

Como citar:

Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.

GROTOWSKI, CONSIDERACIONES SOBRE EL TRABAJO DEL ACTOR Y EL PERFORMER*

GROTOWSKI, CONSIDERATIONS ON THE WORK OF THE ACTOR AND THE PERFORMER

Sergio Sierra Monsalve**

** Ph.D. en Estudios
Teatrales. Director
Departamento de Artes
Escénicas, Universidad
de Caldas. Manizales,
Colombia.
E-mail: sergio.sierra@ucaldas.edu.co

RESUMEN

Este artículo pretende acercarse a la identificación de algunos conceptos propuestos por Grotowski en su primera etapa creativa en los años sesenta, que definieron su modelo de actor tales como Teatro Pobre, técnica 1 y 2, principio de eliminación, vía negativa, precisión y organicidad, el impulso cuerpo-vida y cuerpo-memoria y el actor santo, y cómo estos términos nutrieron el surgimiento del *performer*, aquel hombre que actualiza la obra del Maestro polaco en un nuevo periodo del arte y la cultura, la era de lo posdramático. Este escrito se nutre de la voz de grandes conocedores de la obra del Maestro como Eugenio Barba, Thomas Richards, Jairo Cuesta y Jean Slowiak, con quienes se pudo dialogar así como con los actores catalanes, Pere Sais y Anna Caixach y, por supuesto, con la voz propia de Grotowski que acompaña para hilvanar esta historia, el presente texto.

PALABRAS CLAVE

Grotowski, teatro de las producciones, arte como vehículo, teatro pobre, actor santo, motions, acrobacia orgánica.

ABSTRACT

This article intends to approach the identification of some concepts proposed by Grotowski in his first creative stage in the sixties which defined his model of an actor such as Poor Theater, techniques 1 and 2, elimination principle, via negativa, precision and organization, the body life and body-memory impulse, and the holy actor, and how these terms nurtured the emergence of the performer, the man who updates the Polish Master's work in a new art and culture period, the postdramatic era. This article is nourished by the voice of great connoisseurs of the Master's work as Eugenio Barba, Thomas Richards, Jairo Cuesta and Jean Slowiak with whom it was possible to have an interview as well as with the Catalan actors, Pere Sais and Anna Caixach, and of course with Grotowski's voice which accompanies to put this text together.

KEY WORDS

Grotowski, theatre of productions, art as a vehicle, poor theatre, holy actor, motions, organic acrobatics.

* Recibido: 10 de junio de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

“El auténtico problema es: ¿cómo conservar el silencio interior donde no existe silencio en el exterior? ¿Cómo conservar la concentración en un lugar propicio para la dispersión? ¿Cómo seguir siendo exploradores cuando tenemos la tentación de construir un hogar? ¿Cómo conservar la ‘locura de meta’ ahí donde todo sugiere normalidad y donde nos vemos obligados a definirnos explícitamente frente a la condición de Actor?”
(Conversaciones de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, *La Tierra de Cenizas y Diamantes*)

INICIO

La carrera de Grotowski comienza después de graduarse en junio de 1955 con un diploma en actuación por la Escuela de Teatro de Cracovia y enrolarse durante un año en el curso de dirección en el Instituto Estatal de Artes Teatrales (GITIS) en Moscú. Durante su estancia allí dirigió varias obras a la vez que se acercaba a la obra de Stanislavski, Vatanogov, Meyerhold y Tairov. Grotowski comenzó a integrar en su práctica el proceso de trabajo para el actor propuesto por Stanislavski, por el cual sentiría una alta estima el resto de su vida, se dice incluso que Grotowski fue el Maestro que desarrollo el método de las acciones físicas al nivel en el cual Stanislavski no pudo terminarlo por su muerte, pero a donde quizás hubiese deseado llegar.

De regreso a Polonia en 1959 Grotowski aceptó la invitación de Ludwik Flaszen para ser el director de escena de un pequeño teatro llamado el Teatro de las 13 filas. El trabajo del actor se inspiró inicialmente en la biomecánica y en un tipo un poco forzado del estilo *avant-garde*, con el cual puso en escena montajes como *Fausto* de Goethe en 1960. Para este momento aún no se había revelado la potencia que en sí mismo era Grotowski, sus actores no estaban aún entrenados en lo que posteriormente se conocería

mundialmente como el Training del Teatro Laboratorio.

En marzo de 1962 el Teatro de las 13 filas cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio de las 13 filas, un lugar de continua exploración que encontraría ese mismo año durante el montaje de la obra *Kordian* el modelo que daría forma al concepto del Teatro Pobre y de paso a una nueva forma de concebir el trabajo del actor más orientada a la presentación de su propia naturaleza que a la representación de un otro referenciado a través de la potente figura del personaje dramático.

Grotowski y sus alumnos del Laboratorio Teatral, adoptaron un método de investigación del comportamiento escénico que fuese más allá de la incorporación de una variedad de técnicas que se quedaran solo en el desarrollo de destrezas corporales. Su enfoque iba dirigido a profundizar en la búsqueda de un entrenamiento más verdadero para el actor, en el sentido de obtener de este un compromiso real, profundo y auténtico que le permitiera sobrepasar la atención sobre los aspectos técnicos de su trabajo y vencer las resistencias, bloqueos y dificultades personales, para dejarse llevar por una expresión física libre de condicionamientos mentales; en suma cómo hacer del uso de las técnicas un aliado para el trabajo de liberación creativa del actor y no un fin o condicionante de las capacidades expresivas.

Durante esta primera etapa creativa de Grotowski, el “Teatro Pobre” se presenta como el concepto macro que alberga a su vez otros términos que particularizan la visión del Maestro sobre el trabajo del

actor, los cuales han sido considerados como las bases sobre las cuales la labor escénica del actor comenzaría a transformarse en un camino sin retorno, en una búsqueda que daba inicio al éxodo del teatro dramático al postdramático.

“Hacia un Teatro Pobre”

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido, etc. No puede existir jamás sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva. (Grotowski, 2009, p. 4)

La cita anterior resume a grandes rasgos el significado del término Teatro Pobre, el juego sonoro más conocido de esta tradición teatral que renovó y revolucionó el teatro moderno europeo y occidental en los años 60. Según Barba (2000), Grotowski hizo del concepto ‘Teatro Pobre’:

[...] un grito de guerra de un teatro ideal que él y sus actores encarnaron de forma ejemplar. La disciplina artesanal, el rigor de la composición, la artificialidad y la sagacidad técnica eran condiciones necesarias para desencadenar en el actor un proceso de profundidad que desembocaba en un “acto total”. (p. 33)

El periodo inicial de la etapa del Teatro de las Producciones entre 1957 y 1969, da como resultado la estructuración de un *training* diseñado para un nuevo modelo

de actor, aquel que debía romper con las estructuras de “profesionalización” desarrolladas por la mayor parte de tradiciones del teatro moderno que surgieron a partir de Stanislavski, las cuales si bien habían logrado su cometido, no alcanzaban los ideales que Grotowski aspiraba para sus actores.

Acerca de la importancia del período el Teatro de las Producciones en la obra de Jerzy Grotowski, vale la pena destacar algunas partes del discurso de Eugenio Barba, pues como lo recoge su libro *La Tierra de cenizas y diamantes*, la relación entre estos dos grandes maestros del teatro fue profunda, duradera y, sobre todo, fructífera en cuanto a los renovadores aportes hechos a la concepción de la escena moderna:

La transformación de este teatro de provincia (Teatr 13 Rzedów) en un conjunto cuya intransigencia artística será la semilla de una profunda regeneración de nuestro arte es uno de los episodios más emblemáticos de nuestro siglo. El redescubrimiento y la práctica del training, las innovaciones del espacio escénico, la relación actor-espectador, la reestructuración dramática del texto, el sentido y el valor del teatro en nuestra sociedad, todas estas reflexiones y soluciones prácticas inspirarán a la nueva generación, sobre todo a esta mutación teatral protagonizada por grupos que surgirán al final de los años sesenta fuera del teatro institucional.

La conversión del Teatr 13 Rzedów en el Teatr-Laboratorium es el ejemplo de un teatrillo que

empieza como una vanguardia artístico-literaria y termina encarnando un proceso creativo que es una toma de posición artística, política y espiritual. Un terremoto teatral que duró 10 años. (Barba, 2000, pp. 34-35)

La herencia dejada por Grotowski a las generaciones posteriores es de incalculable valor, no solo por los aportes prácticos como el *training*, ya de por sí toda una vía práctica de conocimiento, sino también por el sustento conceptual acerca del modelo de actor que construyó a lo largo de su carrera.

La técnica 1 y 2

Para Jerzy Grotowski, su modelo de actor se gestaba en la comprensión y adopción por parte de este de dos niveles técnicos que debía incorporar en su trabajo, el primero o técnica 1, tenía que ver con los métodos de entrenamiento físico que surgieron a partir del trabajo de Stanislavski y que, según Barba, testigo y coautor de esta concepción, a pesar de la complejidad de algunas de estas técnicas, el actor las podía abordar en su quehacer teatral por medio del entrenamiento.

El segundo nivel o la técnica 2, era aquella que instaba al actor a liberar su energía espiritual, sobrepasando la forma externa de las técnicas tanto del movimiento corporal como de la interpretación, “era un camino práctico que dirigía el yo hacía sí mismo, donde integraba todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando la subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por los yoguis, por los místicos” (Barba, 2000, pp. 64- 65).

La técnica 2 incluye por supuesto a la técnica 1, pero su fin no tiene como meta el espacio de representación ni el trabajo virtuoso del actor que asombre al espectador, esta técnica busca profundizar e ir más allá en el desarrollo de propuestas creativas que deben afectar y transformar energéticamente al actor para que este puede arribar a un estado donde es el cuerpo y no la mente ni los códigos establecidos por las diversas técnicas de preparación física, el que encuentre y potencie un acto creativo superior, profundo y luminoso en el sentido del derroche de la energía, el actor-hombre-cuerpo se transforma en el instrumento canalizador e integrador entre un nivel superior y universal y el mundo cotidiano.

La consolidación de la técnica 2 encontrará en las etapas posteriores, especialmente en la del Arte Como Vehículo, a través de la práctica de ejercicios como *Motions* y los que integran la Acrobacia Orgánica el pleno desarrollo de su potencial, una búsqueda profunda, detallada y consciente que desde el trabajo del Teatro Laboratorio comenzó a ser explorada.

Principio de eliminación

En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de *destilar* los signos eliminando de ellos elementos de conducta “natural” que oscurecen el impulso puro. (Grotowski, 2009, p. 3)

En estas palabras del Maestro encontramos el objetivo del principio de eliminación, en

el cual el actor proyecta su trabajo a través de la reducción de elementos que adornan la labor escénica, y que generalmente le impiden confrontarse a sí mismo en relación con los impedimentos personales que aparecen en los procesos creativos, tanto físicos como mentales.

Grotowski además reafirma la necesidad de superar la rigidez de las técnicas que encierran al actor en condicionamientos físicos y mentales que tienden a un fin espectacular, hacia el afuera, hacia la búsqueda del virtuosismo que aleja energéticamente al espectador, dado que la técnica se convierte en un elemento que marca la distancia entre lo que el actor hace y el espectador contempla, pero donde la conexión viva, real y profunda de la energía del actor no contagia al espectador como participe activo del hecho escénico.

Vía negativa

En la etapa del Teatro de las Producciones podemos establecer dos momentos en relación con el *training* como base para la concepción del trabajo del actor, la primera durante los años 1959-1962, en la cual Grotowski buscaba una técnica positiva, es decir un método de entrenamiento capaz de darle objetivamente al actor una habilidad creativa, arraigada en su imaginación y en sus asociaciones personales.

En la segunda, a partir desde 1962, el grupo conservó algunos aspectos técnicos en los ejercicios pero con un objetivo diferente.

El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio para sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. [...] Esto es lo que significa la expresión vía negativa: un proceso de eliminación. (Grotowski, 2009, p. 77)

Por 'vía negativa' se entiende que el principio de eliminación opera en el trabajo del actor destruyendo bloqueos físicos y psíquicos, evitando coleccionar técnicas diversas que solo elevan al actor a la categoría de Virtuoso. Al asumir el entrenamiento de este modo, Grotowski espera que se produzca:

[...] el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles. (Grotowski, 2009, p. 2)

Precisión y organicidad

Los conceptos de precisión y organicidad han sido abordados por Barba desde la Antropología Teatral y su análisis nos permite comprender cómo estos operan en Grotowski. En el capítulo "Organicidad" del *Diccionario de Antropología Teatral*, el reconocido teatrólogo Marco de Marinis plantea que la organicidad verdadera del actor en la escena es aquella que

viene después y que está más allá de la precisión (la técnica). Por lo tanto, está hecha de libertad afectiva, porque se sustenta en el control voluntario de la acción (Barba y Saravese, 2010, p. 259). Dicho control es un principio que opera en la práctica del *training* de los actores del Teatro Laboratorio, donde la precisión es la base para el desarrollo de la acción, la cual como se verá a continuación surge de un impulso en el cuerpo-vida que se libera orgánicamente en el escenario.

Grotowski (1993) afirma que entre la organicidad y la precisión no hay dualismo, es la unidad del hombre (p. 23). El actor grotowskiano tiene la ardua misión de integrar la precisión técnica de los movimientos con una organicidad que se potencia a partir del dominio de la forma plástica del ejercicio y que va más allá, ya no es el actor que se muestra con su cuerpo, sino el actor que vive el impulso orgánico en su cuerpo y esa vivencia es la que el espectador percibe como el acto luminoso y profundo que impacta realmente en su percepción del hecho escénico.

El impulso, cuerpo-vida, cuerpo-memoria

Barba afirma que “el efecto de organicidad es la capacidad de hacer percibir al espectador un cuerpo-en vida” (Barba y Saravese, 2010, p. 249). El cuerpo-en vida nos permite comprender la evolución del concepto de la partitura de movimientos sustentados en la acción física en Stanislavski cuya base estaba, entre otras cosas, en la activación de la memoria emotiva.

La partitura en Grotowski se articula por un lado en el fluir de los impulsos y por otro sobre el principio de organización.

Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “sí” ni sobre las “circunstancias dadas”. El actor apelaba a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “sí”. Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria en el cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. La persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo de inmutable, como diferentes películas que se sobreponen una sobre otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien del cuerpo-vida. (Grotowski, 1992-1993, p. 24)

Grotowski propone que la acción física se nutre, más que de un recuerdo, de la memoria del cuerpo que recupera los impulsos para transformarlos en un cuerpo-en vida, por tanto el actor libera aquello que no ha sido creado de forma consciente pero que termina convirtiéndose en la esencia de la acción. “Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible” (Grotowski, 1992-1993, p. 24). “Hay una cita de la mitología Hindú en la que Shiva dice: Soy sin nombre, sin forma,

sin acción. Soy pulsación, movimiento y ritmo (Shiva – gita). La esencia del teatro que estamos buscando es ‘pulsación, movimiento, ritmo’” (Barba, 2000, p. 64).

Actor Santo

El ‘Actor Santo’ es el último concepto que incorporamos para nuestro estudio en la comprensión del modelo de actor propuesto por Grotowski, aquel que puede abordar el *training* apoyándose en la técnica 1 pero con el objetivo de encontrar en ese entrenamiento el acceso a la técnica 2.

El “actor santo” se apropia del principio de eliminación para la creación de acciones de movimiento corporal en la escena. Afirma Pere Sais que para Grotowski la sinceridad extrema del actor delante del espectador es un acto de transgresión que lo aproxima a la santidad:

El actor santo entra en un proceso de autopenetración a través del cual se provoca a sí mismo en público un acto de profanación, de sacrilegio hacia su propia máscara cotidiana: no exhibe su cuerpo sino que lo anula, lo quema y lo libera de las resistencias físicas ofreciéndolo en sacrificio. Con este sacrificio, esta redención, el actor se vuelve santo. (Sais, 2009, p. 13)¹

El actor santo, como afirma Sais, quema sus impulsos que surgen del cuerpo-vida en la escena, dada la intensidad y verdad que hay en su acto creativo,

¹ “La técnica del ‘actor santificado’ es una *técnica inductiva*, (es decir una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una *técnica deductiva* (es decir, una acumulación de habilidades)” (Grotowski, 2009, p. 18).

muere en cada instante liberándose de sus condicionamientos y fluyendo en un impulso incandescente, es energía pura y consciente.

El uso de este tipo de energía fortalece lo que para Barba significa la presencia escénica:

[...] una cualidad discreta que emana del alma, que irradia y se impone. Cuando es consciente de esta presencia, el actor osa exteriorizar lo que siente y además lo hará de una manera apropiada porque no tiene necesidad de forzarse: se le sigue, se le escucha. (Barba y Saravese, 2010, p. 255)

TRANSICIÓN

1969 marca el fin de la etapa del Teatro de las Producciones, Grotowski se enfoca en la investigación por el trabajo del actor más allá de la representación. Comenzará en la obra del Maestro el llamado periodo del *Parateatro* que se desarrolla hasta 1978, un periodo complejo en el que el Grotowski se dedica a trabajar sobre aspectos más humanos, experiencias de descubrimiento del hombre total, no solo del hombre actor.

Desde 1976 a 1982 durante la etapa del Teatro de las Fuentes, Grotowski ahonda en la comprensión de aspectos como el yo real y el retorno al origen, formulando preguntas como: ¿Quién soy yo? y ¿cómo conquistar la conciencia? En la búsqueda por dar respuesta a estos interrogantes se crean secuencias de exploración con el cuerpo, ejercicios renovados que darán vida, entre otros, a los *Motions*.

Entre 1983 y 1986, en Irvine California, se crea el *Objective Drama*, un espacio que permite a Grotowski en compañía de una serie de colaboradores relacionados con el teatro, la danza y los cantos tradicionales de diversas partes del mundo, encontrar un lugar común para desarrollar prácticas creativas de carácter performativo.²

Desde el Teatro de las Producciones el concepto de la acción comenzaría a transformarse y abandonar el trabajo con el personaje para transitar a la acción del *performer* o el hombre en acción como lo definió el Maestro, y que sin duda marcó en el contexto teatral un cambio radical, el evidente rompimiento con el paradigma de la representación que lo llevaría a inaugurar, como muchos otros grandes creadores de su época, la llamada etapa postdramática.

Grotowski y sus actores, que ya no serían considerados como tal sino como colaboradores que desarrollaban acciones performativas, se estaban acercando más a un lenguaje del arquetipo y el ritual. El desarrollo del método de entrenamiento del actor combinaba el más riguroso trabajo físico con prácticas del orden psicológico-espiritual. La teoría que propone Grotowski es que en lo más escondido e íntimo de cada individuo, lo cual es el núcleo más profundo o secreto, es lo mismo que lo que es más arquetípico o universal, en otras palabras, la búsqueda externa de lo más íntimo, lo más personal de sí mismo, se encuentra en el universo mismo.

² Cabe subrayar que las técnicas que interesan a Grotowski son las relacionadas con la acción. De un lado "Dramáticas" o 'performativas', en el sentido de técnicas relacionadas con el organismo en acción, (la organicidad), y de otro lado, 'ecológicas' vinculadas a las fuerzas vitales, en relación viva con el entorno" (Caixach, 2008, p. 46).

El *performer*

Se podría decir que la cuestión principal en todo el proceso de trabajo es encontrar la motivación profunda fruto de una necesidad interior. Esta necesidad provoca en el aquel que la siente la posibilidad de una apertura hacia algo superior, la *higher connection* o conexión superior diría Grotowski, una capacidad de escucha a un nivel tan sutil que el arte, en este estado, se podría comparar con una delicada plegaria. Es en términos de apertura a lo sagrado que podemos entender el trabajo en el ámbito del Arte como Vehículo. El arte entendido como un instrumento de conocimiento. Esta apertura libera de la mecanicidad cotidiana mientras revela el aspecto esencial de la naturaleza humana, aquel estado del natural de ser que ha estado olvidado. Para Grotowski este estado original del ser humano es el *performer*.

El Actuante, el hacedor, ejecutante en el Arte Como Vehículo, está en el camino para llegar a este estado, objetivo que solo será posible de lograr a través de un trabajo de desarrollo de sí mismo a partir de un conocimiento profundo de la naturaleza humana. (Caixach, 2008, pp. 26- 27)

Técnica 2: Modo de acción del *performer*

Como lo mencionamos anteriormente, la técnica 2 encuentra su plena potencia en el trabajo del *performer* y del desafiar de este a su cuerpo. Grotowski (2009) explica cómo desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a lo "imposible" y de hacerle descubrir que

lo “imposible” puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos, y convertirse en posible. En este segundo enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que es obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida (la espontaneidad). De esta manera, el cuerpo no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno.

Esta técnica en la práctica se puede observar en ejercicios como *Motions* y en los que integran la Acrobacia Orgánica.

*Motions*³

Motions pone en evidencia la transformación de los ejercicios de Grotowski, en los cuales la organicidad de un movimiento que parte de un impulso interior, potencia la ejecución de una técnica de entrenamiento altamente exigente para el actor-intérprete-*performer*, donde la destreza corporal es básica, el desequilibrio, la oposición de fuerzas físicas y mentales, la búsqueda de equivalencias para compensar estas oposiciones y el control y fluidez de la energía, revelan en *Motions* una evolución constante en el pensamiento y la visión artística de Grotowski.

En la ejecución de las posturas de *Motions* se activa la consciencia sobre el control y la transferencia del peso y de la elongación progresiva de la columna vertebral desde

³ *Motions*, heredado del Teatro de las Fuentes, es una versión primaria que va a ser sistematizada en el Drama Objetivo. Es una estructura de “meditación en la acción”, formada por estiramientos y posiciones del cuerpo dividido en tres ciclos, que se orienta a los cuatro puntos cardinales y al Nadir-Zenit. Tiene como objetivo trabajar sobre la circulación de la atención, la consciencia. (Sais, 2009, p. 57).

su base, lo que permite que la mirada se expanda y se visualice el espacio de forma integral. Es posible controlar no solo el cuerpo sino también la mente, la que hace dudar y caer literalmente a quien practica la postura. Se potencia además una fortaleza del cuerpo-mente en relación con la visión del mundo, de sus posibilidades y de cómo afrontar los obstáculos, de dominio de la técnica pero también de dominio de las emociones, un control válido para el cuerpo cotidiano y necesario para el cuerpo orgánico, que debe distribuir los usos de su energía y ser consciente de los momentos en los que la puede irradiar, momentos para sobrepasar la técnica y dejar fluir la conexión de lo orgánico con la conciencia.

La acrobacia orgánica

Los *Motions* dieron paso a la experimentación con otra serie de prácticas corporales como el *Watching*, que buscaron ser el punto de partida para el *performer* llegara a precipitarse en la búsqueda de algo desconocido o, por lo menos, “dormido”, es un camino que Grotowski crea bajo el nombre de Acrobacia Orgánica y que busca que el *performer* rompa con la hegemonía de la mente y potencie el accionar creativo de su cuerpo.

Gradualmente llegamos a lo que se podría llamar “acrobacia orgánica” dictada por ciertas regiones del cuerpo-memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo-vida. Eso nace de cada uno a *su* manera y es recibido por los demás a *su* manera. Como entre niños que buscan el camino hacia la libertad, hacia la alegría de

liberarse de los límites del espacio y la gravitación. No a través del cálculo. Sin embargo no fingíamos ser niños, pues no lo somos. No obstante se pueden hallar fuentes análogas o, tal vez idénticas; y sin dirigirnos al niño en nosotros, buscar esta “acrobacia orgánica” (que no es acrobacia), individual, que se refiere a necesidades luminosas y vivas; se puede, si aún no hemos comenzado a morir parte por parte, renegando del reto de nuestra propia naturaleza [...]. (Grotowski, 1992-1993, p. 37)

El *performer* colombiano Jairo Cuesta lideró en 1985 el grupo de Irvine California, que se dedicó por muchísimas horas a la exploración del movimiento hasta que emergió una estructura que ellos llamaron *Watching*.

El ejercicio comienza como un juego de seguir al líder, sin embargo la estructura funciona dando libertad a los participantes de seguir su propio torrente de fluidez mientras ejecutan los aspectos técnicos con precisión. *Watching* se orienta como un ejercicio basado en la conjunción de los opuestos, en este caso los opuestos son la precisión y la organicidad. Pero *Watching* también examina en los participantes la calidad de su atención. El primer objetivo es ver, como su nombre lo indica. Tú no puedes ir a dormir. Despierta y mira. Pero mira activamente, a través del movimiento.

Watching está estructurado en diez sesiones. Cada sesión tiene su propia duración y dinamismo.

Solo cuando el líder reconoce que todo el grupo ha completado la tarea de cada sesión, pueden pasar a la siguiente. (Slowiak y Cuesta, 2007, p. 100)⁴

Cuesta en compañía de Jean Slowiak, otro de los colaboradores de Grotowski, continuó desarrollando su trabajo en el New World Performance Laboratory⁵, un espacio que se mantiene en activo explorando nuevos caminos creativos.

En 1997, como estudiante de Teatro, tuve la oportunidad de vivir en mi cuerpo y con mi cuerpo la libertad del movimiento creativo al que se llega con la acrobacia orgánica. El vínculo con Grotowski surge precisamente a raíz de mi participación en la realización de un taller organizado por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) y liderado por Cuesta y Slowiak.

La conexión con la acrobacia orgánica en mi experiencia particular se dio con la práctica de *Motions* y del *Watching*, el primero como ejercicio de precisión y concreción técnica del movimiento y el segundo como liberador del cuerpo-vida que habita en cada uno de nosotros, una experiencia que hasta la fecha ha sido irrepetible.

⁴ La estructura de las diez sesiones que conforman *Watching* es:

- 1- control del espacio.
- 2- La telaraña.
- 3- Correr.
- 4- Nébula
- 5- Danza del silencio II.
- 6- Pulsaciones II.
- 7- Luna creciente II.
- 8- Conexión – desconexión.
- 9- El espiral.
- 10- Control del espacio II. (Slowiak y Cuesta, 2007, pp. 101-107).

⁵ Se recomienda visitar el enlace para conocer más acerca de estos dos Maestros contemporáneos y de su búsqueda artística: <http://nwplab.tripod.com/id2.html>

CIERRE

Plantear este recorrido resumido y transversal sobre los elementos que dieron continuidad al trabajo del *performer* a partir de la experiencia con el trabajo del actor en el Teatro Pobre, evidentemente es un ejercicio que deja por fuera muchos detalles necesarios para comprender este camino creativo a partir de la exploración con el cuerpo y con la figura del hombre en el rol, primero de actor y luego como *performer*.

Sin embargo, la inquietud por resolver aspectos propios de la naturaleza humana que no se relacionan con la obra exclusivamente de un dramaturgo, sino con la experiencia misma del actor que se sirve de un personaje para plantear sus interrogantes, o de la acción íntima y personal del *performer* que deja de lado la representación de otro para presentarse a sí mismo, unidos en ambos niveles, actor y *performer* por una experimentación corporal que rompe todos los esquemas y los límites aparentes del pensamiento, son aspectos que merecen que Grotowski sea considerado como el gran Maestro que rompió el paradigma del teatro dramático y sentó sólidas bases del Teatro Posdramático no solo por su obra sino también por la influencia que esta ha tenido en la de muchos otros creadores de la segunda mitad del siglo XX.

REFERENCIAS

- Barba, E. (2000). *La Tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia*. (L. Masgrau, Trans.). Barcelona: Octaedro.
- Barba, E., & Saravese, N. (2010). *El Arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (4th ed.). Lima: Editorial San Marcos E.I.R.L.
- Caixach, A. (2008). *L'Art com a vehicle [Manuscrit]: la dimensió sagrada de les arts performatives*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Grotowski, J. (1992-1993). Grotowski número especial de homenaje. *Revista Máscara*, 11-12.
- Grotowski, J. (1993). Respuesta a Stanislavski. *Máscara*, 11-12, 18-26.
- Grotowski, J. (2009). *Hacia un Teatro Pobre* (2a ed.). Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sais, P. (2009). *Grotowski. Del teatre a l'art com a vehicle*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Schechner, R., & Woldford, L. (1997). *The Grotowski sourcebook*. London/New York: Routledge.
- Slowiak, J., & Cuesta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. New York: Routledge.