemany. Salamanca.
- Braden, Gregg. (2007): *La matriz divina*. Ed. Sirio. Trad. José Vergara Varas. Málaga.
- Brecht, Bertold. (1970): *Escritos sobre teatro*. Tomo 1. Ed. Nueva Visión. Trad. Nérida Mendilaharsu. Madrid.
- Brecht, Bertold. (1976): *Dramaty*. Biblioteka Narodowa, universidad de Cracovia. Redaktor: Halina Wiszniewszka, Konrad Gajek. Cracovia.
- Brook, Peter. (1987): *Provocaciones*. Ed. Fausto. Trad. Eduardo Stupía. Buenos Aires.
- Brook, Peter. (1995): "Niesamowite. Rozmowanie Peter Brook z Krzysztofem Domagalik". ("Totalmente impresionante. Conversación de Peter Brook con Krzysztof Domagalik"). N° 10 *Notatnik Teatralny*. Wrocław, pp. 34-35.
- Brook, Peter. (2010): *La puerta abierta*. Ed. Alba Editorial. Trad. Gema Moral Bartolomé. Barcelona.
- Bruckner, Ferdinand. (1959): *La enfermedad de la juventud*. Ed. Losada. Trad. Jorge C. Lehman y José María Loco Ferraris. Buenos Aires.
- Brunton, Paul. (1996): *En busca de la India secreta*. Ed. Kier. Trad. José Novo Cerro. Buenos Aires.

- Burkert, Walter. (2009): *La creación de lo sagrado*. Ed. Acantilado. Trad. Stella Mastrangelo. Corregida por José Vilar. Barcelona.
- Calderón de la Barca, Pedro. (1996): *El príncipe constante*. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Ed. Cátedra, Madrid.
- Canneti, Elias. (1996): *Masa i władza (Masa y poder)*. Ed. Czytelnik. Varsovia, pp. 93-94.
- Capanna, Pablo. (2003): *Andrei Tarkovski: el icono y la pantalla*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 2003.
- Carroll, Sean. (2015): *Desde la eternidad hasta hoy*. Ed. Debate. Trad. Marcos Pérez Sánchez. Barcelona.
- Cervera, Vicente. (2013): “Dreyer, Tarkovski: de Ordet a Offret o la fe de Kierkegaard”, en *El libro de Kierkegaard: estudios en el segundo centenario de su nacimiento (1813-2013)*. Edición de José María Carabante y Antonio Lastra. Ed. La torre del virrey. Valencia.
- Chejov, Michael. (2006): *Lecciones para el actor profesional*. Alba Editorial. Barcelona.
- Cheng, François. (2015): *Cinco meditaciones sobre la muerte*. Ed. Siruela. Trad. María Cucurella Miquel. Colec. Victoria Cirlot. Madrid.
- Croyden, Margaret. (2005): *Conversaciones con Peter Brook*. Alba Editorial. Trad. Ismael Attrache Sánchez. Barcelona.
- Cooper, David. (1974): *La gramática de la vida*. Ed. Allen Lane. London.
- De Baecque, Antoine. (1989): *Andrei Tarkovski*. Editions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, Paris.
- De la Cruz, San Juan. (1962): *Cántico Espiritual*. Espasa Calpe. Madrid.
- De la Cruz, San Juan. (1981): *Poesías completas*. Cristóbal Cuevas. Ed. Bruguera Libro Clásico. Barcelona.

- De Llosa, Patty. (2009): *La práctica de la presencia*. Título original: *The practice of presence*. Ed. Gaia. Trad. Blanca González Villegas. Madrid.
- De Man, Paul. (2007): *La retórica del Romanticismo*. Ed. Akal. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Madrid.
- De Mora, Juan Miguel. (1968): *La filosofía en la literatura sánscrita*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.
- Dominik, Donata-Stawicka y Czarnota, Ewa. (2008): *Vademecum Matura*. Ed. Ope-ron. Gdynia.
- Dostoievski, Fiodor. (1974): *Memorias del subsuelo*. Ed. Júcar. Trad. Rafael Cansinos-Assens. Madrid.
- Dostoievski, Fiodor. (1999): *El jugador*. Ed. Unidad Editorial. S.A. Colección Mil-lenium. Trad. Victoriano Imbert. Madrid.
- Drane, Richard. (1995): *Twentieth Century Theatre*. Routledge. New York.
- Dreyer, Karl Theodor. (2009): *Jesús de Nazaret*. Ed. Sígueme. Trad. Javier Rodríguez Panizo y José Ángel Velasco García. Salamanca.
- Eliade, Mircea. (2014): *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Paidós Orientalia. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona.
- Eliot, Thomas Stearns. (1981): *Poemas*. Ed. TS Nova Fronteira. Río de Janeiro.
- Einstein, Albert. (1971): *Cómo yo veo el mundo*. Ed. Flamarion. Trad. Francisco Luis Cardona Castro. París, pp.18.
- Faber-Kaiser, Andreas. (2005): *Jesús vivió y murió en Cachemira*. EDAF. Madrid.
- Finley, James. (2014): *El palacio del Vacío de Thomas Merton. Encontrar a Dios: despertar al verdadero yo*. Ed. Sal Terrae. Trad. Fernando Beltrán Llavador. Santander.
- Feuerstein, Georg. (2013): *La tradición del yoga*. Ed. Herder. Trad. Laia Villegas Torras. Barcelona.

- Frankl, Viktor. (2010): *El hombre en busca de sentido*. Ed. Herder. Trad. Christinne Kopplhuber y Gabriel Insausti Herrero. Barcelona.
- Fret, Jarosław. (2009): “El parto por cesárea”. Ed. Instytut Jerzego Grotowskiego. Wrocław. Folleto de mano del espectáculo.
- Fromm, Erich. (1998): *Ucieczka od wolności (Escapar de la libertad)*. Ed. Czytelnik. Varsovia.
- Fushikaden, Zeami. (1999): *Tratado sobre la práctica del teatro Noh*. Ed. Trotta. Trad. Javier Ruibera e Hidehito Higashitani. Madrid.
- Gajka, Konrad. (1974): “Bertold Brecht na scenach polskich (1929-1969)” (“Bertold Brecht en la escena polaca”). Ed. Zakład Narodowy im. Ossolinskich. Serie A, N° 161. Wrocław, p. 77.
- García May, Ignacio. (2010): “La cadena de oro: Ocultismo y teatro”. N° 131 revista ADE. Madrid, p. 59.
- Garrigou-Lagrange, Reginald. (2003): *Las tres edades de la vida interior*. Ed. Palabra. Trad. Padre Leandro de Sesma. Tomo I. Tomo II. Madrid.
- Gesché, Adolphe. (2007): *El destino. (La destinée)*. Colección dirigida por Ángel Cordovilla Pérez. Ed. Sígueme. Trad. Alfonso Ortiz. Salamanca.
- Girard, René. (1993): *Sacrum i premoc (Sagrado y violento)*. Wydawnictwo Brama – Ksianica Włóczęgów: Uczonych. Poznań, pp. 11-12.
- Golaczynska, Magdalena. (2007): *Wrocławski teatr niezależny (El teatro independiente de Wrocław)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław.
- González Buelta, Benjamín. (2010): *Caminar sobre las aguas*. Ed. Sal Terrae. Bilbao.
- Green, Brian. (2010): *El tejido del cosmos: Espacio, tiempo y la textura de la realidad*. Ed. Crítica. Barcelona.
- Guardans, Teresa. (2009): *La verdad del silencio por los caminos del asombro*. Ed.

- Herder. Barcelona.
- Guardini, Romano. (2000): *El espíritu de la liturgia*. Ed. Cuadernos phase 100. Director de la colección. Josep Urdeix. Barcelona.
- Guardini, Romano. (2006): *Introducción a la vida de oración*. Ed. Palabra. Trad. Alfonso López Quintás. Madrid.
- Guillén, Claudio. (2005): *Entre lo uno y lo diverso*. Ed. Marginales Tusquets. Barcelona.
- Gurdjieff, G.I. (2011): *Relatos de Belcebú a su nieto*. Ed. Gaia. Trad. Miembros del Consejo Editorial de Ganesha. Madrid.
- Gurdjieff, G. I. (2013): *La vida es real solo cuando "yo soy"*. Ed. Gaia. Trad. Miembros del Consejo Editorial de Ganesha. Madrid.
- Hello, Ernesto. (1914): *L'homme (El hombre)*. Ed. Eugenio Subirana. Barcelona.
- Henderson, Joseph. (2005): *Thresholds of initiation (Umbrales de la iniciación)*. Kindle Edition. Londres.
- Herriot, Alain y Jody. (2011): *El toque cuántico*. EDAF. Trad. Belén Cabal. Madrid.
- Herwegen, Ildefonso. (1916): *El arte como principio de la liturgia*. Ed. Paderborn. Berlín.
- Herzog, Edgar. (1967): *Psiquis y muerte*. Ed. Fabril. Ciudad de México.
- Hikmet, Nazim. (1978): *Poemas*. Ed. Arte y Literatura. Trad. Fernando García Buriello. La Habana.
- Hillesum, Ety. (2007): *Diario de Ety Hillesum. Una vida conmocionada*. Ed. Anthropos. Trad. Manuel Sánchez Romero. Barcelona.
- Hoffmeister, David. (2012): *Despertando a través de un curso de milagros*. Ed. Oeoral. Ed. S.L. Trad. Nathan López Lorenzana. Narón (La Coruña).
- Irvin, Polly. (2003): *Directores*. Ed. Oceano. Trad. Jesús Casado Rodrigo. Barcelona.

- James, William. (2010): *Las variedades de la experiencia religiosa*. Ed. Prana. Trad. J.F. Yvars. Madrid.
- Jandova, Jarmila y Volek, Emil. (2013): *Teoría Teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Ed. Fundamentos. Trad. Jarmila Jandová y Emil Volek. Madrid.
- Janion, María. (2000): *Zarejestrowanie w Europie tak, ale wraz z naszymi zmarłych (Unirse en Europa sí, pero junto con nuestros muertos)*. Ed. Sic. Varsovia.
- Jankélévitch, Vladimir. (2002): *La muerte*. Ed. Pre-textos. Trad. Manuel Arranz. Valencia.
- Johnston, William. (1992): *The Mysticism of "The Cloud of Unknowing"*. Source Books, Trabucco Canyon, California and Anthony Clarke, Wheathampstead, Herts.
- Johnston, William. (2003): *Teología Mística. La ciencia del amor*. Trad. María Belén Ibarra. Ed. Herder. Barcelona.
- Jung, Carl Gustav. (2001): *Civilización en transición*. Ed. Trotta. Trad. Carlos Martín Ramírez. Madrid.
- Jung, Carl Gustav. (2009): *La vida simbólica*. Ed. Trotta. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid.
- Jung, Carl Gustav. (2011): *Aión. Contribuciones al simbolismo del sí mismo*. Ed. Trotta. Trad. Carlos Martín Ramírez. Madrid.
- Kania, Ireneusz. (1991): *Tibetańska Księga Umarłych (El libro tibetano de los muertos)*. Oficyna Literacka. Cracovia.
- Kantor, Tadeusz. (1946): "Przegląd" ("Revisión Artística"). Nº 1 *Polski związek artystów (Vínculo Polaco de Artistas Plásticos)*. Varsovia, enero de 1946, pp. 11-12.
- Kantor, Tadeusz. (1989): "Czekać Kantora" ("Esperando a Kantor"). Nº 252 *Expres*

- Wieczorny. Varsovia.
- Kantor, Tadeusz. (1991): *Théâtre Cricot 2*. Wydawnictwo Poznanskie. Ed. Varsovia.
- Kantor, Tadeusz. (1993): *Je ne reviendrai jamais*. Ed. CNRS. París.
- Kapuscinski, Richard. (2008): *La jungla polaca*. Ed. Anagrama. Trad. Ágata Orzeszek. Barcelona.
- Kierkegaard, Soren. (1976): *O-o (Albo – albo)*. Panstwowe Naukowe. Varsovia.
- Knébel, María Ósipovna. (2013): *El último Stanislavski*. Ed. Fundamentos. Trad. Jorge Saura. Madrid.
- Kern, Michael. (2002): *Libro completo de la terapia sacrocranial*. Ed. Gaia. Trad. Miguel Iribarren. Madrid.
- Krishnamurti. (1989): *Pensar en estas cosas*. Ed. Harperperennial. Nueva York.
- Küng, Hans. (2015): *Jesús*. Ed. Trotta. Trad. José María Bravo Navalpotro. Madrid.
- Laitman, Michael. (2011): *Cábala para principiantes*. Ed. Obelisco. Trad. Instituto Bnei Baruj. Barcelona.
- Lenoir, Frédéric. (2011): *Breve tratado de la vida interior. (Petit Traité de vie intérieure)*. Ed. Kairós. Trad. Miguel Portillo. Barcelona.
- Lestra, Antonio. (1935): *Le Père Chevrier*. Ed. Le tableau de Saint Fons. Paris.
- Levinas, Emmanuel. (2000): *Totalidad e infinito*. Edições 70. Lisboa.
- Levinson, André. (1929): *The Modern Dance in Germany*. Theatre Arts. Londrés.
- Lewis, C.S. (1994): *Cartas de Escrutopo*. Ed. Rialp. Madrid.
- Liddell, Angélica. (2014): *El sacrificio como acto poético*. Ed. Continta me tienes. Madrid.
- Lithard, Charles. (1936): *La voie illuminative*. Revue d'Ascétique et de Mystique. Paris, abril de 1936.
- Lohfink, Gerhard. (2013): *Jesús de Nazaret*. Biblioteca Herder. Trad. Marciano Vi-

- Ilanueva Salas. Barcelona.
- Małaczewski, Eugeniusz. (2012): *Caballo en el monte*. Ed. Encuentro. Trad. Joanna Kudelko y José Antonio Molina Gómez. Madrid.
- Melloni, Javier. (2010): *El Cristo interior*. Ed. Herder. Madrid.
- Merton, Thomas. (2015). *El verdadero viaje*. Ed. Salterrae. Trad. Fernando Beltrán Llavador. Santander.
- Metzner, Ralph. (2006): *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Ed. Kairós. Trad. Darryl Clark y Mireia Jardí. Barcelona.
- Miklaszewski, Krzysztof. (1985): *Witkacy i Teatr Cricot 2 (Witkacy y el Teatro Cricot 2)*. TVP. Cracovia, 22 de febrero de 1985. 19’.
- Miłosz, Czesław. (2005): *Otra Europa*. Fábula Tusquets editores. Trad. Alberto Cousté. Barcelona.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna y Zarzecka, Natalia. (2011): *Kantor was here*. Ed. Black dog publishing. Londres.
- Nagel Rasmussen, Iben. (1979): “Le mute del passato” (“La mudez del pasado”). N° 3/4 Revista Scena. Roma, p. 49.
- Nałkowska, Zofia. (2009): *Medallones*. Ed. Minúscula. Trad. Bożena Zabokicka y Francesc Miravittles. Barcelona.
- Nichols, Sallie. (2011): *Jung y el tarot*. Ed. Kairós. Trad. Pilar Basté. Barcelona.
- Nietzsche, Friedrich. (1994): *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm (El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo)*. Ed. Inter Esse. Cracovia.
- Nolan, A. (2007): *Jesús hoy. Una espiritualidad de libertad radical*. Ed. Sal Terrae. Santander.
- Odojewski, Włodzimierz. (2009): *Una temporada en Venecia*. Ed. Minúscula. Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona.
- Oida, Yoshi. (2010): *Los trucos del actor*. Ed. Alba Artes Escénicas. Trad. Elena Vi-

- lallonga. Barcelona.
- Oliva Bernal, César. (2004): *La verdad del personaje teatral*. Ed. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia.
- Oliva Olivares, César y Torres Monreal, Francisco. (1990): *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Ouspensky, P.D. (2010): *Psicología de la posible evolución del hombre*. Ed. Gaia. Trad. Miembros del Consejo Editorial de Ganesha. Madrid.
- Ostrowska, Bárbara. (1994): “Konrad Świnarski i teatr po nimiecku. Scenizacje niemiecki i swacjara”. (“Konrad Świnarski y el teatro germanófono. Escenificaciones alemana y suiza”). Red Catalogu. Anna Litak. Stary Teatr. Cracovia, pp. 101-161.
- Paracelso, A.F.T. (1992): *Opera omnia*. Ed. Renacimiento. Trad. Estanislao Lluema-Uranga. Sevilla.
- Pearce, Stewart. (2006): *La alquimia de la voz*. Ed. Gaia. Trad. Blanca González Villegas. Madrid.
- Picazo, Xabier. (2010): *Apocalipsis*. Ed. Verbo Divino. Estella (Navarra)
- Pizarnik, Alejandra. (1965): “El verbo encarnado”. N° 294 Revista Sur. Buenos Aires, pp. 35-39.
- Presa González, Fernando. (2006): *Antología de la poesía polaca*. Ed. Gredos. Madrid.
- Priestland, David. (2010): *Bandera Roja*. Ed. Crítica. Trad. Juanmari Madariaga. Barcelona.
- Ratajczakowa, Dobrowchna. (2006): *W krzysztale i w płomieniu (En el cristal y en el fuego)*. Wydawnictwo Uniwersitetu Wrocławskiego. Wrocław.
- Regalado, Antonio. (1995): *Calderón y los orígenes de la modernidad en el siglo de Oro*. Ed. Destino. 2 volúmenes. Barcelona.

- Reis, Julien. (2013): *El símbolo sagrado*. Ed. Kairós. Trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Barcelona.
- Renan, Ernest. (1985): *Vida de Jesús*. Edaf. Trad. Agustín García Tirado. Madrid.
- Ríos, Carmelo. (2014): *Maestros del secreto*. Ed. Los libros del olivo. Madrid.
- Rishis. (2010): *Los Vedas*. Ed. Yug. S.A. Puebla (México).
- Sánchez León, Juan Carlos. (1999): *Antonin Artaud y la Medea de Séneca. Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua Tomo 12*.
- Sanchís Sinisterra, José. (2006): “Beckett dramaturgo: La penuria y la plétora”. Revista ADE. Madrid, pp. 149-153.
- Sapija, Andrzej. (1985): *Podziemna niezależny teatr. (El subterráneo teatro independiente)*. Telewizja Polska, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi. Varsovia. 26’
- Schneider, Marius. (1988): “La basi del mondo luminoso acústico e sua concretezza apparente” (“La base del mundo luminoso acústico y su concreción aparente”). N° 19 Revista Riza Science. Roma, pp. 38-40.
- Schopenhauer, Arthur. (1957): *El mundo como voluntad y representación*. Ed. Porrúa. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. México.
- Schopenhauer, Arthur. (1970): *Aforizmy o mądrości życia (Aforismos sobre la sabiduría de la vida)*. Ed. Czytelnik. Varsovia.
- Shirley, Jhon. (2011): *Gurdjieff. Vida y enseñanzas*. Ed. La liebre de marzo. Trad. Esteban Bernís Utrilla. Barcelona.
- Słowacki, Juliusz. (1952-1975): *Korrespondencja II*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo. Wrocław.
- Spengler, Oswald. (1981): *Natura-Historia-Kultura (Naturaleza – Historia – Cultura)*. Ed. Wydawnictwo Wiedza Powszechna. Varsovia.
- Sri Radznisz, Bhagwan. (1980): *Tantra. La comprensión suprema*. Ed. Bompiani.

Milán.

- Stanislavski, Constantin. (2009): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*. Ed. Alba. Trad. Jorge Saura. Barcelona.
- Stanislavski, Constantin. (2010): *La construcción del personaje*. Trad. Bernardo Fernández. Alianza Editorial. Madrid.
- Stanislavski, Constantin. (2014): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Ed. Alba. Trad. Jorge Saura. Barcelona.
- Stein, Edith. (2007): *La ciencia de la cruz*. Ed. Monte Carmelo. Trad. Fco Javier Sancho Fermín. Ávila.
- Strehler, Giorgio. (1995): “Carta a Jean Pierre Thibadaut”. Libération. Paris, pp. 29.
- Szmuzniak, Karol. (1991): *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego (El teatro de pantomima de Wrocław. El mito en el teatro de Henryk Tomaszewski)*. Zakład Narodowy im. Ossolinskich. Wydawnictwo Wrocław. Wrocław.
- Tápies, Antoni. (1998): *Conversación sobre el muro*. Ed. La Rosa Cúbica. Barcelona.
- Tarkovski, Andrei. (2012): *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp. Trad. Enrique Banús Irusta. Madrid.
- Tarkovski, Andrei. (2014): *Andrei Rubliov*. Ed. Sígueme. Trad. Ricardo San Vicente. Salamanca.
- Tarkovski, Andrei. (1993): *Journal 1970-1986*. Cahiers du Cinéma. Paris.
- Tatarkiewicz, Władisław. (1971): *Romantyzm czyli rozpacz semantyka. (El romanticismo o la desesperación semántica)*. Ed. Instituto de Investigaciones Literarias de la Academia polaca de Ciencias. Varsovia.
- Thoreau, Henry David. (2012): *Walden*. Ed. Cátedra. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid.

- Tolstoi, Lev. (2010): *El reino de Dios está en vosotros*. Ed. Kairós. Trad. Joaquín Fernández-Valdés y Roig-Gironella. Barcelona.
- Tsongkapa, Lama. (2007): *El gran tratado de los estadios en el Camino a la Iluminación*. Segundo Volumen. Ed. Dharma. Trad. Xavi Alongina. Alicante.
- Vallejo, César. (2003): *Trilce*. Poema 33. Ed. Cátedra. Madrid.
- Varley, Julia. (2011): *Piedras de agua*. Ed. Artezblai. Trad. Ana Woolf. Bilbao.
- Venecia, Slomo. (2010): *Sonderkommando*. Ed. RBA. Colaboración de Béatrice Prasquier. Prólogo de Simone Weil. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona.
- Von Franz, Marie Louise. (1997): *El hombre y sus símbolos*. Ed. Paidós Ibérica. Trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona.
- Waaajman, Kees. (2011): *Espiritualidad. Formas, fundamentos y métodos*. Ed. Sígueme. Trad. Francisco J. Molina de la Torre. Salamanca.
- Walsh, Neale Donald. (2009): *Conversaciones con Dios*. Trad. M^a de la Luz Broissin Fernández. Ed. Grijalbo. Barcelona.
- Watt, Alexander. (2009): *Mi siglo*. Ed. Acantilado. Trad. Jerzy Slawomirsky y Anna Rubió. Barcelona.
- Watts, Allan. (2008): *OM. La sílaba sagrada*. Ed. Kairós. Trad. David Rosenbaum. Barcelona.
- Weil, Simone. (1993): *A la espera de Dios*. Ed. Trotta. Trad. Adela Muñoz Fernández. Madrid.
- Wekwerth, Memfred. (1975): *Schriften arbeit mit Brecht*. Ed. L. Hoffman. Berlín.
- Wellbeloved, Sophia. (2003): *Gurdjieff: los conceptos clave*. Ed. Routledge. New York.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. (2015): *Teatro*. Ed. Círculo d'Escritores Olvidados. Trad. Emilia Poplawska. Madrid.
- Wollheim, Richard. (2006): *Sobre las emociones*. Ed. La Balsa de la Medusa. Colec-

ción dirigida por Valeriano Bozal. Trad. Gema Facal Lozano. Madrid.

Yllán, Encarna. (2012): “La crueldad a través del espejo: Artaud-Liddel”. Universidad de Murcia. Máster de Artes Escénicas. Bienio 2010-2012. Trabajo Fin de máster (inédito), pp. 46-47.

Yogananda, Paramahansa. (2009): *El yoga de Jesús*. Ed. Self-Realization Fellowship. Los Ángeles, 2009.

Zambrano, María. (1992): *Los sueños y el tiempo*. Ed. Siruela. Madrid.

WEB.

Arzeno, Federico (2004): <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artafede.htm>. Consultado el 15 de abril de 2015.

Heras, Álvaro (2012): <http://alvaroherasgroh.blogspot.com.es/2012/10/antonin-artaud-18961948.html>. Consultado el 15 de abril de 2015.