

**ENTRENANDO PARA SER TRANSPARENTES. BUSCANDO EL CUERPO EN EL MÉTODO DE ENTRENAMIENTO PARA ACTORES PROPUESTO POR JERZY GROTOWSKI\***

Manuela Infante Guell  
Universidad de Ámsterdam

**RESUMEN:** El cuerpo de la actriz o el actor acarrea las marcas de una idea (o un ideal) de cuerpo. Ha sido entrenado, disciplinado, bajo un cierto paradigma. Así, este actor, a su vez estará perpetuando una ideología cultural específica por razón de «actuar» su cuerpo en el escenario. El presente texto, mediante el establecimiento de un diálogo con las ideas del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, indaga en las ideas específicas de cuerpo, por ende las categorías discursivas, que dan forma, identidad, y que repetidamente dan valor, o sostienen, el cuerpo que es «actuado» por actrices y actores en el método de entrenamiento planteado por Jerzy Grotowski.

**PALABRAS CLAVE:** performatividad, cuerpo, identidad, método de entrenamiento actoral, Merleau-Ponty, Grotowski.

**ABSTRACT:** The actress or actor's body carries itself the marks of an idea (or an ideal) of the body. It has been trained, disciplined, under a certain paradigm. This value structure that comes from a culturally specific discourse gives form to a body and allows it to exist. A specific discursivity will produce a body, and that body will give identity to a subject, it will produce an actor, thus this actor, on stage, will then perpetuate a specific cultural ideology. By means of installing a dialogue with some of the main ideas of phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, the present text brings forward what specific ideas of body, thus what discursive categories, give form, identity and value to the body that is «acted» by actresses and actors in the training method proposed by Jerzy Grotowski.

**KEY WORDS:** performativity, body, identity, actor's training method, Merleau-Ponty, Grotowski.

La idea de «performatividad», tal como es abordada por Judith Butler en su teoría de género, es entendida como «... la práctica reiterativa y «citational» mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.»<sup>1</sup> A partir de esta mirada, el discurso no es algo que se inscribe sobre el cuerpo, ni algo que se produce en referencia a él, sino más bien, el proceso mismo mediante el cual el cuerpo se materializa. Así, cuando el cuerpo es tratado o entendido como algo causal, original, o natural, los discursos y actos que están constantemente constituyéndolo, dándole forma o materializándolo

\* Este texto corresponde al capítulo dos de la tesis: *El cuerpo en los métodos de entrenamiento para actores desarrollados por Stanilavski, Grotowski y Bakatsaki*, dirigida por Maaïke Bleecker, en el programa de Master de Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam. Edición y traducción al castellano, septiembre 2008.

1. BUTLER, Judith, «Bodily inscriptions, performative subversions», *Gender Trouble* (Routledge, New York and London, 1999):163-180, p. 173. Traducción cita al español por Manuela Infante.

se vuelven invisibles. De este modo, el discurso se *naturaliza*, es decir, se considera natural o dado a diferencia de ser visto como un elemento marcado por su especificidad cultural. Esta *naturalización* ocurre precisamente en la instancia en que el discurso es in-corporado, encarnado o convertido en cuerpo; cuando el discurso es reiterado *performativamente* por un cuerpo, siendo esta «perforación» la que le da al cuerpo una existencia, agencia e identidad que luego parecieran existir previo al discurso. Dado este movimiento recíproco, el cuerpo parece ser el objeto y no el efecto del discurso, en otras palabras, entendemos el discurso como aquello que utilizamos para referirnos a nuestro cuerpo, no como aquello mediante lo cual nuestro cuerpo es producido en primera instancia.

El cuerpo de la actriz o el actor acarrea las marcas de una idea (o un ideal) de cuerpo. Ha sido entrenado, disciplinado, bajo un cierto paradigma. Esta estructura de valor que está enraizada en cierto discurso culturalmente específico, da forma a un cuerpo y le permite la existencia. Una persona no puede llegar a ser un actor o una actriz a no ser que esa persona *sea* un cierto tipo de cuerpo. Así lo nota Susan Foster en su libro *Dances That Describe Themselves*: «Aplicando el concepto de Foucault del cuerpo «dócil», podemos ver como el poder se in-sinúa en la propia musculatura del bailarín»<sup>2</sup>. Una discursividad específica producirá un cuerpo y ese cuerpo le otorgará una identidad a cierto sujeto, producirá un actor, este actor, a su vez, perpetuará una ideología cultural específica por razón de *actuar* su cuerpo en el escenario. Dicho de otro modo, una norma reguladora – en este caso la de un método específico de actuación y entrenamiento – dará forma a una actriz o un bailarín en tanto que este reitere (o cite) la norma con su propio cuerpo. Esta es precisamente la idea de «performatividad» que propone Butler.

Mi intención es indagar en qué ideas específicas de cuerpo, por ende qué categorías discursivas, dan forma e identidad y repetidamente dan valor, o sostienen, el cuerpo que es *actuado* por actrices y actores en el método de entrenamiento planteado por Jerzy Grotowski.

Aún cuando su historia es usualmente contada como una de ruptura total y renovación de medios teatrales, quiero proponer un acercamiento que lo considerará como fuertemente posicionada en su tradición, incluso como un claro continuador del proyecto modernista instalado por el sistema Stanislavski. Abordar el trabajo de Grotowski desde esta perspectiva nos permitirá tocar un asunto cuya constante negociación ha producido la mayoría de las formas y métodos que conocemos hoy como teatro, a saber, el intrincado asunto de la *presencia*. Más adelante, este posicionamiento del proyecto teatral de Grotowski como parte de esta negociación nos otorgará un punto de partida para la articulación del argumento que deseo plantear en el presente capítulo.

Propondré la tesis de que cuando Grotowski sistematiza –en un método de entrenamiento– su deseo de instalar un teatro de *presencia*, y lo hace mediante un discurso que sostiene una clara distinción entre sujeto y objeto, cuerpo y mente, o ser interior y mundo exterior, el resultado es inevitablemente la noción de un cuerpo que debe ser silenciado, borrado, hecho transparente. En otras palabras, mientras el ser interno – el yo – y el mundo sean considerados como distintos y de formación independiente, el cuerpo no es más que aquello que queda entre-medio haciendo imposible su unificación. Por lo tanto, aún cuando se presenta a sí mismo como un método enfocado en recuperar al cuerpo como figura central para el teatro, el método grotowskiano termina por promover su transparencia.

2. LEIGH FOSTER, Susan, «Introduction» en *Dances That Describe Themselves, the improvised choreography of Richard Bull*, (University Press, Wesleyan, 2002): 3-18, p.16. Traducción cita al español por Manuela Infante.

Expondré el modo en que este *transparentamiento* es producido en el discurso a través del cual el método de Grotowski toma forma y se articula. Para hacer esto me enfocaré en las categorías discursivas que están en juego en su texto *Hacia un Teatro Pobre*<sup>3</sup> y cómo éstas se organizan en pro de fundamentar la existencia de un teatro de presencia en vez de uno de representación.

Para revelar los sitios precisos en que esta *transparentación* tiene lugar, y sus razones, provocaré una lectura en conjunto de las formaciones conceptuales del discurso grotowskiano y algunos conceptos centrales de la filosofía de Maurice Merleau-Ponty. Atenderé, específicamente, a conceptos tales como su particular concepción de lo «pre-reflexivo», o su noción de «intencionalidad» como han sido desarrolladas en su texto *Fenomenología de la Percepción*<sup>4</sup>. Aun así, pondré atención a las dificultades con las que se topa Merleau-Ponty en la articulación de su proyecto, sus propias reformulaciones, o los puntos en que su proyecto ha sido más comúnmente criticado. Estos puntos iluminarán los movimientos discursivos específicos que, ocurriendo en el proyecto de Grotowski, producen lo que he llamado *transparentación* o borrado del cuerpo. Para hacer claro como estos dos proyectos pueden ser puestos cara a cara de una manera productiva permítaseme introducir el proyecto filosófico de Merleau-Ponty.

### **El Proyecto Fenomenológico de Merleau-Ponty: contra los dualismos cartesianos.**

El proyecto fenomenológico de Merleau-Ponty tenía, como objetivo principal, dejar atrás los dualismos que gobernaban nuestro entendimiento del mundo, y que habían sido instalados por las que él consideraba como las tendencias gemelas de la filosofía occidental, el empirismo y lo que él llamaba *intelectualismo*, más comúnmente nominado idealismo o racionalismo. Por medio de textos que refutaban constantemente estos marcos teóricos, Merleau-Ponty intentaba argumentar a favor de la imposibilidad de separar nociones tales como mente y cuerpo, sujeto y objeto, o interior y exterior en nuestra experiencia perceptiva. Consecuentemente propuso la noción de «cuerpo-sujeto» como una alternativa a la idea del «cogito» soberano instaurada por Descartes. Esta interpretación de la percepción plantea que *somos* nuestros cuerpos (no que estamos *en* nuestros cuerpos) y que dado este estado encarnado del ser, donde lo ideal y lo material están íntimamente ligados, la existencia humana no puede estar confiscada a uno solo de estos territorios. En este sentido, la percepción se entiende como justamente aquel proceso a través del cual la conciencia y el objeto se constituyen el uno al otro de manera recíproca, y por tanto quedan inevitablemente acoplados. En otras palabras, el sujeto-cuerpo que percibe no puede ser situado limpiamente ni en la posición de la cosa ni en la posición de la conciencia, siendo esta doble existencia su principal característica.

Para arribar a conceptos que pudiesen dar cuenta de esta doble existencia humana, Merleau-Ponty rearticuló una y otra vez su proyecto fenomenológico. En *Lo Visible y lo Invisible*<sup>5</sup> Merleau-Ponty, desarrolla una de las más notorias rearticulaciones. En este texto introduce conceptos como «flesh»<sup>6</sup>, que radicalizan la idea de que ni el que ve ni el que es visto, el que siente ni el sentido, o de modo más general, ni el sujeto ni el objeto, se contienen en si mismos como entidades cerradas y finitas, sino mas bien son reversibles y mutuamente constitutivas. Consecuentemente entonces, el cuerpo es entendido como el sitio en el que esa constitución recíproca tiene lugar.

3. GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969).

4. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, (Routledge, London, 2002).

5. MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Visible and The Invisible: followed by working notes*, Ed. By Claude Lefort and Alphonso Lingis. (University Press, Northwestern, 1968).

6. Del inglés «carne» o «piel». Es utilizado por Merleau-Ponty para referirse a aquel límite material e irreversible que divide sujeto y objeto, o interior y exterior.

Lo que se logra aquí es una interpretación de la experiencia humana que no presupone la existencia previa de ninguna de sus partes. En otras palabras, no plantea la existencia de una mente o un cuerpo, un sujeto o un objeto que pueda considerarse como primaria o primera, y cuya propia constitución se dé por sentado, es decir de la cual no se pueda dar cuenta.

Así, podría uno aventurarse a decir que el proyecto final de Merleau-Ponty no solo logra superar la estructura propuesta por el pensamiento dualista, sino también que, al hacerlo, contradice la estructura lineal a partir de la cual se asume que alguno de los dos conceptos en una relación binaria debe situarse en el lugar de un sujeto primario y constituyente.

El proyecto fenomenológico de Merleau-Ponty ha sido puesto al servicio de un gran número de teorías contemporáneas en tanto que base filosófica para la consolidación de un significativo giro de paradigma en las áreas dedicadas al estudio de la cultura, la subjetividad, el cuerpo y las artes escénicas, por nombrar solo aquellas que guardan relación con este estudio en particular. Luego de décadas de conversaciones centradas principalmente en el rol del lenguaje y el discurso en la construcción de la subjetividad y las relaciones de poder, pareciera ser que la pregunta por la subjetividad y la cultura han comenzado a circular cada vez más en torno a cuestiones referidas al cuerpo, es decir la subjetividad como experiencia corporal o encarnada. El marco post estructuralista comienza a ser reemplazado por una resucitada tradición fenomenológica. En este contexto, el trabajo de Merleau-Ponty ha ganado una tremenda visibilidad, y es citado en muchos argumentos cuya intención es defender una restauración de la centralidad del cuerpo en discusiones filosóficas. Por esto, no debe sorprendernos que haya llegado a ser una de las referencias más comunes en investigaciones que trabajan el asunto de la experiencia corporal al interior de las artes escénicas, mayoritariamente la danza y el teatro.

Ahora, aun cuando esta reinstalación de la importancia del cuerpo ha dado lugar a la consideración de asuntos relevantes, muchas veces cae en trampas y dificultades conceptuales que son precisamente las que impulsaron a Merleau-Ponty a revisar su trabajo y luego elaborar una nueva ontología hacia el final de su vida. Una de esas dificultades es que cuando ponemos la noción de cuerpo como entidad primaria – lo que es decir, en el lugar del sujeto – omitimos la pregunta por su construcción, por tanto continuamos promoviendo una idea de experiencia que se funda en la linealidad y el lugar primario de la figura del sujeto, solo que esta vez ocupada por el cuerpo. Por otro lado, y como consecuencia, esto produce una disposición que se direcciona hacia el interior, un deseo de *volver* a esta existencia corporal *original*.

Ambos movimientos conceptuales, ya asumidos como dificultades por Merleau-Ponty en sus propios textos, solo sirven para reforzar la idea de que los polos del pensamiento dual – en este caso específicamente sujeto/objeto, yo interior/mundo exterior – son entidades cerradas y auto contenidas. Una vez que esto ocurre, en la mirada de un proyecto que se propone unificar tales polos, el cuerpo no es más que aquello que esta entremedio, como un obstáculo que impide la deseada relación directa del sujeto con el objeto o, como es el caso del proyecto grotowskiano, la experiencia primal y ritual en que el yo y el mundo exterior se vuelven uno.

Esto es precisamente lo que ocurre a lo largo de la formulación del método de entrenamiento de Grotowski. Es por esta razón que es necesario que me refiera al proyecto filosófico de Merleau-Ponty, no como un paradigma ejemplar, ni como un discurso estable o acabado, sin más bien tomando en consideración las dificultades que a este se le presentaron. Esto, para mirar más en profundidad las dificultades presentes en el proyecto de Grotowski.

Mi objetivo es distinguir, en lo que sigue, las similitudes de ambos discursos y luego poner de relieve el momento de su divergencia. Esclarecer esta diferencia puede ayudarnos a entender cómo y por qué, según mi argumento, el cuerpo es producido en la retórica grotowskiana como algo

que debe desaparecer o transparentarse si se quiere lograr un teatro de presencia. Siguiendo esto podríamos aventurarnos a decir que precisamente el punto en el cual Merleau-Ponty es más álgidamente criticado – incluso por sí mismo –, y tomando en consideración los giros provocados por esas críticas, es el punto donde el proyecto teatral de Grotowski se vuelve contra sí mismo. Así, este análisis, también podrá de relieve los peligros implícitos en una débil lectura y uso de la teoría de Merleau-Ponty en la teoría contemporánea y las artes escénicas.

### **Introduciendo a Grotowski.**

El trabajo de Grotowski es dividido mayoritariamente en cuatro etapas que responden, más o menos, a sus propias demarcaciones y los giros radicales que tuvieron lugar en su metodología de trabajo: Teatro de Producciones 1957-1969; Parateatro y Teatro Originario 1969-1982; Drama Objetivo 1983-1986; El Arte como Vehículo 1986-1999. Estas etapas, aún cuando mantienen diferencias, están unificadas por un hilo que podríamos equivocadamente llamar una evolución. Digo equivocadamente porque el trabajo y el discurso de Grotowski están particularmente marcados por una tendencia, o un deseo de *involucionar* o de moverse hacia *atrás* con tal de alcanzar una verdad que siempre pareciera tener residencia más adentro. Fue justamente esta *involución* la que impulsó los cambios y por ende, los distintos momentos creativos que conforman la carrera teatral de Jerzy Grotowski.

De su primera fase creativa se dice que comenzó en 1959 cuando fue nombrado director del Teatro de las 13 filas en Opole, Polonia, y es usualmente llamado Teatro de Producciones. Aún cuando su debut como director había tenido lugar antes, fue en el periodo entre el 59» y el 69» que Grotowski y su recién formada compañía Teatr Laboratorium (Teatro Laboratorio) produjeron sus más famosos montajes: *Orfeo* de Jean Cocteau; *Shankutala* basada en un texto de Kalidasa; *Dziady* escrita por Adam Mickiewicz; *Acrópolis* de Stanislaw Wyspianski; *La Trágica Historia del Doctor Fausto* basada en el drama isabelino de Marlowe; *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca y *Apocalipsis Cum Figuris*; de las cuales las últimas tres posicionaron a Grotowski en el ojo internacional como una figura prominente. Fue también durante este periodo que Grotowski comenzó a desarrollar lo que sería su investigación de vida referente a los principios fundamentales del oficio del actor, moviéndose así, lentamente, fuera de la sombra de sus profesores, hacia la concretización de su propio método de actuación y entrenamiento. Este método, formulado principalmente en su libro *Hacia un Teatro Pobre* (1968) es considerado su mayor legado, convirtiéndolo en una figura clave para la historia del teatro occidental.

El foco de la presente discusión estará puesto principalmente en el discurso desarrollado durante esta primera etapa. No porque, como a muchos teatristas, me parezca que las etapas siguientes rompen su relación directa con el teatro y el arte en general y no tienen nada que aportar a las conversaciones en torno a la actuación, la representación y el estatus del teatro hoy, sino simplemente porque mi interés radica en descubrir las nociones conceptuales que conforman su discurso, con el objetivo de traer a la luz la idea de cuerpo que está siendo producida mediante su escritura, y que todavía produce cuerpos que actúan, en muchas escuelas de actuación del mundo occidental. Desafortunadamente escasea documentación de las fases que le siguen a Teatro de Producciones, y además no está casi nunca escrita por el mismo, de modo que no puede servir a mis intenciones.

Pero refirámonos primero a la totalidad del proyecto grotowskiano. Esto, con el objetivo de comprender más a cabalidad lo que ya he introducido como la búsqueda moderna por un teatro de presencia, y luego posicionar el trabajo de Grotowski en el marco de esta tradición.

## Inscribiendo a Grotowski en la búsqueda modernista por un teatro de «presencia»

En su «Introducción General» al libro *The Grotowski Sourcebook*, Lisa Wolfrod define el trabajo de Grotowski como uno que busca: «revitalizar la función ritual del teatro como un lugar de comunión (con otros, con fuerzas trascendentales)...»<sup>7</sup>. El deseo de producir un tipo de teatro que pudiese funcionar como un lugar para que una comunidad participase en: «(...) una situación mítica concreta, una experiencia de común verdad humana»<sup>8</sup> es hecho explícito por el mismo Grotowski a lo largo de toda su investigación teatral como un objetivo medular. Aquí un personaje no es una acumulación de signos dispuestos para ser leídos por una audiencia, sino más bien «un sistema de signos que revelan lo que está detrás de la máscara de la visión común»<sup>9</sup>.

Es de interés, sin embargo, mencionar que esta «función ritual» y lo que se espera que ella logre – esta «verdad humana» que está detrás de la máscara de la «visión común» – está definido, la mayoría de las veces, por oposición al teatro representacional. Esto puede verse por ejemplo en el siguiente pasaje extraído de un capítulo en el que Grotowski se refiere al trabajo de Antonin Artaud en *Hacia un Teatro Pobre*:

descubrimos un día que la esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis con el auditorio, ni tampoco en la representación de la vida tal y como aparece desde fuera y ni si quiera en una visión, que el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres... descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, sino algo ligado a la vida solo por *analogía*<sup>10</sup>.

Según esto, el teatro no debe ser entendido ni como una «ilustración», ni como una representación de la vida, sino como algo que ocurre cabalmente en el espacio y en el tiempo en que ocurre la obra, y que, por lo tanto, no se refiere a la realidad o la «vida» cual significativa, sino es «vida» en su expresión más genuina. Es «instantáneo», por ende, en el sentido de que no está deferido de si mismo, como sería el caso si fuese una representación de alguna realidad externa. Se asume de esto que la mencionada experiencia «instantánea» de *presentación* es la esencia perdida del teatro; una función que existía previamente a la imposición del texto escrito y la idea del teatro como *representación*. Grotowski describe el teatro centrado en el texto dramático, y aquí asumido como uno impuesto históricamente, como: «(...) un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo más inteligible...»<sup>11</sup>. En el marco de este teatro intelectual, como él lo llama, un actor trabaja simplemente como un ilustrador para un texto. Más adelante en este capítulo, Grotowski enfatiza que: «En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron... la historia del teatro lo confirma.»<sup>12</sup>. En consecuencia, se considera la función ritual del teatro como primaria y esencial, en oposición al teatro de texto o *representativo*. De este modo, la recuperación de esta función esencial, se convierte en el objetivo principal para Grotowski y su gente.

7. WOLFROD, Lisa, «General introduction: Adriane's thread», en *The Grotowski Sourcebook*, Ed. Lisa Wolfrod and Richard Schechner (Routledge, New York and London, 1997):1-18, p. 1.

8. GROTOWSKI, Jerzy, «Towards a Poor Theatre», en *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969):15-26, p. 23.

9. *Ibid.*, p. 17

10. GROTOWSKI, Jerzy, «He wasn't entirely himself», en *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969):85-94, p.86.

11. GROTOWSKI, Jerzy, «The Theater's new Testament», en *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969):26-54, p. 28.

12. *Ibid.*

Este deseo por recuperar la función ritual del teatro – la posibilidad de una experiencia comunitaria, en la cual el actor no estuviese representando ni ilustrando para el espectador, sino más bien presentado o revelando alguna verdad subyacente –, junto con su convicción de que el evento teatral estaba inevitablemente sujeto a una estructura que impedía esta experiencia integrada de presencia absoluta para el actor y para la audiencia, lo llevo a abandonar, años más tarde, el formato convencional del teatro.

De seguro podríamos atribuir esta motivación metafísica a la bien conocida conexión de Grotowski con prácticas físicas y espirituales de origen oriental, y a sus propias referencias explícitas y constantes a estos asuntos. Esto podría llevarnos, sin problema, a seguir la tendencia de todos aquellos teatristas que quitan crédito a su trabajo llamándolo meramente «terapéutico», «religioso» o «mesiánico», pero creo que permitirnos esto sería perdernos de las inmensas posibilidades que una lectura en detalle de este método nos puede ofrecer para echar luz al carácter histórico de las categorías y el método propuesto por Grotowski. Categorías que nosotros, por lo demás, quizás habremos aprendido y quizás usamos en nuestro trabajo diario sin ninguna disposición crítica.

Por lo tanto, quisiera proponer que mirásemos ese deseo grotowskiano de revivir la función ritual del teatro como parte de una tendencia que empieza a desear cambiar el teatro de *representación* por uno de *presentación* o *presencia*. Esta tendencia puede ser hallada en el trabajo de otros artistas occidentales alrededor de Grotowski. Como explica Maaïke Bleeker en su ensayo «The A,B,C's of Difference: Jan Ristema and the Relationality of Theatrical Presence»:

Muchos teatristas de las vanguardias a lo largo del siglo xx, se han propuesto devolver precisamente esta colisión momentánea entre el evento teatral y la ficción que representa. Se oponen a la idea del teatro como representación, optando en vez, por un teatro de pura presencia. En los teatros de las vanguardias, el objetivo ya no es más presentar la ilusión de «algo otro» en «otro lugar», sino más bien presentar el aquí y ahora: un teatro donde los actores aparecen visibles como «si mismos» en una presencia que pondría fin a todas las diferencias<sup>13</sup>.

Este mismo objetivo puede ser encontrado, según Derrida, a lo largo de toda la Filosofía Occidental, y puede ser nominado como una «metafísica de la presencia»: el anhelo por un logos trascendental, un centro basal y precedente a todo lo contingente que pudiese servir para asegurar el o los sentidos, en otras palabras, la posibilidad de una *verdad*.

En el teatro de la modernidad, el deseo de romper con la representación como una ilustración o un reflejo de una realidad externa, es un intento por producir dicho logos trascendental. Estas teorías de actuación tienden a sustituir esta «realidad» por otras categorías, concebidas también como existentes en sí mismas y basales, tales como el cuerpo del actor o su identidad, para luego declarar que mediante el gesto de hacerlas presentes el público tendría acceso a la «verdad humana».

Parte de esta tradición son: el trabajo de Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad, el trabajo de Eugenio Barba, el de Peter Brook y muchos más. No tan evidente, o comúnmente relacionado a los directores mencionados arriba, es el trabajo germinal de Stanislavski. Su incansable persecución de «autenticidad»; su intención de dejar de imitar la «vida real», sino producirla en el escenario, efectivamente inaugura esta tendencia que busca un «teatro de pura presencia».

Siguiendo este camino, pero atraído a un área diferente que el contexto realista que caracterizó, en su mayoría, el repertorio del Teatro de Arte de Moscú, Grotowski estaba interesado en hacer

13. BLEEKER, Maaïke, «The A, B, C's of Difference: Jan Ristema and the relationality of theatrical presence», en *Discernments, Deleuzian Aesthetics*, Ed. Joost de Bloois, Sjef Houppermans, Frans-Willem Korsten (Rodopi, Amsterdam-New York, 2004), p.134. Traducción cita al español por Manuela Infante.

*presente* un tipo de comportamiento humano que el relacionaba a momentos de extraordinaria intensidad. Un intensidad conducente a: «experimentar la verdad de nosotros mismos; a deshacernos de las máscaras cotidianas»<sup>14</sup>.

En el texto *Hacia un Teatro Pobre*, en un capítulo llamado «Declaración de Principios» Grotowski expresa lo siguiente:

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales<sup>15</sup>.

Dos cosas pueden ser interesantes para nosotros en este pasaje, pues explicitan el giro de representación a presencia. Primero, está la idea de que el escenario funciona como un lugar en el que las máscaras pueden ser descartadas para dar lugar a la revelación de una «sustancia verdadera». Una interpretación tradicional – bajo el paradigma de la representación – consideraría, inversamente, al teatro como un lugar para ponerse máscaras con el fin de representar alguna realidad *otra*. Segundo, está la creencia de que esta «verdadera sustancia» que ha de ser revelada es una en la que se superan las: «acciones a medias medidas de la vida cotidiana»<sup>16</sup> – esto siendo una referencia explícita a las nociones dualistas de mente y cuerpo, sujeto y objeto, etc. – en una experiencia de integración. En este modo de planteamiento, la presencia de tal «sustancia» – entendida como «unificada» y «subyacente» – en el escenario, le permitiría al teatro liberarse de la mano de la representación, la constante ilustración o mimesis de un, nunca alcanzable, *otro real*; así, por tanto, se sostiene el proyecto de un teatro de presencia, uno que le pusiera fin al funcionamiento derivativo de la representación teatral, y el juego de diferencias que, por ende, lo define.

Lo que quisiera proponer, entonces, como punto de partida, es que consideremos el anhelo grotowskiano por un teatro ya no representativo sino uno que presentara la vida misma, como uno que se encuentra relacionado a más que al solo hecho de que grotowski fuese un hombre muy espiritual, que viajó muchas veces a la India; es más, creo que podemos posicionar claramente el trabajo de Grotowski al interior de la tradición filosófica y teatral Occidental precisamente a cuenta de este anhelo suyo.

Pues, cuando lo posicionamos en tal tradición, podemos comenzar a dilucidar un eje significativo en el modo en que el cuerpo del actor ha sido borrado constantemente de las teorías actorales modernas en pos de defender conceptos tales como presencia, verdad, realidad que sirven de centros a una tradición teatral que, aún cuando lo intenta, nunca logra desmarcarse de la tendencia occidental de producir sucesivas metafísicas de presencia.

Ahora, dado que estamos de acuerdo en que el objetivo de Grotowski es lograr un evento teatral que se posicione fuera de la representación, en una especie de territorio de presencia inmediata y colectiva, entonces cabría preguntarnos ¿qué jerarquías conceptuales deben ser establecidas en su discurso con tal que este posicionamiento pueda ocurrir? Y más concretamente, ¿cómo se delimita y construye una noción de cuerpo en pos de tal objetivo?

14. GROTOWSKI, Jerzy, «The Theater's new Testament», en *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969):26-54, p. 35.

15. GROTOWSKI, Jerzy, «Statement of Principles», en *Towards a Poor Theatre* (Methuen, London, 1969):211-218, p. 212.

16. GROTOWSKI, Jerzy, «Methodical Exploration», in *Towards a Poor Theatre* (Methuen, London, 1969):94-100, p. 99.

### **Merleau-Ponty y Grotowski: el establecimiento de un campo pre-reflexivo.**

En este punto, habiendo posicionado a Grotowski en la tradición modernista y su búsqueda de la presencia, y con la intención de iniciar una lectura más detallada del método de entrenamiento propuesto por él que nos permita responder a las preguntas planteadas en el párrafo anterior, quisiera provocar algunas relaciones entre el proyecto teatral de Grotowski y el proyecto filosófico de Merleau-Ponty.

En las siguientes páginas mostraré como Grotowski y Merleau-Ponty (en sus primeros textos), instalan la noción de un campo pre-reflexivo en respuesta a las jerarquías impuestas por la filosofía del siglo diecisiete (más notablemente la noción cartesiana de «cogito»), y cómo, forzados por la estructura dualista que aún subyace sus teorías, promueven el cuerpo como territorio para ese campo.

Más adelante, veremos cómo este gesto afecta la estructuración conceptual del método de entrenamiento de Grotowski y sus nociones fundamentales.

Con la intención de contrarrestar las divisiones y fragmentaciones impuestas por la tradición filosófica moderna hasta su tiempo, y manteniendo la creencia de que la importancia del cuerpo había sido subestimada demasiadas veces por una tradición que tendía a considerarlo simplemente como un objeto al que una mente todo poderosa da órdenes, Merleau-Ponty planteó su fenomenología inicialmente mediante la refutación de los paradigmas filosóficos anteriores.

Aún cuando estaba tomando prestado conceptos e ideas de fenomenólogos anteriores, tales como Husserl y Heidegger, Merleau-Ponty puso un novedoso y especial énfasis en el cuerpo, respondiendo a la pregunta por la percepción de tal modo que se consideraba más fundamental nuestra naturaleza corporal que nuestras capacidades reflexivas. Tal interpretación de la percepción como mecanismo implicaba desechar tanto la idea de que la percepción es una acción constitutiva llevada a cabo por una consciencia no material y que todo lo abarca – que sería la posición de una corriente de pensamiento idealista –, como la idea de que la percepción es la representación pasiva de información sensorial en el cerebro – de acuerdo al pensamiento empirista –. Según Merleau-Ponty estas dos teorías relegaban al cuerpo a la posición de un objeto y negaban la importancia de su existencia para la experiencia perceptiva.

Al mismo tiempo, la reducción fenomenológica propuesta por Merleau-Ponty sugería un regreso: «(...) al mundo de la experiencia misma que es previa al mundo objetivo... a redescubrir los fenómenos, esa capa de la experiencia viva a partir de la cual las otras personas y las cosas se nos dan a conocer inicialmente.»<sup>17</sup> Palabras tales como «previa», «inicialmente» y «redescubrir», son usadas para afirmar la existencia de un terreno primario de experiencia. Dado su deseo de poder mirar directamente al «mundo de la experiencia misma», Merleau-Ponty propuso poner a un lado cualquier idea preconcebida derivada de teorías científicas, o de filosofías que se basaran en teorías científicas. Estas ideas y teorías, a las cuales se refería como «Pensamiento Objetivo» eran entendidas como pertenecientes a un orden secundario en tanto que: «esconden de nosotros el anterior fenómeno básico»<sup>18</sup>. De manera similar, cuando expresó, en *Fenomenología de la Percepción* que la: «Experiencia anticipa una filosofía y la filosofía es meramente una experiencia elucidada (explicada)»<sup>19</sup>, estaba resumiendo su convicción de que la experiencia precede cualquier función reflexiva o discursiva.

17. MERLEAU-PONTY, Maurice, «The phenomenal field», en *Phenomenology of Perception*, (Routledge, London, 2002):60-74, p. 66

18. MERLEAU-PONTY, Maurice, «Attention and Judgment», en *Phenomenology of Perception*, (Routledge, London, 2002): 30-59, p. 50.

19. *Ibid.*, p. 73

La percepción es descrita, por tanto, como un «conocimiento originario», uno del que se dice que ocurre en la relación directa y pre-reflexiva, de nuestro cuerpo y el mundo. De este modo, y perpetuando el paradigma dualista – o podríamos decir, motivado por él –, el cuerpo es tomado como aquello opuesto a la mente, y comprendido como el sitio en que la «experiencia misma» tiene lugar. Merleau-Ponty, tomando del trabajo de Martin Heidegger, utilizó el concepto de «ser-en-el-mundo» – usado por el primero para contradecir una definición trascendental de *ser* – para referirse precisamente a esta relación pre-reflexiva entre cuerpo y mundo. El hábito – la expresión de la relación de nuestro ser-en-el-mundo con el tiempo – fue definida por él como la adquisición de algo así como un conocimiento corporal, o lo que él llama, refiriéndose a la acción de un tipógrafo como: «(...) conocimiento en las manos»<sup>20</sup>. Un modo de *entendimiento*, de dar sentido, que no solo no necesita de, sino también ocurre antes de, la intervención de la conciencia.

En el capítulo uno, de la Primera Parte de *Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty explica lo que es el «ser-en-el-mundo» mediante el ejemplo de un insecto que ha perdido una pata. En un gesto instintivo el insecto substituirá el uso de la pata ausente con una sana. Esta substitución, argumenta, no es el resultado de un mecanismo automático – o meramente biológico – de comportamiento, pero tampoco es una decisión consiente en pro de un objetivo. La acción del insecto es, más bien, el resultado de su ser-en-el-mundo, o del hecho de que «tiene un mundo», en el mismo sentido que nosotros, los seres humanos lo tenemos; está intrincado en una red de objetos significantes y se relaciona con ellos de acuerdo a tales significados. Sin embargo, significado no es entendido aquí como el resultado de la operación de una razón constitutiva, sino más bien como la función pre-reflexiva mediante la cual estamos involucrados en y con el mundo desde la posición subjetiva de nuestros cuerpos. Este involucramiento pre-reflexivo con el mundo – que es, por ende, un tipo de conocimiento – sugiere no solo la naturaleza derivativa del pensamiento y el discurso, sino también la primacía y naturaleza primaria del cuerpo y su modo propio de relacionarse con el mundo.

Así, precisamente: «(...) dado que es una visión pre-objetiva, que el ser-en-el-mundo puede ser distinguido de todo *cogito*, de toda primera persona en el conocer»<sup>21</sup>, y que, por ende, puede apoyar el objetivo de Merleau-Ponty de superar la noción cartesiana de un *cogito* que gobierna y antecede todo ámbito de la existencia humana.

Este es uno de los puntos más ampliamente criticados del trabajo de Merleau-Ponty.<sup>22</sup> Se dice que expresa un anhelo nostálgico por una unión primordial con el mundo: «un regreso a aquel mundo que precede al conocimiento»<sup>23</sup>, una unión primordial que nos permitiría movernos de manera espontánea, pre-reflexiva.

Se puede encontrar, en la base del discurso grotowskiano, un anhelo similar – el deseo de «recuperar» un involucramiento pre-reflexivo con el mundo –, así mismo está presente la tendencia de localizar tal proceso en el cuerpo.

Thomas Richards, uno de los aprendices más importantes de Grotowski manifiesta su insatisfacción hacia la conciencia reflexiva del siguiente modo:

20. MERLEAU-PONTY, Maurice, «The spatiality of one's own body and motility», en *Phenomenology of Perception*, (Routledge, London, 2002):112-170, p. 144.

21. MERLEAU-PONTY, Maurice, «The body as object and mechanistic physiology», in *Phenomenology of Perception*, (Routledge, London, 2004) : 84-111, p. 92.

22. Para una mirada crítica referente al posible anhelo nostálgico por un campo pre-reflexivo vea: Jacques Derrida en Edmund Husserl's «Origin of Geometry: An Introduction»; Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*; G.Gillian ed. *The Horizons of the Flesh: Critical Perspectives on the Thought of Merleau-Ponty*; M.Langer's «Conclusion» in Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*. Para un resumen de recuentos críticos del trabajo de Merleau-Ponty vea Carman and Hansen, «Introduction» en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*.

23. MERLEAU-PONTY, Maurice, citado en «The silent Limping Body of Philosophy», en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, (University Press, Cambridge, 2005):151-180, p. 177.

Vivimos en una época en que nuestra vida interior está dominada por la mente discursiva. Esta fracción de la mente es la que divide, secciona, etiqueta – empaqueta el mundo y lo marca como «entendido». Es la máquina en nosotros que reduce el objeto misterioso que se balancea y ondula a simplemente «árbol». Como esta parte de la mente tiene primacía en nuestra formación, en la medida que envejecemos la vida pierde su sabor. Nuestra experiencia es cada vez más «en general», ya sin percibir las cosas directamente, como un niño, sino entendiéndolas como signos en un catálogo ya familiar... a través de tal «entendimiento» entendemos mal, y reducimos aquello que está siendo percibido a los límites y características de la mente discursiva<sup>24</sup>.

Esta aversión hacia las funciones del pensamiento reflexivo, o incluso hacia la mente como tal, atravesó el trabajo de muchos teatristas de la época de las vanguardias. Impulsado por el deseo de oponerse a un teatro que era considerado como dominado por la mente que todo lo entiende y sometido a la palabra escrita, surgió la necesidad de un teatro que pudiese conducir a la superación de aquellas fragmentaciones instaladas por la reflexión, y por tanto que nos permitiera volver a un modo de ser en el cual pudiésemos «percibir las cosas directamente». Este entendimiento de percepción es muy similar al que promueve Merleau-Ponty (más claramente en su *Fenomenología de la Percepción*) y que hemos descrito arriba. Según ambos discursos – aún cuando mucho más desarrollado teóricamente en la discusión de Merleau-Ponty – la percepción es un modo de experiencia que precede cualquier operación racional, en el cual el sujeto se involucra directamente con el mundo desde la perspectiva concreta de su cuerpo.

Como resultado de este idea de percepción, el cuerpo es situado – en la mayoría de las teorías teatrales de vanguardia, incluyendo la de Grotowski – en oposición al texto, siendo este último asociado al teatro representacional, mientras que el cuerpo, asociado a su vez a la noción de presencia, es propuesto como una muralla que impediría o protegería, cual fortaleza, que las categorías mal entendidas y secundarias del pensamiento reflexivo obscurecieran la relación primaria y directa del yo y el mundo. Como parte de esta tendencia, el discurso grotowskiano promulgó la creencia de que un correcto entrenamiento de actores era aquel que evitaba la interferencia de cualquier abstracción intelectual, científica o racional, y que en consecuencia daba un lugar clave a los procesos espontáneos del cuerpo.

El «organismo vivo» del actor – su cuerpo – es, por tanto, tomado como el elemento que puede anclar el momento teatral, funcionando como un centro que existe en sí mismo y que se refiere a nada más que si mismo; que está «aquí y ahora», que es primario y subyacente, una base sólida sobre la cual el discurso y la palabra escrita se habían impreso secundariamente. Siguiendo esto, los actores son entrenados para actuar sin pensar, o, como lo dice el mismo Grotowski, actuar «orgánicamente».

«Organicidad» es entendido como aquello que:

(...) no es forzado, algo natural, en la manera en que los movimientos de un gato lo son. Si observo un gato, me doy cuenta que todos sus movimientos están en su lugar, su cuerpo piensa por si mismo. En el gato no hay una mente discursiva que pueda bloquear, o ponerse en el camino, de una reacción orgánica inmediata. La organicidad también puede estar en un hombre, pero está, casi siempre, bloqueada por una mente que no hace su trabajo, una mente que trata de conducir al cuerpo, pensando rápido y diciéndole que hacer y cómo...<sup>25</sup>

24. RICHARDS, Thomas, «Stanilavski and Grotowski: The Connection», en *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Routledge, London, 1995):3-8, p. 5.

25. RICHARDS, Thomas, «One year with Grotowski in Objective Drama», en *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Routledge, London, 1995):47-70, p. 67.

Este comportamiento orgánico es tomado como función primaria en tanto que implica: «vivir en acuerdo con las leyes naturales... en un nivel primario»<sup>26</sup>. Esta función es descrita como correcta o adecuada, dado que cuando funciona los movimientos están «en su lugar». Al mismo tiempo puede decirse que subyace o precede la mente discursiva, dado que puede ser bloqueada. Puesto que es ambas cosas, puede ser «recuperada» por el actor si éste entrena correctamente. Esta recuperación implica una especie de regresión temporal, un movimiento hacia atrás que solo puede ocurrir si se «(...) lucha contra los hábitos adquiridos, contra el entrenamiento de la vida cotidiana, rompiendo, eliminando los clichés del comportamiento.»<sup>27</sup>

Esta «lucha contra hábitos adquiridos» es definida como una entre los procesos primarios, espontáneos, pre-reflexivos y las estructuras adquiridas para la comprensión del mundo, que bloquea a los primeros. Thomas Richards nos cuenta de su propia experiencia al intentar reaccionar «orgánicamente» en el escenario: «No había ninguna reacción auténtica, yo estaba siempre en retraso porque el cuerpo estaba tropezándose con la mente»<sup>28</sup>. La mente, entonces, debía ser removida del camino en su totalidad si se quería que el actor, guiado por el conocimiento primario de su cuerpo, caminase él, quizás en reversa, hacia la revelación de su «auténtico» ser.

A partir de esta concepción surge un problema que es muy recurrente en discursos que intentan un promover la existencia primaria de un terreno pre-reflexivo, y que tienden a asociarlo a las funciones naturales u orgánicas del cuerpo. En el intento de reinstalar al cuerpo como un elemento indispensable para el conocimiento y la experiencia, estos discursos lo asumen como un ente que existe previo al discurso, y que sirve como una especie de base para el conocimiento reflexivo, por tanto, dejan de tomar en consideración cómo fue que el cuerpo se formó, o fue constituido como tal, y qué rol jugó el discurso en esa formación. Lo que tiene aquí lugar es nada más que una simple reversión de las posiciones jerárquicas de los términos, en la que lo pre-reflexivo – ahora acoplado a las funciones espontáneas del cuerpo – toma el lugar del sujeto, mientras que se rebaja la posición de los procesos reflexivos y su lugar en nuestro involucramiento con el mundo. Por lo tanto el paradigma dualista no ha sido superado en ningún caso; en la posición del sujeto gobernante está ahora el cuerpo, y en la desacreditada posición secundaria: la mente. Por otro lado, una vez que esta experiencia pre-reflexiva es entendida como aquello que subyace todo conocimiento a partir del cual nos movemos en el mundo, como aquello que existe antes que nuestros «hábitos adquiridos» – como se hace referencia en *Hacia un Teatro Pobre* –, el deseo de recuperarla reorganiza todo pensamiento filosófico, y en el caso de Grotowski, todo método de entrenamiento en un movimiento regresivo, hacia atrás o hacia adentro.

Grotowski mismo describe esta disposición regresiva como una «vía negativa»: «Aquí tocamos un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que está escondido en la forma que ya existe en el bloque de piedra, revelándola, no construyéndola.»<sup>29</sup> Se presupone aquí un ser puro, como una figura que silenciosamente espera ser revelada de capas añadidas de piedra, y por tanto un método de entrenamiento es elaborado con el fin de provocar esa revelación. Para: «Estimular un proceso de auto-revelación» de aquello que es aquí supuesto en sí mismo y subyacente, el actor: «debe aprender a usar su papel como si fuese el bisturí de un cirujano para disecarse a sí mismo.»<sup>30</sup> La representación

26. *Ibid.*

27. JERZY, Grotowski, «The Actor's Training (1959-1962)», in *Towards a Poor Theatre*, 2Ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969): 100-142. p. 123

28. RICHARDS, Thomas, «One Year with Grotowski in Objective Drama», en *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Routledge, London, 1969):49-70, p. 67.

29. GROTOWSKI, Jerzy, «The Theatre's New Testament», en *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969): 27-54, p. 39.

30. *Ibid.*, p.37.

de un personaje ya no es más el objetivo, sino que se busca la revelación de esa entidad subyacente que lo preexiste, a saber, el propio ser del actor.

Lo que podríamos estarnos preguntando a estas alturas es ¿hasta qué punto no es este «ser» interno, en realidad el resultado de la disposición regresiva del método de entrenamiento, su efecto, así como podríamos decir que el cuerpo es un efecto del bisturi? Para responder a esta pregunta introduciré una de las nociones más recurrentes en el discurso grotowskiano, a saber, su trabajo en torno a los impulsos.

### **El concepto de «impulso» en Grotowski y el de «intencionalidad» en Merleau-Ponty.**

Hemos dicho, hasta aquí, que el deseo de recuperar o revelar – de hacer presente – un campo del ser que supuestamente es orgánico, espontáneo, pre-reflexivo y primario le ha dado forma al proyecto grotowskiano en general. También hemos dicho que la disposición nostálgica dada por el uso de palabras como «recuperar» o «revelar» produce una direccionalidad regresiva de acción que se traduce en la metodología denominada «vía negativa». Esta direccionalidad resulta en la elaboración de un método de entrenamiento que tiene como tarea central lograr una expresión cabal de lo que Grotowski llama «impulsos».

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.»<sup>31</sup>, un impulso es entendido como la expresión más pura de una acción orgánica.

Thomas Richards explica la noción grotowskiana de impulso de la siguiente forma:

Según Grotowski los impulsos están ligados a la tensión precisa. Un impulso aparece en tensión. Cuando tenemos la in-tensión de hacer algo, hay una tensión precisa en nuestro interior, que se dirige hacia el exterior... la intención existe incluso a nivel muscular en el cuerpo, y está ligada a algún objetivo fuera de nosotros<sup>32</sup>.

Podemos relacionar esta noción de impulso con el concepto de intencionalidad de Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty, mediante su concepto de intencionalidad<sup>33</sup> propone que el mundo no está en una relación causal con la consciencia, sino que el mundo es *para* la consciencia; en este mismo sentido el cuerpo no es un objeto en el mundo sobre el cual actuar, sino que está para el mundo en tanto que los objetos en él no lo causan sino que son su finalidad. Aún cuando propone un sujeto inextricablemente involucrado en el mundo, esta concepción de experiencia aún opera a partir de la presunción de que dicho sujeto ya está formado y situado antes que el mundo que él o ella enfrenta. Entonces, el concepto de intencionalidad, aún cuando trata de aminorar el vacío entre sujeto y objeto, pareciera perpetuar una concepción de experiencia centrada todavía en el sujeto, y por tanto falla en sus esfuerzos de liberarse de los dualismos cartesianos. De manera similar, los impulsos grotowskianos,

31. RICHARDS, Thomas, «Grotowski vs. Stanislavski: The impulses», en *At Work with Grotowski on Physical Actions*, (Routledge, London, 1995), p. 93.

32. *Ibid.*, p. 96

33. El concepto de «Intencionalidad» como es utilizado por Merleau-Ponty tiene sus orígenes en el trabajo del filósofo austriaco Franz Brentano (1837-1917). Brentano encontró este término en los escritos de lógica medieval. Siguiendo éstos Husserl desarrolló una versión más detallada para promover la idea de que la consciencia está siempre dirigida hacia o se refiere a algún objeto. Esto puede verse expresado en la concisa frase de Husserl: «Toda consciencia es consciencia de algo» (citado en Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p. 5), Husserl consiguió utilizar este concepto para ponerlo a funcionar de manera efectiva contra las asunciones que guiaron a la psicología y la filosofía desde Descartes. Fue luego Heidegger quien propuso que la «intencionalidad» era la función de una mente encarnada, no de un sujeto trascendental.

en su intento por impedir que la involucración de la reflexión mental en el proceso actoral, termina produciendo un sujeto cerrado que preexiste a su cuerpo y los objetos con los cuales interactúa. Esto ocurre por la relación discursiva que aquí se hace entre esta fuerza, que es el impulso, el hecho de que se dice que aflora directamente de la fuente primaria de esta corriente cuasi-biológica, y el gesto de situar esa fuente al *interior* del actor. Como resultado del modo en que es tratado el concepto de impulso aquí, se produce una entidad primaria y se le posiciona adentro – viviendo encerrada en – el cuerpo del actor.

Es interesante notar que, aún cuando ambos – intencionalidad e impulsos – son conceptos creados a favor de aminorar el espacio que separa antiguas nociones de sujeto y mundo, los dos terminan por instalar un sujeto encerrado y gobernante, quizás hasta más lejos de su deseada «experiencia directa» del mundo.

En su texto *Lo Visible y lo Invisible*, Merleau-Ponty desarrollará nociones tales como «flesh» o «carne» para desorientar esta tendencia humanista a favor de una idea de sujeto y objeto como dos entes reversibles y constituidos recíprocamente. Se podría decir, por salvar la noción de intencionalidad, que lo que aquí sugiere es una idea de experiencia en la cual no solo el sujeto tiende (de intención) al mundo, sino que también es formado como tal en el momento de esa intención.

En el caso de Grotowski, no tiene lugar ninguna reconsideración de este tipo, lo que marca por ende una importante divergencia entre ambos. Más adelante volveré a este punto, pues esta diferencia será altamente relevante al momento de concluir este capítulo.

Lo que me parece importante poner de relieve por el momento, es que la teoría grotowskiana de impulsos, entendida del modo que ha sido expuesta arriba, en realidad sirve para *producir* la idea de un ser del actor que pre-existe, o bien una subjetividad que pre-existe – tal como advirtió Merleau-Ponty que lo hacía su concepto de intencionalidad –, pero que no puede ser reconsiderada en el caso de Grotowski pues tal revisión pondría en riesgo la integridad de su completa estructura discursiva. En otras palabras, el hecho de que los impulsos son entendidos como iniciales es fundamental para sostener la idea de una presencia del verdadero ser del actor en el escenario. Con esto quiero decir que si los impulsos no fueran vistos como algo que surge desde del *interior* del actor, y fueran considerados primero como reacción al mundo *externo*, o producidos por él de algún modo, estaríamos ante un origen eternamente diferido, una constitución recíproca y circular que destruiría hasta la posibilidad de una presencia definitiva, y con ella la de un teatro de presencia. Es solo dado que se instala este momento inicial al *interior* del sujeto que se para en el escenario, que las acciones que hace y las palabras que dice pueden protegerse de caer en ser una representación de alguna otra cosa.

El entrenamiento vocal que propone Grotowski también sirve como ejemplo de este efecto discursivo. Se plantea la existencia de una voz «natural», y los ejercicios se moldean hacia el descubrimiento de este sonido. «Es como si el pupilo abriese una jaula que contuviera, en estado latente, su propia flora y fauna»<sup>34</sup>. Mediante una serie de ejercicios – la mayoría de los cuales implica tratar de reaccionar sin permitir que se involucre la mente – se puede oír que nuevos sonidos salen de la boca del actor. En este punto, estos nuevos sonidos, son celebrados como la conquista de la «verdadera voz» del actor, o su «voz natural», pero nunca como la creación de una *nueva voz*. «Deberían buscar otra voz, su voz natural, y a través de diferentes impulsos de tu cuerpo, abrir esta voz. No todos usan su verdadera voz.»<sup>35</sup> Esta simple distinción de términos es lo que produce la noción de un sujeto verdadero, natural y preexistente. Y este sujeto, a su vez, sirve para sostener el anhelo grotowskiano

34. GROTOWSKI, Jerzy, «Skara Speech», in *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969): 185-198, p. 188.

35. *Ibid.*

por un teatro que pueda funcionar, no como una representación o ilustración de alguna «realidad» externa, sino como un evento que puede dar lugar a una «real presencia» en el escenario.

No es sorprendente, entonces, que no haya ningún trabajo concreto, ejercicio de entrenamiento, que se ocupe directamente de los impulsos. Todos los ejercicios están enfocados en la erradicación de aquello que bloquea la expresión de esta corriente que Grotowski llama impulsos. En sus propias palabras:

La educación de un actor en nuestro teatro, no se trata de enseñarle algo; nosotros intentamos eliminar las resistencias de su organismo a sus procesos psíquicos. El resultado es una liberación del tiempo entre impulso interno y reacción externa. Impulso y acción son simultáneos: el cuerpo desaparece, se quema, y el espectador ve solo una serie de impulsos visibles. La nuestra es entonces una vía negativa - no una colección de técnicas sino una erradicación de bloqueos<sup>36</sup>.

Una vez que se posiciona este *verdadero ser*, un ser completamente auto-contenido que espera silenciosamente ser descubierto, el objetivo de superar el paradigma dualista – de producir una experiencia teatral que sirva como un lugar de comunión entre sujeto y objeto, ser interno y mundo externo, espectador y actor – exige un nuevo movimiento discursivo, movimiento que ya podemos pispar en la cita anterior. Si el ser del actor se plantea como inaugural, contenido en sí mismo y por sí mismo, ¿cómo puede esperarse que ocurra alguna «comunión» entre ser interno y mundo externo, entre sujeto y objeto y últimamente entre actor y espectador?

Todavía intentando moverse en dirección de su objetivo inicial, Grotowski toma una acción discursiva que contradice cualquier postulado inicial referente al restablecimiento del lugar central del cuerpo en la metodología teatral. Un movimiento discursivo que introduce una paradoja fundamental en su teoría, pero que parece haber sido inevitable una vez que se instaló la presencia como objetivo. La siguiente cita lo hace suficientemente evidente: «Como resultado encontrarás un día que tu cuerpo ha comenzado a reaccionar totalmente, esto es decir que está casi aniquilado, que no existe más. No ofrece resistencia. Tus impulsos están libres.»<sup>37</sup>

En un giro altamente paradójico, el cuerpo es propuesto como otra entidad, junto con la mente, que solo bloquea la revelación o externalización de los «impulsos internos» del actor. Obstruye la presencia del verdadero ser del actor – por tanto se entiende como distinto de él – y debe dejar de existir. Recordemos un pasaje recién citado en que lo que bloqueaba la libertad del sonido, lo que apresaba la «flora y fauna» era descrito como una jaula. La resonancia de referencias católico/cartesianas son evidentes. El cuerpo es entendido ahora como aquello que impide, distorsiona, nuestra presencia en el mundo – definida como la relación directa dada por nuestras capacidades pre-reflexivas para «percibir las cosas directamente»–. Si el actor desea recuperar tal presencia debe entrenar a favor de traspasar, silenciar o aniquilar el cuerpo. Precisamente esto es lo que he llamado antes el *borramiento* del cuerpo en el método grotowskiano de entrenamiento para actores.

36. GROTOWSKI, Jerzy, «Towards a Poor Theatre» en *Towards a Poor Theatre* (Routledge, 2002) p15-27.p, 16.

37. GROTOWSKI, Jerzy, «Skara Speech», in *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (Methuen, London, 1969): 185-198, p. 196.

### El cuerpo entre medio: ¿ha de ser borrado o asumido como tal?

En el capítulo «The Silent, Limping Body of Philosophy» del libro *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Richard Shusterman trae a la atención lo que él sugiere como una paradoja fundamental en el proyecto fenomenológico de Merleau-Ponty, a saber, el hecho de que un discurso que batalla por la reintegración del cuerpo como concepto central para la teoría mediante proponer una consideración de su lugar crucial e inevitable en los procesos de conocimiento, caracterice al cuerpo: «típicamente en términos de silencio»<sup>38</sup>. Shusterman plantea esta paradoja para argumentar contra lo que considera ser una: «desconsideración del rol positivo de las sensaciones somáticas explícitas» en la teoría de la percepción desarrollada por Merleau-Ponty; una marginalización de esos momentos en los que tematizamos conscientemente las sensaciones corporales, o nuestro propio cuerpo. Según Shusterman:

Merleau-Ponty algunas veces sugiere que la atención explícita a los sentimientos del propio cuerpo, disturban nuestra sino más eficiente percepción directa y acción espontánea a través de nuestro cuerpo, porque tal atención a sentimientos corporales nos distrae hacia el cuerpo en vez de dirigimos efectivamente por medio del cuerpo hacia las cosas con las cuales éste nos pone en contacto mediante su silencio, no explícita y no reflexiva conciencia<sup>39</sup>.

En otras palabras, este ser *hacia* el mundo propuesto por Merleau-Ponty requeriría necesariamente que el cuerpo se mantuviera como un «trasfondo de silencio» por medio del cual llegamos a estar efectivamente en-el-mundo.

Aún cuando me parece que sostener tal argumento es decididamente simplificar el trabajo de Merleau-Ponty<sup>40</sup>, pero dejando en claro que no tengo ninguna intención ni de defenderlo ni de hacerme cargo de la discusión planteada por Shusterman referente a las sensaciones corporales explícitas, considero que la paradoja que él propone puede ser ilustrativa del evento discursivo que estoy aquí describiendo. Cuando partimos de una clara distinción entre sujeto y objeto, conciencia y mundo externo, ser y otro, el proyecto de unificarlos corre el riesgo de inaugurar un nuevo dualismo – el de lo reflexivo y lo pre-reflexivo –, pero aún mas interesantemente, corre el riesgo de tener que sacrificar la noción de cuerpo a favor de tal unidad pre-reflexiva, corre el riesgo de necesitar un cuerpo que se mantenga en el fondo y en silencio.

Esto es precisamente lo que acontece en el método de actuación y entrenamiento esbozado por Grotowski. Una vez que la presencia se establece como fin, una metodología – por ende un discurso – se forma hacia ese fin. En el caso de Grotowski, dos momentos funcionan como pilares en esta formación. Por un lado un método orientado de forma regresiva, descrito como una erradicación de bloqueos, produce la idea de un ser del actor que es estable, unitario y preexistente.

Esto, como ya he dicho antes, es de gran importancia si uno tiene en vista proponer al menos la posibilidad de un teatro de presencia. Pues se espera que este *ser*, dado su existencia unitaria y auto contenida, una vez redescubierto y traído a la luz, no represente nada sino esté simplemente presente. Sin embargo, cuando un sujeto es producido bajo la idea de que es auto contenido y pre-existente, se vuelve dramáticamente desconectado del mundo que habita y los objetos que lo conforman. Así, este discurso se *pisa la cola* en el sentido de que establece precisamente lo contrario que su anhelada «expresión inter humana». Este sujeto/ser puede estar presente para si mismo,

38. SHUSTERMAN, Richard, «The Silent, Limping Body of Philosophy», en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, 151-179, p. 151.

39. *Ibid.*, p. 153.

40. Merleau-Ponty claramente toca el tema de la tematización del cuerpo cuando se refiere al movimiento abstracto en la p.139 en *The Visible and the Invisible*.

lo que de paso asegura su carácter auto contenido y finito, pero ¿cómo puede estar presente para el mundo o en el mundo? ¿Cómo pueden los dualismos sujeto-objeto, ser-mundo, ser superados? Porque ¿no era éste un objetivo cardinal al principio de todo esto?

Los dos objetivos de Grotowski – el restaurar la centralidad del cuerpo en el teatro y superar los dualismos que gobiernan nuestra experiencia – parecen ser incompatibles. Pero, ¿por qué? Aquí es donde puede sernos de utilidad mirar las diferentes etapas del trabajo de Merleau-Ponty.

Partiendo de una definición de radical diferenciación entre sujeto y objeto, ser y otro, y bajo la rúbrica de una gramática lineal y centrada en el sujeto, que obliga a alguno de los dos términos a tomar un lugar fundacional – el lugar de aquel que ya está formado y construye al otro en una acción meramente unilateral –, la tarea de unificación de ambos lados de estas relaciones duales no puede sino tener que sacrificar a un cuerpo que parece estar parado justo entre medio. Esto resulta en la paradoja expuesta por Shusterman, que es análoga a la situación en la que se encuentra el cuerpo en el método grotowskiano, y en la necesidad consecuente de entender o promover el cuerpo como una figura ausente o, al menos, transparente.

Es de interés que esta misma idea del cuerpo como figura entre medio, cuando es leída desde un punto de partida distinto – como es el caso de lo que hace Merleau-Ponty en su *Lo Visible y lo Invisible* –, no requiere necesariamente su transparencia. Esto es, si uno reemplaza una estructura gramatical lineal por una, por decirlo de algún modo, más circular, y por ende permite la idea de que un término constituye al otro, el cuerpo se convierte en un jugador esencial para la materialización de tal constitución recíproca; se convierte en el sitio mismo donde esa reciprocidad tiene lugar.

El concepto de «flesh» propuesto por el texto póstumo de Merleau-Ponty celebra precisamente este sitio. La experiencia es descrita como «chiasmática», como un trenzado, un entrelazamiento de las posiciones de sujeto y objeto que tiene lugar precisamente sobre, en o a través de la superficie del cuerpo. Nuestra subjetividad encarnada no está localizada nunca puramente en nuestra existencia como objeto tangible ni en nuestra capacidad para tocar, sino en el entrelazado de estos dos aspectos, o en el punto en que estos dos territorios se intersecan. El «chiasm» es entonces simplemente una imagen para describir cómo es que este cruzamiento e intersección pueden ocurrir entre un par que sin embargo siempre retiene su individualidad, pues tocador y tocado no son nunca exactamente la misma cosa. Según Merleau-Ponty, esta divergencia no dual entre tocador y tocado, que necesita algún tipo de mutua invasión, también significa que el mundo es capaz de invadirnos y alterarnos, tal como nosotros lo invadimos y alteramos. Está pues afirmando la interdependencia entre el hombre y las cosas del mundo en un mundo que no permite fusión ni absoluta distinción.

La diferencia entre el proyecto de Grotowski y el de Merleau-Ponty radica justamente en este punto. Aun cuando ambos, en una primera mirada, parecen abogar por una reintroducción del cuerpo como figura central en la práctica filosófica o teatral, se hace evidente que mientras el primero no obtiene más que justamente lo contrario, el segundo es capaz de hacer productiva la inter-medialidad del cuerpo a favor de la superación no solo del paradigma dualista, sino también de una noción de la experiencia no centrada en el sujeto.

Hasta aquí esta lectura encarada que he provocado de ambos proyectos ha revelado asuntos importantes concernientes al trabajo teatral de Grotowski, su método de entrenamiento y las categorías conceptuales que sostienen su demarcación como tal. Pero creo que este encuentro también puede tentarnos a estar más atentos al modo en que usamos los escritos de Merleau-Ponty. Y, aun cuando no puedo entrar en este tema en profundidad por el momento, creo que un punto importante puede hacerse tomando esta partida contra la tendencia creciente de usar como referencia a Merleau-Ponty –tendencia a la cual me referí en el principio de este capítulo – cuando se quiere promover una reinstalación del cuerpo que lo inscribe, sin consideración, a una posición de prece-

dencia, fallando peligrosamente en considerar el carácter contingente, histórico y construido del cuerpo, y por ende reforzando una disposición dualista de categorías. Esto siendo precisamente lo que Merleau-Ponty buscaba poner en crisis mediante su trabajo.

Creo que esta es una razón de relevancia para recuperar su trabajo y estudiarlo con más profundidad. No porque sostiene la supremacía del cuerpo, sino porque precisamente a lo largo de la trayectoria de su trabajo, los problemas adjuntos a tal afirmación son constantemente considerados y negociados.

El concepto de presencia, implica una idea de mundo en la cual la identidad se define por esencia, es decir identidad como auto-coincidencia. Esto incita a una idea de toda entidad como auto contenida, auto evidente, unificada. Así, sujeto, mundo, objeto, actor, ser, espectador, etc. son todas entendidas como entidades independientes la una de la otra.

De acuerdo a las conclusiones finales de la búsqueda fenomenológica de Merleau-Ponty, el cuerpo es por definición una entidad intermedia, es un intermedio, el lugar donde la ambigüedad de todas las otras entidades encuentra un lugar para la negociación de su identidad y su otredad. El desarrollo de su trabajo tiene como resultado un trabajo que reconoce tanto la corporalidad de la consciencia como la intencionalidad del cuerpo. Según esto, la relación entre sujeto que percibe y objeto percibido no es una de exclusión, sino mas bien, cada término existe solo mediante su relación dialéctica con el otro. Merleau-Ponty concluye que: «Adentro y afuera son inseparables. El mundo está enteramente en mí y yo estoy enteramente fuera de mí.»<sup>41</sup>

Esta ambigüedad, que define al cuerpo, hace imposible que este tenga un lugar en discursos que se forman hacia la producción de presencia en el escenario, pues simplemente corrompe esta idea como tal. En otras palabras, si la presunción, en estos métodos teatrales, es todavía que uno existe solo como una cosa independiente o como una conciencia independiente, entonces el cuerpo-sujeto no puede remitirse a ninguna de estas posiciones pues su modo de existencia es infinitamente más ambiguo y complejo. El borrado al que ha sido sometido el cuerpo en este método de entrenamiento responde precisamente a esto. Es por esta razón que el intento de reinstalar la primacía del cuerpo en el trabajo de Grotowski y el de Bakatsaki (e incluso la última fase del de Stanislavski), y todas rearticulaciones conceptuales que el deseo de refutar la importancia moderna de la mente implica, terminan con el resultado inverso, abogando por la transparencia del cuerpo.

¿Qué está en juego en el proceso en el cual el espectador es interpelado por un cuerpo escénico que se reitera como una transparencia o un vacío mientras afirma estar simplemente presente, mientras afirma no ser más que la verdad revelada?

Todos los procesos y las fuerzas discursivas que forman este cuerpo hacia su propia transparencia se vuelven invisibles justamente en el juego entre el concepto de presencia, la perpetuación de los dualismos y la transparentación del cuerpo. Los tres se *naturalizan* mutuamente en un proceso circular en el cual nociones filosóficas de *verdad* y nociones artísticas de *presencia* se ven inextricablemente entrelazadas. La fuerza inaugural del lenguaje, que mencioné en la introducción y que extendí también como válida para las artes escénicas esta operando claramente aquí. Un concepto delimita o crea un estado de cosas al que otro concepto luego se refiere. ¿Estamos conscientes, como creadores, de la ocurrencia y efectividad de esta *naturalización*?

Si volvemos, en este punto, a las nociones de «performativo» y «constatativo» que explicamos brevemente en la introducción, quizás encontremos aún otro punto de interés. Hemos dicho que *naturalización* implica que se hagan transparentes las categorías discursivas que informan y sostienen una acción o acto de habla. En la estética modernista de la presencia esta *naturalización* ocurre mediante una negación de la función mimética o representacional del teatro. Una negación de esa ausencia que pena toda presencia sobre un escenario. Una negación del hecho de que el escenario

41. MERLEAU-PONTY, Maurice, in *Phenomenology of Perception*, p. 407.

solo es tal pues le pena esa ausencia. Cuando el aspecto «constatativo» de una obra teatral – su función representativa, su apego a eso que es otro – es olvidado, o subsumido bajo la idea de presencia esta naturalización tiene lugar.

Un gran número de preguntas surgen de estas conclusiones: ¿Podría esto significar que la negación de la función «constatativa» del acto teatral también obscurecería la función o fuerzas «performativas» en juego? Y entonces, ¿podría una reapropiación de tal aspecto constatativo resultar en la exposición de los discursos que subyacen y producen tal acto teatral? ¿Podría entonces, mediante tal reapropiación, el cuerpo recuperar su color?

¿Podría esta reapropiación permitirnos hacernos cargo y trabajar con el estatus intermedio del cuerpo en nuestros propios métodos en vez de disciplinar nuestros cuerpos hacia su propia transparencia?

¿Podría esto necesariamente implicar un acercamiento más suspicaz hacia la manifestación teatral de la «metafísica de la presencia»: la búsqueda de la presencia en el teatro?

Estas, y las miles de otras preguntas engendradas por y en esta tesis, las dejo a investigación futura, no solo el campo del trabajo académico, sino también en el trabajo mío y de otros teatristas en la sala de ensayo.