

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

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



## La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible

Anna Caixach

El teatro ha sido una aventura enorme en mi vida. Ha condicionado profundamente mi manera de pensar, de analizar las cosas, de ver a la gente, de mirar la vida. Diría que incluso mi lenguaje ha sido formado por el teatro. Pero no llegué a este trabajo buscando el teatro, en realidad, siempre he buscado alguna otra cosa.

JERZY GROTOWSKI (1992)

Tras el duro proceso de gestación de *Apocalypsis cum figuris*,<sup>1</sup> en lo que se podría considerar el momento álgido de la trayectoria de su Teatro Laboratorio –tras haber causado un impacto significativo durante su temporada en Nueva York en 1969, en la Washington Square Methodist Church del Greenwich Village con representaciones de *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*–, Jerzy Grotowski anunció que no dirigiría más producciones teatrales. *Apocalypsis* había sido un claro punto de inflexión que marcaría una nueva etapa de investigación en el laboratorio polaco. Por primera vez, el trabajo del actor no partía de la aplicación de técnicas y principios interpretativos a priori. Grotowski, queriendo evitar en todo momento caer en un mecanismo de productividad y en la repetición de sus anteriores descubrimientos, observa a sus actores con una actitud nue-

va, expectante en lugar de impositiva. Este fue su propósito (GROTOWSKI, 1969b : 42):

Tenía entonces una sola regla: si alguien estaba en acción, en el curso de un proceso creativo, y si no estaba perjudicando a nadie, podría ocurrir que yo no entendiera nada, pero debía mirar.

De esta manera, el director polaco permite que se llegue a la composición de la estructura performativa a partir del proceso interior de los actores y no por su creación externa (GROTOWSKI, 1969b : 50-51):

Fueron tres años de lucha. Si durante el trabajo nacía algún conflicto entre el proceso creativo de cualquiera de mis colegas y el orden del conjunto, la estructura, o el orden del montaje, daba siempre la prioridad al proceso. Nunca corté aquello que era realmente un proceso, aunque no viera la conexión con el conjunto.

La exploración iniciada en la creación de *Apocalypsis*, pues, será el origen de un profundo cambio en la manera de trabajar de Grotowski. Desaparecerán las imposiciones dictatoriales del director para priorizar la manifestación del proceso interior del actor. La técnica artística cederá paso a la experiencia humana. La búsqueda del actor total pasará a convertirse en la búsqueda del hombre total. En *Apocalypsis* se empieza a difuminar el papel que convencionalmente se asignaba al actor (aquel que representa) para convertirse en el actuante (aquel que lleva a cabo la acción) (GROTOWSKI, 1969a : 38):

No siento que el teatro sea un fin para mí. Existe sólo el Acto. Podría haber pasado que este Acto fuese bastante cercano al texto dramático en cuanto a base. Sin embargo, no puedo preguntarme si era o no la realización del texto. No lo sé. No sé si era fiel al texto o no. No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia

humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es? ¿Acrobacia sobre el escenario? ¿Gritos? ¿Revolcarse por el suelo? ¿Violencia? Ni el teatro de texto ni el teatro físico –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelación.

*Apocalypsis* supuso un nuevo estadio en la búsqueda de Grotowski que lo llevó a cruzar una cierta barrera. Deja atrás el montaje de espectáculos para iniciar la exploración de los procesos humanos en el cumplimiento «del acto que abraza la totalidad del hombre» (GROTOWSKI, 1969a : 39). Se abren así nuevos horizontes de vida creativa y, rompiendo los muros de las convenciones sociales y teatrales del momento, Grotowski inicia el camino hacia un territorio desconocido, más allá del teatro pero profundamente vinculado al teatro, o mejor dicho, a las raíces del teatro, para descubrir una nueva y al mismo tiempo antigua dimensión de las artes performativas donde sería posible la recuperación de su potencial como proceso unificador del ser humano. Ya no se tratará de teatro solamente, sino de una visión de la vida a través del teatro y de una visión del teatro a través de la vida. Más próximo al pasado que a la actualidad teatral, Grotowski, en una conferencia del año 1969, el año de su cataclismo y renacimiento, vincula su trabajo con algo antiguo y olvidado dirigiendo su mirada a la espiritualidad prehistórica, donde el arte era un vehículo, un medio y no un fin en sí mismo; hecho que anuncia premonitoriamente el objetivo de su último y definitivo periodo de investigación, el Arte como Vehículo, y al mismo tiempo evidencia la continuidad y coherencia de toda su trayectoria teatral-existencial (GROTOWSKI, 1969a : 39):

No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido como un nuevo método. Se le podría llamar método, pero esta palabra es muy limitada. Además, no creo que sea nada nuevo. Pienso que *este tipo de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque a veces existió

también en algunos teatros. Es el camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo. Se nos revela y formula dependiendo de la época, el tiempo y la sociedad. No estoy seguro de que aquellos que hicieron las pinturas en la cueva de Trois Frères quisieran solamente hacer frente a su terror. Quizás..., pero no solamente. Y creo que aquella pintura no era el fin. La pintura era el camino. En este sentido, me siento mucho más cercano al que hizo la pintura en la roca que a los artistas que piensan que están creando la vanguardia de un nuevo teatro.

La necesidad vital del buscador polaco se mostraba en el deseo de ir más allá de las convenciones-limitaciones teatrales y de la máscara social y los estereotipos, en la búsqueda de la plenitud esencial de lo que podríamos llamar el acto performativo primigenio. Inquietud que iniciaría el paso del Arte como Presentación (donde el efecto y la sede del montaje están en la percepción del espectador) al Arte como Vehículo (donde el efecto y la sede del montaje están en aquellos que hacen), los dos periodos de investigación de Grotowski más alejados entre sí en el tiempo y extremos de una larga cadena, la de las artes performativas.

Grotowski ya no se separará de este camino de investigación y liberación descubierto en el proceso de *Apocalypsis*. Ahora bien, como todo proceso vivo, este camino, eminentemente práctico, estará siempre en constante evolución. Llegando al final de su paso por la vida, en las conferencias parisinas de 1997-1998<sup>2</sup> –último testimonio público del maestro polaco donde trata de manera especialmente clara los aspectos técnicos del artesanado artístico–, distingue consiguientemente dos orientaciones en el trabajo del actor: el camino orgánico –aquel que se inició con *Apocalypsis*– y el camino basado en la composición (artificial o no orgánico). Grotowski relaciona lo verdadero con lo vivo y en su observación de la vida, fascinado por la participación total del cuerpo –pero no sólo referido al dominio físico– descubre en la organicidad un

camino hacia la verdad. El descubrimiento de este aspecto que nos vincula con los impulsos más íntimos, arraigados a la naturaleza, abrirá un camino de profundas revelaciones. El investigador polaco sitúa, pues, su investigación en la línea orgánica, así como también la de Stanislavski; en la línea no orgánica o artificial encontraríamos a Brecht y la Ópera de Pekín.

En la vía orgánica, arraigada, pues, en el cuerpo y vinculada a la atención vigilante dirigida al entorno, se parte del proceso; primero se trabaja para descubrir el impulso y por encima de este flujo vital se crea o aparece la estructura, es decir, el impulso precede (y conduce) la composición. En la vía no orgánica, caracterizada por la composición estricta de las posiciones corporales, primero se crea la forma y por lo tanto, la composición precede el impulso. Todo empieza en la periferia para después llegar al proceso. Dos inicios del trabajo por polos diferentes que tendrían idealmente el mismo propósito, la unificación (conjunción de dos cosas que se convierten en una sola) de la espontaneidad y la precisión, de la vida y la estructura, del proceso y la composición. Es decir, la unificación de la polaridad fundamental de la práctica del actor.

Según Grotowski, la aproximación orgánica se basa en las reacciones auténticas y orgánicas del cuerpo, acciones que tienen su origen dentro de éste. Todo el proceso empieza dentro. Su proyección exterior, en las acciones visibles, es sólo el final de este proceso. Así, pues (GROTOWSKI, 1969a : 37):

Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*, no en el sentido de un compañero de escena sino en el sentido de otra existencia humana. O, simplemente, otra existencia. Porque para alguien podría tratarse de una existencia diferente de la humana: Dios, Fuego, Árbol.

Si esta conexión entre el proceso interior –un proceso real– y la acción se cortara, la acción dejaría de ser acción y se convertiría en un gesto: falso, muerto y rígido. Se trataría entonces de una ejecución mecánica. Por consiguiente, esta conexión será considerada la verdad de la acción, aspecto que se deberá redescubrir cada vez. Habrá que revivir el proceso cada vez. Vivirlo como nuevo y desconocido cada vez. El proceso es como una corriente de impulsos comparable a un río, en continuo movimiento, que se descubre cada vez entrando en él y dejándose llevar por su flujo. Pero en el momento en que pensamos que ya lo conocemos y empezamos a buscar aquella idea preconcebida, el proceso morirá. Parece innegable que en el trabajo del actor siempre deberá haber alguna cosa desconocida, por descubrir: el misterio del arte del actor que es al mismo tiempo el misterio de la vida.

Por lo tanto, el proceso interior viene dado por la reacción auténtica frente a una existencia. Nos referimos a un encuentro con el otro, más allá de los estereotipos, donde participan la entrega, la revelación y la aceptación. Se trata de descubrirse, darse y recibir sin medida. Para Grotowski el encuentro real entre dos seres es la esencia del teatro (GROTOWSKI, 1969b : 41):

Conociendo el misterio del otro, uno conoce el suyo propio. Y viceversa: conociendo el propio, uno conoce el misterio del otro. Esto no es posible con cualquiera. Diciendo esto, no intento emitir un juicio sobre la valía de los demás. Simplemente, la vida nos ha hecho de una forma tal que podemos encontrarnos: tú y yo. Podemos encontrarnos para la vida y para la muerte –llevar a cabo un acto juntos. Crear como si fuera la última vez, como si uno fuera a morir inmediatamente después.

Vemos, pues, que el impulso orgánico sólo será posible en reacción a otra presencia, al contacto. Estos contactos, posibles sólo con una conciencia real de lo que nos rodea (y por lo tanto con una mente discursiva en silencio), forman una acción-reac-

ción en el momento presente, o sea, una adaptación inmediata (sin el espacio para la decisión mental) y en relación constante con los cambios continuos del entorno. Sin este contacto directo el actuante se encontraría aislado de todo lo que hay fuera de él, se convertiría en «ciego y sordo» a los millares de estímulos que se reciben continuamente, situándose en una dimensión mecánica del plano de la acción o plano horizontal, dimensión que hay que trascender para descubrir la dimensión orgánica.

El investigador polaco afirma que el cuerpo es memoria; es toda nuestra vivencia y, al mismo tiempo, va más allá de nuestra vida o memoria personal. Toda la existencia humana está inscrita en nuestro cuerpo, por lo tanto habría que redescubrir aquello que ya somos pero que no recordamos. En el acercamiento orgánico se tratará, pues, de liberar el «cuerpo-memoria», es decir, dejar hablar el cuerpo, que de esta manera nos guiará en el descubrimiento de una corporalidad desconocida, quizás olvidada, una memoria ancestral que nos vincula al origen, a la esencia. Las claras palabras de Thomas Richards,<sup>3</sup> procedentes de la vivencia personal de este proceso, establecen unas primeras claves sobre la relación de la dimensión orgánica con el aspecto vinculado al plano de la conciencia o plano vertical en todo este viaje de redescubrimiento (RICHARDS, 2008 : 5):

...era como si mi cuerpo empezara a guiarme –por él mismo, completamente– en un flujo de movimiento que provenía de dentro, un flujo de impulsos que corrían a través del cuerpo. Fue como descubrir un río. Me sentía un poco distanciado, mirándolo. Mi mente dejó de manipular mi cuerpo, diciéndole, «ve aquí, ve allí»; ahora mi cuerpo me estaba guiando. Incluso la fuente de los impulsos parecía no ser muscular.

La acción orgánica viene del cuerpo y no de la cabeza, no es pensada sino vivida plenamente y está profundamente vinculada a

las fuerzas de la naturaleza y a los impulsos vivos. Una expansión que es pura percepción, como la acción de un animal salvaje que perseguido por su depredador se encuentra inmerso en un estado de vibrante presencia en todas y cada una de las células de su cuerpo. Este movimiento armonioso no es elaborado de antemano, es la expresión de un proceso real donde la totalidad del ser está plenamente involucrada en la acción. Esta armonía es el esfuerzo sin esfuerzo o la relajación en la acción. Nos encontramos ante la expresión natural, no buscada. La manifestación de un fenómeno que se origina bajo la piel, que se desarrolla y, traspasando el organismo, se convierte en acción viva. Esta acción se convierte en percepción viva. Una percepción que viene de todos y cada uno de los poros del cuerpo y que aporta vida.

En el curso del proceso orgánico, la mente discursiva –es decir, la mente tal como la conocemos, un conjunto de pensamientos centrados en el «yo» exterior– se va silenciando, observando de una manera más distanciada, dejando aparecer una fluidez y una continuidad del movimiento, como un flujo de vitalidad que se manifiesta a través de la acción y que nos conecta con esta fuente que parece provenir de algún lugar más allá de nuestro cuerpo. Este rico canal, sin embargo, se muestra en los humanos –en la mayoría de los casos– bloqueado a causa de los condicionamientos sociales, culturales, educacionales. Para recordar el camino de vuelta al estado original, pues, habrá que romper con la mecánica de la vida cotidiana. Así, el actuante, en el intento de restaurar la conexión perdida con el flujo interior, se deberá alejar de aquella parte de él mismo que se ha convertido en lo que es a partir de las influencias externas, las cuales nos han educado la percepción y nos privan de ver más allá de la realidad cotidiana, más allá del pensamiento mecánico, de las emociones reactivas y de los hábitos aprendidos. Y es que vivir en esta máscara creada por causas exteriores es vivir en la personalidad (como

contraposición a la esencia); es estar bajo el control de la sugestibilidad y las respuestas automáticas habituales, construidas en los sistemas del condicionamiento social, en un estado de identificación plena con nuestras emociones, humores y pensamientos. Un estado de confusión en el que es imposible la acción orgánica. Así, la organicidad requerirá una lucha contra todo aquello que no proviene de un proceso natural (GRO-TOWSKI, 1991 : 91):

¿Qué es la organicidad? Es vivir en armonía con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No se debe olvidar: el cuerpo es un animal. No estoy diciendo que seamos animales; digo que nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está vinculada al aspecto-niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es una cosa que se tiene más cuando se es joven, y menos cuando se envejece. Obviamente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entrenamiento de la vida ordinaria, rompiendo, eliminando los clichés del comportamiento. Y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria.

De las palabras de Grotowski se desprende la importancia de descubrir dentro de uno mismo este «estado del niño» vinculado a la organicidad. En otras palabras, reencontrar la fascinación de la mirada inocente del niño que, menos condicionada que la del adulto, lo descubre todo por primera vez. El niño percibe de manera directa, inmediata, con una visión clara y sin juicios. Para él no hay futuro ni pasado, sólo el presente es real (GROTOWSKI, 1978 : 8):

Lo que experimenta es siempre por primera vez. Si entra en el jardín una vez, es por primera vez, pero el segundo día, cuando entra en el jardín, el jardín es diferente, entonces es otra vez la primera vez. Nosotros, los adultos, estamos ya entrenados, sabemos que cada jardín es la misma cosa, pese a que el mismo jardín es cada día una cosa diferente. Estar en el principio es permitirnos estar realmente en lo que hace-

mos, en lo que percibimos y en lo que descubrimos.

Una vida extraordinaria se abre entonces ante nosotros, un mundo lleno de estímulos y miles de detalles que sólo podrá percibir una mente con el espacio suficiente para abrirse al contacto real con el ahora y aquí. Tan sólo una mente en silencio, libre de todo juicio y liberada de las emociones nos permitirá escuchar y ver en profundidad. Se trata de una invitación a salir de uno mismo, alejándonos del molde social con sus prejuicios y lecciones aprendidas que actúan como filtro de la percepción, para recibir la vida de manera plena, sin ningún tipo de barrera, sin anteponer ningún juicio, sin etiquetar antes de recibir; manteniendo una lucha para evitar recibir contenidos que uno mismo etiqueta y encasilla, en vez de presencias vivas y permanentemente cambiantes y que, por lo tanto, cada vez reclaman, con su misterio, ser redescubiertas de nuevo (RICHARDS, 1995 : 5):

Vivimos en una época en la que nuestras vidas interiores están dominadas por la mente discursiva. Esta porción de la mente divide, secciona, etiqueta –empaqueta el mundo y lo envuelve como «conocido». Es la máquina que hay en nosotros que reduce el misterioso objeto que se balancea y se ondula en simplemente «un árbol». Como esta parte de la mente posee el control en nuestra formación interior, a medida que crecemos, la vida pierde su sabor. Vivimos una experiencia más y más general, sin percibir ya las «cosas» directamente, como un niño, sino como signos en un catálogo familiar para nosotros. Lo «desconocido», de este modo reducido y petrificado, se convierte en lo «conocido». Un filtro se alza entre el individuo y la vida. [...] El peligro es que limitamos, reducimos, enjaulamos a esta persona, viendo sólo lo que deseamos ver o somos capaces de ver.

Esta reducción transforma nuestra visión en una visión general y superficial donde todo pierde su individualidad, donde to-

do pasa a llenar el saco de lo conocido convirtiéndose en tan sólo una proyección de lo conocido. Dejamos, pues, de ver en detalle, convirtiendo aquello único en una imagen conocida, convirtiendo las presencias en contenidos. Conducidos por los hábitos y comportamientos ligados a la memoria, vemos a través de un velo y, sin lugar a dudas, dejamos de ver realmente. Dejamos de percibir de manera directa y por lo tanto nuestras acciones dejan de estar en una relación real y orgánica con el entorno, volviendo así al estado cotidiano de *ceguera* y *sordera*. Vivir el presente sin premeditación será el gran reto, en el teatro y en la vida.

Se hace evidente que el estado de organicidad es un proceso psicofísico complejo; con el objetivo de despertar la inteligencia instintiva, en la cual toman parte la percepción y el instinto, libera capas del denso molde condicionante en el cual nos encontramos encarcelados. Un proceso purificador, diríamos. Un cuerpo liberado deja de ser un obstáculo y se convierte en una ventana a la vida interior. El cuerpo se vuelve transparente y todo el proceso interno se evidencia. El torrente de impulsos fluye en las acciones llegando al océano. Estamos hablando, pues, de un proceso revelador de una naturaleza interna, más real, de un «yo» verdadero a través de la extinción de uno mismo (del «yo» aparente, personalidad). Esta es la conversión del hombre exterior en el hombre interior, retorno de sí sobre sí y en sí (mismo). Grotowski se refiere a esta dualidad en el texto *Performer* parafraseando las palabras del Maestro Eckhart (GROTOWSKI, 1987 : 377):

Entre el hombre interior y el hombre exterior hay la misma diferencia infinita que hay entre el cielo y la tierra. [...] Por eso soy no nacido, y según mi carácter de no nacido, no puedo morir. Lo que soy por mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque es dado al tiempo y se descompondrá con el tiempo. Pero con mi nacimiento también nacieron todas las criaturas. Todas ellas sienten la necesidad de ascender desde su

vida a su esencia. [...] sino que soy lo que era, lo que debo permanecer ahora y para siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo ni dónde he estado. Allí soy lo que era, no crezco ni disminuyo, porque yo soy, allí, una causa inmóvil que hace mover todas las cosas.

La gran diferencia ocurrirá entre estar identificado con lo que en nosotros es dado al tiempo y que con el tiempo morirá, o bien escuchar aquella parte en nosotros que siente *la necesidad de ascender desde su vida hacia su esencia*. Esta es la posibilidad de que el «yo» en el tiempo, es decir, el «yo» actuante, descubra un camino de retorno a lo que era originariamente, antes de las diferencias, y sea posible la unión con este núcleo interior entrando así en el terreno de la inmortalidad; volviéndose libre.

Según Grotowski, el actuante, en su proceso hacia la esencia, desarrolla lo que él nombra el yo-yo. Esta relación sutil ha sido el centro de interés de sabios y maestros espirituales, considerada de gran importancia y repetida con palabras casi idénticas en diferentes libros sagrados de la India. Grotowski nos da su personal visión de esta doble dimensión en el texto *Performer* (GROTOWSKI, 1987 : 376):

Se puede leer en los textos antiguos: «Somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá». preocupados de picotear, ebrios de vivir en el tiempo, hemos olvidado *hacer vivir* la parte en nosotros que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo, y de ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por esta otra parte de uno mismo (aquella que está como fuera del tiempo) ofrece otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está, en ti, la mirada de los otros, ni tampoco ningún juicio; es como una mirada inmóvil: una presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas –y eso es todo. El proceso puede ser cumplido sólo en el contexto de esta presencia quieta. Yo-Yo: en la experiencia, la pareja no aparece separada, sino plena, única.

En este estado doble («yo-yo»), habiendo superado la dimensión mecánica de total absorción e identificación con la acción, se dará vida al testimonio, el «yo» permanente, la mirada inmóvil. Llevar a cabo la acción desde la presencia silenciosa y vigilante posibilita un renacimiento del «yo» actuante que adquirirá otra calidad de energía. Y este testimonio de la propia vida, este «yo» que ve que yo veo, que escucha que yo escucho, según Grotowski es la conciencia (GROTOWSKI, 1989-1990 : 125):

*Awareness* significa la conciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina de pensar) sino a la Presencia.

Es decir, una dimensión más profunda de la conciencia, vinculada a la mirada serena y tranquila y no a la mente discursiva, eso es, vinculada al estado original del ser humano donde todo es absorbido en la luz de esta conciencia. Este proceso de elevación del hombre exterior a la esencia, en el cual la personalidad se pierde en el «yo» interior como una gota de agua se pierde en el océano, *sólo será cumplido en el contexto de esta presencia silenciosa y tranquila*.<sup>4</sup>

Podemos decir, pues, que al desarrollar una acción en su dimensión orgánica, yendo más allá de la dimensión mecánica, se despliega la conexión de esta acción con otra, la acción interior, relacionada con el trabajo sobre sí mismo y con lo que Grotowski denominará la verticalidad. Podríamos decir que el plano de la organicidad (plano horizontal) nos descubre un pasaje que nos abre a otra calidad de presencia; ese desarrollo de la atención hacia el entorno nos posibilita el nivel de atención necesario para iniciar el trayecto interior o vertical.

A partir de esta exhaustiva indagación de la naturaleza humana, Grotowski descubre que esta conciencia se podría decir que forma el extremo de un registro en el cual el otro polo es el instinto. Así que la unión con el «yo» testimonio no significará una desaparición del «yo» actuante sino que ambos formarán los extremos de un mismo regis-

tro y con la presencia de ambos extremos aparecerá la plenitud del estado original (GROTOWSKI, 1985 : 298).

Entonces alguna cosa existe como la presencia en las dos extremidades del mismo registro; dos polos diferentes: el del instinto y el de la conciencia. Normalmente nuestra pasividad cotidiana provoca que estemos entre los dos, y no seamos ni totalmente animales ni totalmente humanos, nos vemos movidos confusamente entre los dos. Pero en las técnicas tradicionales verdaderas y en las «performing arts» verdaderas, uno mantiene estos dos polos extremos al mismo tiempo. Eso significa «estar en el principio», «estar de pie en el principio». El principio es tu naturaleza original, presente ahora, aquí. Tu naturaleza original con todos sus aspectos: divinos o animales, instintivos, apasionados. Pero, al mismo tiempo, debes mantenerte vigilante con tu conciencia. Y cuando más estás «en el principio», más debes «estar de pie». Es la conciencia vigilante la que hace el hombre [człowiek]. Es esta tensión entre los dos polos la que da una plenitud contradictoria y misteriosa.

Y es en la intersección de estos dos planos, el del instinto y el de la conciencia, cuando emergerá el proceso creativo. Punto donde confluyen dos procesos, el humano y el artístico, el flujo interior y el rigor (GROTOWSKI, 1969a : 35-36):

Por lo tanto se trataba siempre de una especie de intersección de lo que era aún la precisión del trabajo precedente con lo que iba hacia la espontaneidad. O al contrario: una especie de intersección entre lo que estaba aún en el flujo de las reacciones personales y lo que ya se dirigía hacia la precisión. Cuando tenía lugar esta intersección, emergía el momento creativo.

Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana, por este motivo cuando se cruzan estamos completos. En cierto sentido, la precisión es el ámbito de la conciencia,

mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto.

Así, podemos decir que el proceso de transformación del «yo» vinculado a la personalidad en el «yo» interior, proceso «yo-yo», empieza con la percepción consciente. Una percepción que, como hemos visto, se extiende por todo el cuerpo y que mantiene una conexión profunda con la mirada hacia el mundo interior. En este proceso, la percepción se convierte en conciencia. Cada poro de la piel se convierte en un ojo. Cabe decir que es necesario un pleno desarrollo de la atención para que el proceso se convierta en un flujo continuo de percepción consciente; una atención que no tan sólo rodea sino que penetra. A partir del desarrollo de la atención y de la escucha hasta niveles realmente sutiles, el actuante será capaz de escuchar su cuerpo (animal/aspecto instintivo) y no interferir en su diálogo con el espacio. Esta es la acción con un reposo interior, la acción orgánica, que implica una mirada hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo; aquello que Grotowski denomina «movimiento que es reposo». La acción no acción, la conjunción del sí y del no, un movimiento que permite ver y escuchar y en el cual la mente descansa en el «yo» eterno sin permitir que surja el pensamiento «yo». Una acción ejecutada en silencio interior (reposo) y de manera impecable que se manifiesta a través de una presencia única y estable, que escapa al tiempo para vivir en la eternidad, en la unión instinto-conciencia. En definitiva, una acción que no nos esclaviza sino que nos hace libres.

El rigor en la estructura de acciones permitirá al actuante la apertura del pasaje «yo-yo». Como se ha dicho, el respeto por la precisión de los detalles a través de la percepción consciente posibilitará la aparición del proceso. En el proceso, el actuante se encuentra en un entrelazado de los dos planos, dos territorios que se despliegan en relación continua y donde las dos acciones, horizontal y vertical, se acaban convirtien-

do en una. Pero esta posibilidad de hacer visible lo invisible (el proceso real, interior) se hará tangible sólo como fruto de un trabajo profundo y constante. Sólo en el no diletantismo nos podremos situar delante de lo antiguo, lo primario, y de la conciencia, en el estado de misteriosa plenitud. En este camino la competencia del actuante es la base imprescindible a partir de la cual puede aparecer la potencialidad humana. Después de la maestría aparece la cuestión del corazón, dirá al maestro polaco (GROTOWSKI, 1985 : 295):

Evidentemente, cuando llega la maestría, aparece la cuestión del corazón. El corazón sin maestría es mierda. Cuando hay maestría, deberemos enfrentarnos a la cuestión del corazón y el espíritu.

Y así, el actuante, en unión con su núcleo estable y único, podrá involucrarse de pleno en el ahora y aquí manteniéndose, al mismo tiempo, presente en la organicidad y en la conciencia. La máxima participación en la vida será, al mismo tiempo, el máximo desapego. Cuando se es libre se es capaz de ver, de percibir de manera clara y profunda los detalles que nos permiten mantenernos en el presente a través de la acción orgánica, que por otra parte nos vincula a nuestros impulsos internos. En un trabajo continuado sobre la atención y la escucha se desarrolla una sensibilidad que se convertirá en imprescindible para pasar al mundo interno.

Este sentirse un ser vivo plenamente, totalmente, es la consecuencia de la presencia en los dos extremos del estado original. Por una parte, plenamente vinculado a la acción orgánica, este aspecto animal o instintivo en el que el cuerpo está receptivo, alerta y disponible, adaptándose continuamente a los cambios del entorno; de la otra, ejecutando meticulosamente desde la mirada silenciosa la línea de acciones con plena conciencia de los detalles, y observando en la quietud interna este viaje interior ascendente hacia la presencia silenciosa.

Para Grotowski, el aspecto vertical de este retorno al origen es siempre una cuestión práctica, porque, como se ha visto, uno se vincula a la verticalidad a través de la acción horizontal ejecutada con impecabilidad artística, ello quiere decir, llevada a cabo con máxima atención. Por lo tanto, a través de este trabajo preciso sobre los detalles accedemos al pasaje de lo denso a lo sutil. Consiguientemente, la estructura, la acción horizontal, se convierte en imprescindible para el trabajo interior (GROTOWSKI, 1989-1990 : 130):

La estructura elaborada en los detalles –*Action*– es la clave; si falta la estructura, todo se disuelve.

Es decir, el flujo de vida debe ser articulado en estructuras con una forma definida, de no ser así todo se desvanece. Esta es una cuestión fundamental en la obra grotowskiana. La precisión. Este flujo que es el proceso interior necesita una forma ejecutada en la perfección de los detalles que permite no apegarse a ella sino darle su valor justo como instrumento a través del cual se puede manifestar el proceso. Sin la estructura, sin la impecabilidad, sin la atención sobre los detalles no habría posibilidad de emprender el trayecto vertical.

Grotowski identifica este itinerario vertical con el trabajo sobre los cantos vibratorios antiguos. Descubre en estos cantos, que son al mismo tiempo orgánicos y precisos, el instrumento que vincula el actuante a las dos dimensiones, horizontal y vertical. El actuante deberá ligar los impulsos del cuerpo con el canto, dice al maestro. La estructura en este momento pasa a articularse a partir del canto; podríamos decir que las acciones de la estructura encuentran su relación con la organicidad en un cuerpo que rememora un estado original y encuentra su vínculo orgánico en los impulsos codificados en los cantos tradicionales vibratorios. Los cantos, fuertemente arraigados en la organicidad, servirán de eje para el trayecto vertical. Otra vez, el testimonio de

Richards proveniente de su experiencia como actuante es esencial y revelador (RICHARDS, 2008 : 6):

Trabajé con Grotowski sobre el desarrollo de estructuras performativas con y en torno a estos cantos, y –lo que es la cuestión principal– en el proceso que se puede producir, digamos, dentro del ser humano a través de todo este trabajo. [...] estos cantos verdaderamente son instrumentos, o mejor dicho pueden ser instrumentos para el trabajo del ser humano sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en un proceso que podríamos llamar de transformación de energía.

Si conseguimos que la mente deje de dar indicaciones al cuerpo sobre cómo interpretar el canto, el cuerpo podrá empezar a hablar por sí mismo manteniendo un diálogo con los estímulos provenientes del canto, diálogo en el cual la personalidad no participará. Un estado que, pese a no ser el habitual, se puede reconocer como «natural» cuando uno lo experimenta y permite al cuerpo volverse vivo con sus impulsos plenamente vinculados al canto. Estos impulsos, que aparecen en la reacción orgánica al canto, son los que transportarán el canto en un diálogo entre la corporalidad y el propio canto (GROTOWSKI, 1989:1990 : 127):

...los cantos tradicionales (como los de la línea afrocaribeña) están arraigados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de los impulsos de la vida que corren a través del cuerpo; en el canto de la tradición ya no se trata de la posición del cuerpo o de la manipulación de la respiración sino de los impulsos y de las pequeñas acciones. Porque son exactamente los impulsos que corren por el cuerpo los que llevan al canto.

El maestro pide al actuante la sensibilidad necesaria para descubrir la diferencia entre melodía y cualidades vibratorias de los cantos rituales ancestrales, ya que el verdadero

contenido de los cantos no es el significado de las palabras sino su calidad sonora. Para el descubrimiento de las cualidades vibratorias del canto y un posible desarrollo del trabajo sobre éstas, descubriendo las resonancias específicas de cada canto, se pide una precisión total de la melodía y un trabajo de repetición que favorece la aparición de las posibilidades. Podemos considerar cada canto como un flujo sonoro, más allá del lenguaje verbal, que se puede redescubrir a medida que se trabaja de manera detallada sobre su resonancia y sobre los impulsos vivos que aparecen en relación al canto y al entorno, y su manifestación en las acciones; a medida que el canto se repite y desciende por el organismo se va desarrollando su resonancia. En este proceso el canto provoca una implicación específica del actuante, despertando y amplificando espacios internos, desconocidos hasta entonces, que provocarán reacciones más allá del ámbito físico. Durante este trayecto el actuante se hace más permeable a las cualidades vibratorias del canto permitiendo la activación de potentes centros de energía en su interior. La voz se convierte, entonces, en la voz de la acción interior, la voz de un proceso real. De manera similar, Richards experimenta la vibración de los cantos como potentes herramientas que tocan y activan centros energéticos dentro del cuerpo, liberándolos; sitúa algunos de estos centros en el plexo solar relacionándolos con la fuerza vital y, en el área del pecho y de la cabeza, vinculados a energías más sutiles. Las cualidades vibratorias se convierten en una delicada danza interna abriendo espacios y activando cualidades de energía sutiles.

Del diálogo que se mantiene con el canto, en el que está involucrada una calidad concreta de energía, pasamos, poco a poco, a una posición más pasiva pero al mismo tiempo alerta («mantenerse de pie») dejando que el canto nos cante; dejamos de guiar para pasar a ser guiados por alguna cosa que no es uno mismo. «Mantenerse de pie» en la mirada silenciosa en el momento en

que la organicidad y la esencia entran en osmosis será crucial para no perderse en una total identificación con el canto, olvidando el propósito de la verticalidad. Si no entrara en juego el aspecto consciente del trayecto interior se caería irremediablemente en el caos.

Aparte de estar fuertemente arraigados en la organicidad, podemos considerar estos cantos, algunos de ellos vinculados en un pasado a propósitos sacros y rituales, como instrumentos para la verticalidad, con un impacto claro en la totalidad del actuante; impacto que será posible a partir del trabajo simultáneo y armonioso sobre «el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes».

En el Arte como Vehículo, la competencia artística va de la mano con la aproximación al itinerario interior del ser humano, a la verticalidad. El arte, en este ámbito, es considerado una vía para el trabajo interior. La investigación se articula en la creación de estructuras performativas precisas u obras repetibles hasta el más minúsculo detalle. Estas obras, en el dominio del Arte como Vehículo, se llaman «Acciones». La estructura, en la cual se busca una ejecución a un nivel artístico extraordinario, es un vehículo para el trabajo sobre sí mismo de cada uno de los actuantes. Podríamos decir que el Arte como Vehículo abraza un territorio de capacidad práctica y de experiencia humana a través de la acción performativa. El resultado de este trabajo es el impacto en los actuantes, para los que se despierta una dimensión de la vida que toca, atraviesa y afecta a los diferentes niveles de su ser.

Hemos visto, pues, que para acceder al estado original es necesario que la acción horizontal (estructura, línea de acciones) y la acción vertical (acción interior) se den a la vez y que sus procesos sean simultáneos. Éste es el aspecto yóguico –en tanto que unión– del retorno esencial en el cual es imprescindible la unión de lo vital con lo sutil. La plenitud que nos aporta la extensión vertical con la expansión horizontal queda reflejada en el testimonio de Ri-

chards, que ofrece una respuesta clarificadora sobre el desarrollo de estos dos procesos y en la que cada palabra es justa y llena de sentido (RICHARDS, 2008 : 18-19):

Empiezas el canto, empiezas tu línea de acciones. Al principio, probablemente estás más concentrado en tu partitura de actuación. Pero también estás cantando y otra parte de tu atención está con la melodía, primero, por unos instantes, quizás en la afinación. ¿Estás afinando y en el ritmo adecuado? Y entonces, no pensamiento técnico; sin perder la precisión del canto, su melodía y ritmo, dejas que las cualidades vibratorias descendan en ti mientras estás siguiendo tu línea de acciones. [...] Un trabajo hecho a través del canto puede empezar a permitir que esta fuente de vida que se está acumulando vaya hacia arriba, se eleve. Como actuante, mi atención se dirige hacia este ascenso interior de energía. Dejo que mi atención primaria vaya con eso. De alguna manera, dejo que mi «yo» vaya con eso, el «dónde estoy» con eso, y dejo que la partitura de acciones funcione casi por ella misma. La partitura de actuación ha sido ya dominada, memorizada y el cuerpo (y no sólo) está haciendo la línea de acciones. Pero con este viaje vertical tú vas hacia lo sutil. Las dos cosas empiezan a ocurrir simultáneamente, como si tuvieras una partitura horizontal relacionada con tu línea de acciones, relacionada con el contacto con tus compañeros, el orden de las acciones, y algo como una partitura vertical que está relacionada con la «acción interior», tu itinerario vertical, qué *calidad* de energía hay en este momento contigo. Así pues, tienes dos territorios que pueden empezar a funcionar simultáneamente. De esta manera, la partitura de actuación puede ir junto con lo que llamamos verticalidad, con lo que percibo como la «acción interior».

El actuante se encuentra entre estos dos procesos, por una parte la línea de acciones vinculada a la organicidad, y por otra el canto, vinculado al itinerario vertical. Este proceso que involucra al ser humano en su

totalidad implica, como toda enseñanza real, una transformación personal; transformación en el nivel de ser, pasando de un nivel mecánico –mundo de la personalidad– a un nivel consciente –mundo de la conciencia y la organicidad. Un trabajo continuado en este ámbito tiene un efecto «pulidor» en uno mismo; al ir sacando capas, lo que en un principio no lo era se convierte en receptivo. Por otra parte, el trabajo de transformación en uno mismo es el medio para acceder a otras realidades (más sutiles). De esta manera, las estructuras performativas son el terreno en el cual los actuantes llevan a cabo un trabajo sobre ellos mismos. Este es el ámbito del arte como vehículo para el autoconocimiento, trabajo que posibilita el desarrollo del ser humano. El valor de la estructura está al ejecutarla y en el impacto que el actuante recibe en la totalidad de su ser, saliendo de su pequeño mundo para dejarse absorber por el universo. En esta experiencia el actuante tiene la posibilidad de observar sus respuestas ante el proceso, constatando la mecanicidad en la cotidianidad y las luminosas posibilidades de esta otra realidad dentro de la realidad; unas puertas que se abren en el contexto del trabajo y que permitirán a quien las traspase la posibilidad de estar en el mundo sin ser del mundo; el preciado estado de libertad.

Y este hombre verdadero no pertenece sólo al tiempo sino que está vinculado a un flujo interior que lo conecta con lo eterno, vinculado a dos dimensiones, entre el cielo y la tierra, en un estado en el cual sale de él mismo, en el cual suelta todo lo que conoce para convertirse en lo que era en el principio; este retorno forma parte de un recuerdo grabado en el corazón. El hombre, entre estos dos mundos, es un puente entre dos niveles; debe saber escuchar las voces de la naturaleza y las voces del corazón, uniendo el aliento de la vida y la conciencia de la vida en una unión primigenia. Grotowski reencuentra este estado original del espíritu y el cuerpo en lo que podríamos considerar el acto performativo primigenio y restaura así la oposición entre materia y espíritu, en

la recuperación de aquella unidad perdida desde los tiempos en los que arte y religión eran una sola cosa.

¿Estoy hablando de una manera de vivir, de una especie de existencia más que de teatro? Indudablemente.

JERZY GROTOWSKI, 1970

## Referencias bibliográficas

- GROTOWSKI, Jerzy (1969a): «Replay to Stanislavski», texto (revisado y elaborado por el autor, trad. Kris Salata) del encuentro con directores y actores en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York el 22 de febrero de 1969, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39. Versión castellana del texto en este mismo volumen.
- (1969b): «On the Genesis of *Apocalypsis*», (trad. Kris Salata) basada en las transcripciones de algunos encuentros celebrados en 1969 después del estreno de *Apocalypsis cum figuris*, en *TDR: The Drama Review*, vol. 52, núm. 2 (T 198), verano 2008, pp. 40-51. Versión castellana del texto en este mismo volumen.
- (1970): «Holiday. The day that is holy», (trad. Bolesław Taborski) texto basado en la conferencia del autor en la New York University el 13 de diciembre de 1970, en *The Drama Review*, vol. 17, núm. 2 (T 58), junio 1973, pp. 113-135 (p. 117).
- (1978): «The art of the beginner», texto de la conferencia en Varsovia el 4 de junio de 1978 durante el simposio internacional sobre el «arte del debutante», organizado por el centro polaco ITI (International Theatre Institut), basado en la traducción simultánea al inglés de André Gregory que se publicó conjuntamente con la versión francesa (*L'art du débutant*) a cargo de Georges Banu, en *International Theatre Information*, París: 1978, primavera-verano, pp. 7-11.
- (1987): «Performer», texto basado en la conferencia de Grotowski en 1987, elaborado y ampliado por el mismo autor y traducido del francés al inglés por Thomas

Richards en 1990, en *The Grotowski Sourcebook*, editado por Lisa Wolford y Richard Schechner, Nueva York: Routledge, 1997, pp. 374-378.

- (1989, 1990): «From the Theatre company to Art as Vehicle», texto basado en las transcripciones de dos conferencias de Grotowski en Módena (1989) y en la University of California, Irvine (1990), en Thomas RICHARDS, *At work with Grotowski on physical actions*, Londres: Routledge, 1995, pp. 113-135.
- (1991): «A Kind of Volcano. An interview with Jerzy Grotowski», en *Gurdjieff. Essays and reflections on the man and his teaching*, textos compilados por Bruno de PANAFIEU, Nueva York: Continuum, 2000, pp. 87-106.
- (1992): «Entrevista di Marianne Ahrne», Grotowski entrevistado por Marianne Ahrne en Pontedera en 1992, en *Teatro e Storia*, 20-21, año XIII, 1998-99, pp. 429-434 (p. 429).
- RICHARDS, Thomas (1995): *At work with Grotowski on physical actions*. Londres: Routledge, 1995.
- (2008): «The Edge-Point of Performance», entrevistado por Lisa Wolford en Pontedera (Italia), agosto de 1995, en *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Oxon: Routledge, pp. 1-51.

## Notas

1. Última producción teatral dirigida por Jerzy Grotowski, presentada oficialmente el 11 de febrero de 1969; se seguiría presentando hasta mayo de 1980.
2. Jerzy GROTOWSKI: «La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel», París, 1997-1998. Las conferencias existen en formato CD, Houilles: Le livre qui parle (Collection Collège de France, Aux sources du savoir), 1997.
3. Colaborador esencial de Grotowski y a quien el maestro polaco, durante los trece últimos años de su vida, transmitió la culminación de su investigación práctica. Actual director artístico del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera (Italia).
4. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Performer» (1987), en *The Grotowski Sourcebook*, op cit., p. 376.