

Praxis Teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis.

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

El deseo es la más importante de las fuerzas económicas y políticas, más potente que la fuerza de trabajo. La robotización del trabajo y la inteligencia artificial avanzan en la línea de un control total de las fuerzas de trabajo. Las llamadas tecnologías de comunicación (sería mejor llamarlas tecnologías de consumo), las tecnologías digitales y las biotecnologías persiguen la captura de la totalidad del deseo y su transformación en capital.

Paul B. Preciado.

Introducción

En este ensayo me propongo revisitar *Hacia un teatro pobre* (1968), el libro de Jerzy Grotowski que tanto impactara al final de los *sixties*; mi objetivo es centrarme en ese tan famoso texto temprano, sabiendo que el maestro polaco tomaría más tarde en su trayectoria y en su enseñanza otros derroteros: del Teatro Pobre al Teatro de Producción, de éste al Parateatro, de ahí al Teatro de Fuentes, finalmente al Drama Objetivo y al Arte como vehículo. ¿Por qué razón es importante volver a Grotowski desde la praxis teatral? Por varias razones: la primera, porque la relación entre la enseñanza del maestro polaco y la praxis teatral tal como la hemos definido en otros ensayos¹ es bastante estrecha, aunque con sutiles diferencias que, en lo posible, trataremos de elaborar en otros trabajos.² La segunda, porque hay una relación de base explícita entre la propuesta grotowskiana y el psicoanálisis, el cual constituye el discurso que hemos tomado como referencia para conceptualizar nuestra praxis teatral. Aunque desarrollaremos más ade-

¹ Ver mi libro *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*.

² Este ensayo sobre Grotowski es una aproximación preliminar a una investigación en curso mucho más extensa.

lante cómo Grotowski se sitúa respecto del psicoanálisis, baste por ahora señalar que, cuando vislumbra un instituto de investigación ideal busca “expertos especializados en problemas asociados al teatral: un psicoanalista y un antropólogo social” (46).³ La tercera, que Grotowski, siguiendo a Stanislavski y yendo más allá del maestro ruso (quien no menciona el psicoanálisis), aunque con otro vocabulario, apunta a aquella dimensión más allá de la razón —el inconsciente— en la que ambos instalan la esperanza de creatividad.⁴

³ Todas las citas de Grotowski corresponden a *Hacia un teatro pobre*, salvo indicación en contrario.

⁴ En mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski* ya exploro la cuestión del ‘subconsciente’ en Stanislavski (nunca definido conceptualmente por el maestro ruso) y otras conexiones entre ambas disciplinas, el psicoanálisis y el Sistema. Sin embargo, no hay que olvidar tres cosas: la primera, que hay en Stanislavski, según las investigaciones de Sharon Marie Carnicke, una etapa final, denominada *análisis activo*, en la que Stanislavski —no por nada la denomina ‘análisis’— va más allá de la etapa de las acciones físicas; segundo, que por diversas razones, seguramente políticas en ese momento de intensa represión de Estado, Stanislavski no menciona a Freud, prefiriendo en cambio recurrir a propuestas menos perseguidas, tal como el Hatha Yoga o las investigaciones de Pavlov; y tercero, que la profunda diferencia entre el Sistema y el psicoanálisis, particularmente como lo elabora Lacan, reside en que el maestro ruso busca un Sistema general, supuestamente científico, universalizable, capaz de instrumentar al actor con técnicas cuya eficiencia esté garantizada más allá de lo racial, del género, de la clase social, etc. Como lo planteamos en un ensayo titulado “Los cuerpos del actor”, Stanislavski está influenciado por el fordismo y el taylorismo, tal como es adoptado en la Unión Soviética; se trata de buscar un actor eficiente, reemplazable, separado de la planificación del proyecto escénico y capaz de brindar un rendimiento productivo más allá de las determinaciones de clase, raza, género, etc. Como vemos, el Sistema se desentiende de la singularidad del actor y, en cierto modo, aplasta al sujeto (como sujeto del inconsciente, es decir, como sujeto deseante). El actor termina alienado a una maquinaria de producción sobre la que no tiene mayor poder de decisión; deviene un actor “maquinizado” y “automatizado” que, más que agente, es un elemento parcial y ajustable a la gran maquinaria teatral, un apéndice de esa máquina de la puesta en escena, incluso seriada, como ocurre con los musicales de Broadway, fácilmente reproducibles en cualquier contexto social y cultural. Veremos en este ensayo cómo Grotowski precisamente intenta un camino inverso interesado en la singularidad del actor, al punto que —aunque no problematiza la cuestión de género—, sí, en cambio, apela a lo nacional, un cuerpo *nacional*, polaco, con una historia y con marcas de opresión que le son propias. Asimismo, en psicoanálisis, se apunta a la singularidad del deseo, se va caso por caso; aunque haya un corpus conceptual, el analista enfrenta a su analizante con ignorancia docta (Lacan), es decir, suspendiendo todo lo que supuestamente sabe, para poder escuchar la singularidad de la demanda de su analizante. El corpus conceptual del psicoanálisis, para llamarlo de alguna manera, es una *praxis* (y por eso evito la palabra ‘teoría’, para no contraponerla a ‘práctica’, ya que no es esa dialéctica teoría/práctica la que ocurre en esa disciplina) que opera como una referencia de orientación, por eso es una *praxis* que no obstruye el acceso a la *singularidad* del caso, que no lo etiqueta con referencias clínicas, que no lo encorseta a partir de un diagnóstico definitivo basado en tipos estandarizados, sino que se permite escuchar e interpretar —tal como lo hemos explorado en detalle en nuestro libro *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la*

Otra razón, tal vez lateral pero no obstante indispensable desde mi trabajo en la praxis teatral, resulta en aproximarse a Grotowski sin convertirlo en un santuario, con esa dimensión casi religiosa y hasta dogmática que puede leerse en muchos trabajos académicos; Richard Schechner no deja de señalar –y pide perdón por ello— de que la enunciación grotowskiana pareciera acercarse a los Gospels (2008: 7) y agrega: “I realize that Grotowski did not intend to found a religion. But undeniably, his utterances are suffused with religious imagery and allusion. Those devoted to his work behave as if Grotowski's inner work has the quality of a sacred” (2008: 9). Preferimos en este ensayo, en todo caso, guiarnos por las sugerencias de Halina Filipowicz cuando invita a realizar, sin que ella lo haga, una lectura del corpus grotowskiano desde el feminismo y desde la deconstrucción:

The lessons of de-construction and feminist criticism may be useful in examining –from different angles— creative tensions and productive interactions between the contradictory elements in Grotowski's work. [...] Deconstruction may allow us to unravel the central contradiction in his work: like the literary and philosophical texts of the Western culture, it contains both what may be called metaphysics and the putting in question of metaphysics. (184)

En todo caso, estas aproximaciones pueden permitir salir de los debates, bastante improductivos, respecto al legado de tipo iniciático que Schechner (1999, 2008) y otros han detallado respecto a la trasmisión de la enseñanza grotowskiana, la conformación de archivos en Italia y Polonia, la nominación de Richard Thomas como transmisor autorizado y heredero de quien además depende la publicación de los documentos, debidamente cotejados por Mario Biagini.

praxis teatral— el deseo singular del analizante, el deseo singular de un grupode una propuesta de puesta en escena, en nuestro caso.

El rédito de un *retorno a* Grotowski o una *reactualización* podría ser múltiple:⁵ uno de ellos interrogarse nuevamente cuáles son los aportes de Grotowski al teatro; sabemos que en cierto momento de su enseñanza se desentiende de la dirección y su búsqueda se orienta plenamente (aunque estaba en sus orígenes) hacia el conocimiento de sí del actor o del artista y en la conformación de una ética artística, no necesariamente profesional. Filipowicz subraya que:

Grotowski is not an artist in the conventional sense of the word. His work produces new ways to think, not tricks and artifacts that can revitalize the theatre. He works –has always worked— on the margins, constantly expanding them, constantly thinking beyond the limits. [...] If Grotowski's work has always resisted domestication or integration into the artistic and intellectual mainstream, it is precisely because he is not an avant-gardist but an innovator. Avant-gardists free us from the constraints of tradition; they throw the past to the wind and replace it with the new. Innovators resurrect and reconstitute the past by making it new for a new age. (183)

Otro rédito posible, y el que más nos interesa aquí, consiste en superar, como lo plantea Schechener (2008), los estereotipos de lo que se designa como “lo grotowskiano”. La extensión de la cita se justifica porque Schechener detalla precisamente lo que la praxis teatral, nuestra praxis teatral, se propone revisar, habida cuenta de algunas coincidencias, pero también diferencias con la propuesta grotowskiana:

It is not easy to describe exactly what "Grotowskian" means.
But just as there is a stereotype of the "method actor" derived

⁵ Foucault ha diferenciado el ‘retorno a’ de la ‘reactualización’ al tratar el tema de aquellos ‘autores’ considerados fundadores de discursividad (designación que tendríamos que decidir respecto a Grotowski, al menos en relación a Stanislavski): “el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma. (29). La reactualización, por su parte, consiste en “la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él” (28). Me inclino a pensar que en Grotowski se trata de un retorno a Stanislavski.

from Lee Strasberg's interpretation of Stanislavsky, so there is a stereotyped Grotowskian style. This stereotype includes "rituals" combining materials "researched" from cultural "archetypes" merged with one's own "deepest" personal experiences or "associations." The performers are dressed in simple clothing –never period costume— or partly undressed, but rarely if ever naked. The performers sing or chant "pure sounds" individually or in close harmony; they recite collages of texts stitched from classics, traditional literature, and/or religious writings. The means of production are renditions of what Poor Theatre is imagined to have been: an empty space illuminated by few lights or by candles; chanting and intense sometimes hoarsely whispered words; choreographed yet not balletic individual and group movement. The performances are not in proscenium theatres but in found spaces, rooms, churches, barns, fields –a variety of alternative urban and rural settings. The audiences are small, usually under 100 and sometimes only a very few, less than 10, so these few can "witness" rather than just watch the performance. Occasionally, spectators are invited to participate, to be "initiated." The audiences for Grotowskian theatre admire its seriousness of purpose, its spiritual dimension, its timeless qualities. Out of this *mélange*, some masterpieces may emerge ...maybe. It is too soon to tell, but why not? [...] Grotowskian theatre is nontechnological, nondigital. It is a handcraft, person-to person. It is made for a small audience. It is esoteric. (11)

Nuestra praxis teatral, por ahora, admite los postulados del Teatro Pobre: lugares no siempre teatrales, en lo posible vacíos, sin escenario, pequeños, donde se pueda acomodar al público, poco numeroso, a partir de múltiples combinaciones espaciales construidas según aquello que se quiere significar en el espectáculo; preferimos el nomadismo del público, a partir del cual éste ejerza su derecho a ver, desplazándose a veces con elementos de iluminación que, en cierto modo, comprometen su ojo. No siempre apelamos a la participación, pero en cambio intentamos promover el deseo y la interpretación, caso por caso (persona a persona, sean actores, sea cada miembro del público) sin ofrecer finales clausurados o propuestas socio-políticas doctrinarias desde

la escena, como recetas de lo que “se debería hacer” o lo que “debería ser”. Por eso promovemos enigmas escénicos sin llegar a lo crítico, que el público debe descifrar a partir de su experiencia vital, no convivial ni colectiva, sino singular, propia de cada miembro del público. La cercanía corporal entre actor y público nos es indispensable, pero no nos interesa lo iniciático, ni lo espiritual, ni tampoco lo ahistórico sino, por el contrario, lo crítico a partir de cada cual como modo de invitar a la búsqueda de una emancipación de aquellos mandatos culturales y socio-políticos bajo los cuales estamos sujetos, actores y públicos. No afiliamos al eslogan de que el teatro esté muerto; sostenemos que, desde una perspectiva psicoanalítica, puede tener una función política esencial en plantear polémicamente significantes capaces de abrir preguntas sobre las imposiciones superyoicas obscenas del neoliberalismo. Demás está decir que no estamos esperanzados en alcanzar la cima de una obra maestra. Trabajamos, además, como Grotowski, con poca o casi nula iluminación teatral y de forma artesanal, sin apelar a la tecnología, salvo alguna proyección de video. Nuestra praxis teatral no se enfoca –por ahora– en la técnica actoral, sino en promover la creatividad actoral de los integrantes del elenco –aunque no tengan formación actoral– a partir de las improvisaciones basadas en la asociación libre tal como Freud la conceptualizó en *La interpretación de los sueños* y luego retomó Enrique Buenaventura en Colombia (Geirola 2019a). No nos centramos en los rituales y menos aún en los arquetipos como producto de las improvisaciones; suponemos que Schechner está pensando en Jung, Turner y Mircea Eliade. Nuestra praxis teatral, aunque se propone abordar lo inconsciente, no lo piensa como ‘colectivo’ (ahistórico, esencialista, universal), sino como ‘transindividual’, tal como Lacan lo conceptualizó, es decir, un inconsciente contextualizado, histórico, singular, en el aquí y ahora del actor y del público. Las improvisaciones son recepcionadas por el director desde su atención flotante⁶ y esperando ese momento de falla en el que sorpre-

⁶ Lacan la denomina “la clásica fórmula de la atención difusa y aun distraída del analista” (*Escritos* 246).

sivamente el inconsciente se abre y se cierra; es ese momento de sinsentido, que Eduardo Pavlovsky llamaba “el coágulo”, tomándolo de Julio Cortazar, pero que, según registra Valerie Wasilewski, pareciera ser también un término del Grotowski de su etapa en Polonia, cuando nos dice: “It is midnight, Grotowski begins to "explain" his new work. Explain is in quotations because the actual naming of the content of the present work is prohibited. Naming signals a "coagulation" (41). Igualmente, en mi praxis teatral nunca se permite el debate sobre el sentido de lo que se está produciendo.

Como en Grotowski, en nuestra praxis teatral usualmente los actores visten ropas de gran simplicidad y uniforme para todo el elenco, en la tradición de Meyerhold que, creo, inspiró al maestro polaco. Aunque a veces hemos usado citas de textos clásicos o religiosos, no tienen una relevancia especial; de preferencia, se elimina cuanto texto verbal puede ser transferido a otros registros audiovisuales. Damos, en cambio, prioridad al trabajo corporal, coreografiando a partir de movimientos, sin llegar a la danza.

Por todo esto, como puede apreciarse, quedan muchas tareas pendientes a nuestra praxis teatral y el discernimiento sobre la relación entre Grotowski y el psicoanálisis nos resulta indispensable para continuar el trabajo y la investigación. Me abocaré a esta tarea de reactualizar a Grotowski desde la praxis teatral, es decir, desde la disciplina que he intentado fundar ateniéndome al *saber-hacer* del teatrista durante los ensayos y la puesta en escena, lo cual equivale a decir, en primer lugar, que no es una aproximación del tipo de las realizadas en la academia por académicos no habituados a los problemas del montaje y, en segundo lugar que, aun cuando Grotowski se focaliza en la técnica del actor y no tanto en la puesta en escena, es el cotejo —una vez más— entre la praxis del maestro polaco y la praxis teatral, o bien, *desde nuestra* praxis teatral lo que nos interesa en ese ensayo. No es un saber por un lado y un hacer por el otro: “[e]l trabajo del productor exige un *savoir-faire* táctico de cierto tipo, especialmente en el arte de guiar a la

gente”, afirma Grotowski (43). Este saber-hacer supone una diplomacia y sobre todo, un ‘hacer el muerto’, como lo planteaba Lacan para el analista, y de contar —en palabras de Grotowski— con “un talento frío e inhumano” (43). Ese aspecto “inhumano” aparece a cada paso en el relato de Thomas Richards cuando relata, en su libro *At Work with Grotowski on Physical Actions*, su experiencia en los talleres de California y de Italia. Grotowski instala un campo perverso al sostener una correlación entre el rol masoquista del actor y el rol sádico del maestro o director, ilusorio complemento entre sadismo y masoquismo que Lacan se ha encargado de desmitificar. Nuestra praxis teatral, siguiendo a Lacan, ha desbaratado este campo pedagógico y artístico perverso.⁷

La cuestión de las etapas

Como ocurre con Stanislavski y Grotowski, al igual que con Freud y Lacan, estos maestros tienen etapas en su enseñanza. Ya el mismo Grotowski denunció el hecho de que Stanislavski tuviera discípulos que desparramaron el famoso Sistema por todo el mundo, pero en forma defectuosa, puesto que lo hicieron a partir de la etapa en la que habían estado junto al maestro ruso, sin considerar los desarrollos posteriores de esa enseñanza. En el caso de Grotowski, como el de Lacan, se complica en la medida en que, como dice Schechner, “Grotowski's writings, both technical and inspirational, often originate from carefully edited transcriptions of talks given in diverse situations” (2008: 7). Kris Salata and Lisa Wolford Wylam también sostienen que “[s]uch a process was characteristic of Grotowski, whose "texts" almost always originated as spoken language and were subsequently revised and elaborated in writing (15). Como lo plantea Alfredo Eidelsztein para el caso de Lacan y también relevantes para Stanislavski y Grotowski, las diversas etapas no deben tomarse como la última superando a las anteriores, como si

⁷ Ver nuestro ensayo “Pedagogía y deseo: Praxis teatral y creatividad en español en Estados Unidos”.

el ‘tercer’ Lacan supusiera un progreso respecto del ‘primer’ y ‘segundo’ Lacan. Eidelsztein se pregunta:

¿Se debería concluir, pues, que Lacan termina abandonando el concepto de “sujeto”, debido a que lo utiliza casi mil doscientas veces en *El Seminario, Libro 5* y menos de cien en *El Seminario, Libro 25*? Evidentemente, el problema debe ser planteado en otros términos. (18)

A partir de allí, Eidelsztein propone que hay que considerar el tema del tiempo en el psicoanálisis, dejando de considerarlo en su modo cronológico, unidireccional y unilineal:

A mi entender debe rechazarse la tesis que sostiene un Lacan “primero”, “segundo” y “tercero” considerados como índices de valor creciente, ya que la estructura en juego en la práctica analítica opera siempre con un *tiempo circular* que se establece como un *bucle* significante. (19).

Tal vez más que circular, tanto para Lacan como para Freud, para Stanislavski como para Grotowski, convenga mejor imaginar ese tiempo en forma de *espiral*, donde la línea del tiempo, aún en su circularidad, pasa y no pasa por la misma zona de cuestiones, reconceptualizando lo ya conceptualizado, dimensionando lo mismo a partir de lo otro y de lo nuevo, de los nuevos descubrimientos. En este ensayo solo abordaremos *Hacia un teatro pobre*, dejando para el futuro explorar las otras etapas grotowskianas. No obstante, conviene tener presente aquello que Schechner, a la manera de Eidelsztein, sostiene: “From Theatre of Sources on to Objective Drama and then Art as Vehicle, Grotowski steadily moved closer and closer to his beginnings (1999: 6).

Las preguntas de Margo Glantz

La versión castellana de *Hacia un teatro pobre* tiene una ventaja sobre la versión inglesa: al final se agrega una entrevista a Grotowski realizada por Margo Glantz, la

traductora al español, quien lo interroga sobre las relaciones del psicoanálisis con su propuesta técnica. Se trata de dos preguntas, porque Grotowski intenta, a su manera, evadir la primera de ellas, pero Glantz insiste. Es importante revisar estas páginas finales de *Hacia un teatro pobre*.

Glanz le pregunta a Grotowski sobre el origen de las tradiciones y las temáticas que él frecuenta. Grotowski se explaya sobre la cuestión del romanticismo en Polonia y en su gusto personal. Declara que siempre la mezcla de tradiciones es fecunda (228). A continuación Glantz introduce su pregunta sobre el psicoanálisis, de alguna manera suponiendo que entre las tradiciones que intervienen en la perspectiva grotowskiana está esa disciplina, particularmente por “la conjunción del consciente y lo inconsciente” (229): “He visto que en su libro menciona constantemente al psicoanálisis. ¿En qué medida influye éste sobre su obra?” (229). Grotowski responde que el psicoanálisis no es para él un punto de partida, habida cuenta de las diversas corrientes psicoanalíticas que, con conclusiones diferentes, existen en ese momento. Sin embargo, agrega que “personalmente” el psicoanálisis ha sido productivo para su trabajo, en razón de brindarle algún tipo de objetividad, pero aclara que “el psicoanálisis no me ha llevado a descubrir las cosas que me importan en este ámbito” (229). Tendremos que explorar en este ensayo hasta qué punto Grotowski piensa el inconsciente desde el psicoanálisis.

Por lo que dice después, su insatisfacción con la disciplina analítica parece estar en consonancia con las críticas lacanianas a la *Ego Psychology*, en el sentido de que ésta plantea el final del tratamiento como una identificación del analizante al yo del analista, proponiendo al analista como Ideal del yo a emular, lo cual, supuestamente, además de la ética controversial que esto supone, aseguraría para el analizante un cierto confort que lo alejaría del sufrimiento: “La visión del psicoanálisis es la visión del mundo armonioso y liberado de contradicción, no la visión dramática de la vida” (230). Desde esta perspectiva psicoanalítica, obviamente muy particular de Grotowski y sin duda muy

alejada de la propuesta freudo-lacanianana,⁸ el maestro polaco critica ese afán terapéutico que quisiera “la aniquilación de la tensión interior” (230). Precisamente, Grotowski y su método se proponen algo diferente:

no se trata de encontrar cierta serenidad primordial, como la serenidad que tiene un embrión en el vientre de su madre, sino de encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan exteriorizarse y a través de ello trascenderse, para que podamos utilizarlas como un motor de creación. (230)

Retoma, de este modo, la dinámica, si se quiere infinita, entre el consciente y el inconsciente respecto a aquello que Foucault denominaría “el cuidado de sí mismo”; lo creativo está del lado de la contradicción, no del lado de la cancelación de los contrarios. Es un campo agónico, de lucha de fuerzas, entre las imposiciones de la cultura, que mortifican lo vital, lo pulsional que sigue operando inconscientemente buscando a toda costa su satisfacción, no sin los riesgos de la transgresión a la ley y los mandatos sociales. “La ética creativa es correr riesgos” (201), nos dice Grotowski. Y agrega:

Pueden permanecer en nosotros los polos extremos que luchan dentro, pero también podemos alcanzar una especie de cima en el momento mismo en que empieza a actuar esa contradicción, es decir, en el momento en que hacemos una especie de sacrificio. Así se llega a una nueva visión, de menor serenidad pero de mayor altura. (230)

En términos del psicoanálisis laciano, casi podríamos traducir esta cita en relación a ese doloroso proceso de trabajo con el lenguaje, con la asociación libre, con el síntoma, para alcanzar ese fantasma fundamental cuya fórmula estructura la economía libidinal del sujeto, sus resistencias, sus defensas, sus placeres y sobre todo su modo de

⁸ Freud no dejó de insistir en el malestar en la cultura como algo estructural; no tuvo nunca esperanzas de una sociedad pacificada y conciliada consigo misma; Lacan, por su parte, mantuvo su visión pesimista sobre el progreso de la humanidad. En ninguno de los dos se habla jamás de un fin del análisis como “un mundo armonioso y liberado de contradicción”. Es más, Lacan al final de su enseñanza nos habla de que el análisis debe apuntar a lo incurable del síntoma.

goce (*jouissance*). Cuando Grotowski afirma que “[e]l cuerpo debe liberarse de toda resistencia; deber cesar virtualmente de existir” (30), agrega que este proceso “[n]os conduce a una liberación de complejos de la misma manera que la terapia psicoanalítica” (41). Entendemos que, como en los ascetas y los místicos, la estrategia es desautomatizar al cuerpo de los hábitos mortíferos inculcados por la educación y la cultura, por la vida alienada a la satisfacción de necesidades básicas o de demandas artificiales, esto es, cancelar la primacía del yo para dar lugar a la emergencia de lo pulsional, vital, a lo que hemos sido obligados a renunciar para poder ingresar como miembro de la sociedad.

Por esta conexión entre lo teatral y el psicoanálisis, la propuesta de Grotowski va a tomar rumbos en el campo psicoterapéutico y no tanto en el propio teatro. Relatando su experiencia con Grotowski en Polonia, tratando de entender cada etapa de la enseñanza del maestro en ese entonces, Valerie Wasilewski testimonia su confusión en cuanto a la Acting Therapy; nos dice:

Less shrouded and obscured by silence is the Acting Therapy. I don't know why it is called therapy since its function exceeds the therapeutic. I don't know why it includes the word acting since it is designed for anyone and does not apply exclusively or directly to members of the acting profession. Perhaps these words were selected exactly to be unequivocal. (42)

Asimismo, en un trabajo temprano, David Read Johnson da cuenta del impacto de la propuesta de Grotowski en Estados Unidos y Gran Bretaña sobre las psicoterapias, de la diversidad de sus aplicaciones, aunque al momento de la escritura de su ensayo (sin fecha), no logra todavía imaginar cómo estas terapias lograrían incorporar la etapa de Arte como Vehículo.

Se nos hace, pues, necesario, situar a Grotowski, a su Método, al psicoanálisis y a las psicoterapéuticas en el contexto de los *sixties*, para entender esta cuestión, en la

medida en que lo actoral y la puesta en escena dejan de ser el foco de atención (salvo en Schechner o en parte en Peter Brook o Eugenio Barba), no solo en el campo teatral sino en Grotowski mismo. Según Schechner:

Grotowski's effects on the theatre will not be through the establishment of a method of actor training, an approach to mise-en-scène, or an insistence on a dramaturgy of political purpose. Grotowski will effect theatre through the effect he had on the people with whom he interacted on a personal, even intimate, level. Such an encounter might extend over years or it might last only a scintillation of time (1999: 7)

Como en la sesión analítica, con un matiz de análisis existencial, Grotowski trabaja sobre la relación de persona a persona; Schechner agrega: “Grotowski shaped himself to suit his encounters with unique individuals. In his work one-on-one he had the unparalleled gift to enter into what Martin Buber called the "Ich-du," the I-you, relationship (1999: 8).

Psicoanálisis en contexto

Es probable que esa crítica al psicoanálisis que Grotowski hace al decir que éste busca un mundo armónico liberado de contradicción se deba a los rumbos que el psicoanálisis había tomado en Estados Unidos y Gran Bretaña. Ya Lacan había emprendido por esos mismos años la crítica de ciertas versiones del psicoanálisis, particularmente en lengua inglesa. En “Función y campo de la palabra” va a remontar “las causas de esta deterioración del discurso analítico” (*Escritos* 238). Describe este cambio de perspectiva y de alejamiento de la palabra freudiana, al llamar la atención sobre cómo “la concepción del psicoanálisis se ha inclinado hacia la adaptación del individuo al entorno social, la búsqueda de los *patterns* de la conducta y toda la objetivación implicada en la noción de las *human relations*” (*Escritos* 238) que apunta a la *human engineering*.

Por otra parte, el ensayo de Johnson titulado “The Impact of Grotowski on Psychotherapy in the United States and Britain” nos resulta sumamente revelador al respecto, porque precisamente nos da un panorama de la situación por la década del 60, con ese impulso rebelde a cuestionar y superar una sociedad conservadora de post-guerra, en la que el psicoanálisis jugó un papel entre muchas otras aproximaciones al cuerpo, y su cancelación a fines de los 70s en las que el psicoanálisis, aunque no la *Ego Psychology*, pierde fuerza en la cultura estadounidense, siendo reemplazado por el conductismo cognitivo. Nos dice Johnson:

Grotowski was a psychologist. Indeed, if a psychologist is someone who inquires into the nature of human experience to determine its laws and behavior; if a psychologist is someone who remains always curious, always questioning one’s own assumptions; if a psychologist is someone who conducts rigorous research into human emotions and cognitions; then Grotowski was certainly a psychologist. (1).

Obviamente, Johnson no puede dejar de anotar la diferencia fundamental: una cosa es trabajar con un actor en un Laboratorio aislado, en la que las técnicas se practican durante horas y por meses, y otra es trabajar con gente diagnosticada con esquizofrenia y trabajar terapéuticamente a partir del teatro; tampoco es igual a usar técnicas teatrales con pacientes que consultan una o dos veces por semana (3). Sin embargo, Johnson se plantea un puente entre ambas prácticas profesionales. Para ello nos detalla cómo en Estados Unidos y Gran Bretaña durante los *sixties* se busca una “completa transformación de la cultura represiva de postguerra” a partir de diversas experimentaciones con estilos de vida, entre los cuales está la psicoterapia. A eso se suma el yoga y la meditación, las experiencias grupales de todo tipo, diversas aproximaciones al cuerpo y otras terapias basadas en lo creativo del arte, como una respuesta a la rigidez del psicoanálisis (3). Aunque la propuesta grotowskiana pudiera haber tomado lugar y desarrollarse en este contexto, no fue ése el caso. Ni siquiera, a pesar de algunas similitudes de

método, se registra una conexión entre el psicodrama de J.L. Moreno y la propuesta de Grotowski. Es entre 1967 y 1978 que Grotowski comienza impactar en la cultura anglo, pero no tanto en el campo teatral, sino en el campo de la “drama therapy” (4); muchos habían leído a Grotowski, pero pocos van a ser capaces de articular el Método del maestro polaco con el campo psicoterapéutico. Incluso en el campo teatral, la propuesta de Grotowski no satisface las demandas de las compañías teatrales consolidadas: basta leer el “Prólogo” que Peter Brook escribe a *Hacia un teatro pobre* para medir la diferencia de objetivos entre Grotowski y el teatro de la era industrial, comercial o de arte.⁹ Sin embargo, inmediatamente de producida la publicación del libro de Grotowski que nos ocupa, se vive un momento de esplendor por su figura y su método; Johnson nos relata que en 1969, en Yale University, el libro de Grotowski era la biblia, los espectáculos del Living Theatre y del grupo de Schechner, una liturgia, y Cieslak, el gran actor de Grotowski, un semidiós.

El privilegio del cuerpo y del encuentro consigo mismo y con el otro, como bien plantea Johnson, tomaban en Estados Unidos una modalidad diferente a la que oficiaba en la cultura polaca, caracterizada, según Johnson, por haber sido poseída por un Otro a lo largo de su historia; con la consecuencia de un lenguaje particularmente controlado, a diferencia del total descontrol registrado al otro lado del Atlántico.

Hay, como se sabe, una controversia académica sobre el compromiso político de Grotowski en la Polonia de su juventud. Sin entrar en este tema, baste decir que es por el lado de las puestas en escenas por donde Grotowski desafía al sistema. Los textos que monta, clásicos polacos del período romántico o barrocos como *El príncipe constante* de Calderón, pasaban con facilidad la censura estatal, por cuanto no había mucho que cuestionar allí. Pero los diseños espaciales de sus puestas, los protocolos del Teatro Pobre y el trabajo actoral en cercanía y participación con el público eran en sí políticos,

⁹ En otro ensayo en preparación exploro en detalle el “Prólogo” de Peter Brook al libro de Grotowski.

realizaban en sí mismos una crítica al sistema político, sin poner en riesgo la libertad o la vida. Set Baumerin señala, en su largo ensayo titulado “Ketmanship in Opole: Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom”, el contexto político de la Polonia durante la juventud de Grotowski. El autor nos dice que “[d]uring the Communist period, culture was Poland's most tangible indigenous asset in the otherwise Soviet-controlled Eastern bloc, and therefore a decidedly political asset” (53). Y agrega un chiste atribuido a Grotowski que, como sabemos gracias a Freud, debemos tomar en serio y, en parte, tal vez explique su renuencia a escribir: “The atmosphere of those times can be best described by a joke by Jerzy Grotowski: 1. Don't think. 2. If you think, don't speak. 3. If you speak, don't write. 4. If you have written something, don't sign. 5. If you have signed, take it all back immediately (Kozlowski 2004:55; trans. Amalia Wozna)” (53).

En el campo teatral, según Johnson, “the early drama therapy methods in America were built upon [Viola] Spolin’s work” y en Gran Bretaña por Peter Slade y Brian Way (4). Lo cierto es que el método de Grotowski fue a menudo confundido en Estados Unidos con la improvisación en general, libre, cuando el maestro polaco, como sabemos, insistía en la necesidad de la estructura, de los límites, del foco y de la disciplina. En Gran Bretaña, como lo sostiene Johnson, a partir de un espíritu siempre colonialista, el Método no resistió el peso de un teatro basado en texto y tradición (4). En 1971, nos cuenta Johnson, cuando él estaba estudiando en Gran Bretaña, la sensación que daba el Método grotowskiano, que fascinaba y a la vez atemorizaba por lo primitivo, era vivido como un retorno “from darkest Africa” (5). Para mediados de los 70s, sin embargo, la influencia de Grotowski, nada afortunada en el teatro, tuvo impacto entre los psicoterapeutas, que comenzaron una tarea de adaptación del Método a sus propósitos disciplina-rios. Johnson nos detalla su propio camino de profesionalización ligado a Grotowski y la psicoterapia, mientras que Stephen Mitchell, a partir de Grotowski y Peter Brook, va a orientarse hacia un programa psicoterapéutico denominado Ritual Therapy.

A fines de los 70s, se produce aquello que Johnson denomina, no sin lamentarse, el fin de la Era del Cuerpo, y con ella el fin del psicoanálisis en Estados Unidos y las terapias del encuentro, ahora sustituidos por el tratamiento cognitivo conductual que sostiene el individualismo liberal. Dicho tratamiento se le aparece a Johnson como “antítesis del proyecto de Grotowski” (10), aunque hoy podamos revisar el Método del maestro polaco en su convergencia con dicho conductismo, por cuanto ambos remiten al asociacionismo de raíz pavloviana. La meta de esta aproximación cognitiva conductual —nos dice Johnson— es la integración de la persona y su cultura; es un método práctico, no teórico, produce resultados en vez de preguntas, usa instrumentos en vez de arte, es calculable y apunta a la mente, no al cuerpo (10). Grotowski también buscaba resultados, pero en la dimensión del cuidado de sí mismo, más que en las habilidades actorales. Dejando de lado la evaluación de esta postura de Johnson, lo cierto es que hoy podríamos casi decir lo mismo del contexto en el que el psicoanálisis se practica frente al apogeo fármaco-imperialista de la neurociencia. Como no *somos* un cuerpo, sino que *tene-mos* un cuerpo (simbólico, imaginario y real) mediado y otorgado por el Otro del lenguaje y la cultura, en la desaparición de éste promovida por el capitalismo, particularmente en esta etapa neoliberal, los hablanteseres hacen lo imposible por procurarse uno a partir de prácticas compulsivas incentivadas por el goce insaciable que promociona el sistema. El cuerpo desaparece a partir de los 70s en beneficio de la materialidad orgánica; el neoliberalismo hace de esta desaparición su conquista, porque obliga a los sujetos a darse un cuerpo a toda costa, por medio del consumo sin freno de la droga, los tatuajes, los piercings y otros tipos de flagelación. Al menos para Estados Unidos, el psicoanálisis tomó el rumbo de la *Ego Psychology* y apenas en los últimos años puede observarse un impacto del lacanismo, pero no en el campo terapéutico o clínico, sino en el campo de las disciplinas humanísticas.

Regresando a la entrevista con Margo Glanz

Grotowski nos habla de la necesidad para el actor de contar con una técnica que le permita la “penetración psíquica” que pueda capacitarlo para disolver las máscaras cotidianas:

Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de la nuestra máscara cotidiana —el meollo más íntimo de nuestra personalidad—, a fin de sacrificarlo, de exponerlo. (31)

Este sacrificio opera como un momento de sublimación de aquello que, siendo doloroso y hasta incurable, puede alcanzar en un momento esa ‘cima’, esa ‘altura’ a través del arte como transcendencia del yo, evitándole al actor “caer...en la histeria”, siempre “estéril y enfermiza” (230). En este sentido, el dispositivo de la disciplina es una exigencia ineludible: ella permite que el actor enfrente su ‘locura’, pero haga de ese trabajo metódico un marco capaz de conducirlo a “dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y la disciplina” (230). En traducción al psicoanálisis tal como lo conocemos hoy, podemos interpretar que Grotowski —siguiendo a Freud— plantea, en cierto modo, un análisis interminable¹⁰ que, por medio del respeto al encuadre analítico, permite al actor alcanzar una deposición subjetiva y llevarlo al nivel de conocer, asumir lo no sabido de su modo de goce inconsciente, sin “caer en la histeria”. Aunque Grotowski utilice aquí el vocablo “control”, lo cierto es que, cuando leemos sus escritos sobre la técnica y su aproximación al actor, queda claro que apunta a una dimensión ética en la que el actor, accediendo a su deseo y goce inconscientes, debe ‘actuar’ responsablemente (sacrificialmente, sería el término grotowskiano aquí), es decir, puede dejarse llevar por el goce o puede asumirlo para promover la transcendencia de sí. Es aquí donde podemos situar su afirmación de que “el actor debe actuar en estado de trance” (32).

¹⁰ Cotejar el ensayo de Freud “Análisis terminable e interminable” (1937).

A continuación, Grotowski le responde a Glanz que le resultó interesante en su vida artística “confrontar ciertos descubrimientos que, a través de la práctica, [le] permitían llegar no a una teoría, sino a una pragmática del oficio, con ciertas tesis de diferentes escuelas psicoanalíticas” (231). La cita es contundente: Grotowski entiende su trabajo como una praxis,¹¹ pero no en el encuadre de teoría versus práctica, la cual siempre supone una distancia entre ambas y un encuadre aplicacionista: la teoría se aplicaría, la práctica es la aplicación de la teoría, su contrastación, ajuste y justificación epistemológica. La praxis teatral es entendida por el maestro polaco como “pragmática del oficio” la cual, como dirá en otros escritos y conferencias, no garantiza la cualidad artística, pero opera como contexto de descubrimiento a partir de estar alerta a la emergencia, a la sorpresa con la que siempre se presenta el inconsciente. Como esa praxis está orientada al caso por caso, actor por actor, espectáculo por espectáculo, y como apunta a lo desconocido, lo no-sabido inconsciente concebido como creatividad, demuestra que no estamos en el campo de la contrastación de hipótesis teóricas por medio de la práctica. Parece instalarse aquí una aparente ambigüedad, incluso una verdadera contradicción entre lo científico (centrado en el contexto de contrastación y justificación de hipótesis con expectativas de universalidad) y el arte, que opera en contexto de descubrimiento y cuyos “resultados” no son generalizables. Sin embargo, Grotowski resuelve dicha ambigüedad o contradicción de modo categórico: “La palabra investigación –le responde Grotowski a su entrevistador, Eugenio Barba— no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*” (21). Grotowski liga la investigación a la artesanía medieval como un saber-hacer; agrega que la palabra investigación también “incluye la idea de una penetración en la naturaleza humana misma” (21) y, por esa vía, en la naturaleza del teatro en una época de confusión de lenguas, entrevero de géneros, dominio

¹¹ En griego hay una diferencia entre praxis y práctica.

de los medios audiovisuales. El teatro se orienta —es su función principal, su resistencia cultural y política— a recapturar lo vital y el sujeto arrasados por el goce superyoico del capitalismo en procura de movilizar las fuerzas del público para que éste comience a inventar su emancipación del Otro colonial y colonizante. Sin embargo, la praxis teatral, la grotowskiana y la que nosotros favorecemos— no se proponen como Amos de la verdad, no ilustran ideas, no pregonan desde el escenario; por el contrario, las puestas ofrecen enigmas, diseñan máscaras espectatoriales y juegan con la distribución espacial del público para promover interpretaciones desde la experiencia de cada uno, caso por caso, y desde la convicción de un inconsciente transindividual (Geirola 2019a).

Diferencias entre las praxis: la objetividad, la subjetividad, las máscaras

Tal vez la diferencia entre la praxis grotowskiana y la praxis teatral —tal como la he venido elaborando a partir de Freud y Lacan— yace en que hoy hemos desmitificado de alguna manera la cuestión de la objetividad: “Es fecundo—dice Grotowski— encontrar que las cosas realizadas por nuestro trabajo son objetivas; esto es siempre necesario, no es posible penetrar en un ámbito con demasiada subjetividad, hay que tener la oportunidad de validar lo que es objetivo” (231). ¿Cómo interpretar hoy esta cita? Por un lado, parece contradictoria con la propuesta del ‘caso por caso’, por ese afán de capturar lo personal de cada actor,¹² porque al dejar de lado la subjetividad pareciera sostenerse una objetividad a la manera de la ciencia, universal y generalizable. Sin embargo, Grotowski aclara una diferencia conceptual que hay que tener en cuenta: la diferencia entre la estructura y lo personal. “El proceso creativo —nos dice— consiste no en revelarnos

¹² Escribe Grotowski en contra del fordismo y taylorismo stanislavskiano: “El actor debe *descubrir* las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos *personales*. [...] Tiene que adaptarse *personalmente* a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que *en cada actor son distintos*” (94, el subrayado es mío). “Los elementos de los ejercicios—agrega más adelante— son los mismos para todos, pero cada uno debe llevarlos a cabo de acuerdo con su propia personalidad. El espectador debe advertir fácilmente las diferencias de acuerdo con las personalidades individuales” (180).

nosotros mismos, sino en estructurar lo que se ha revelado” (201). Interpretamos que hay un salto entre aquello personal del teatrista y el modo en que la experiencia de cada cual devela su estructura como una transcendencia de lo individual en beneficio de lo comunitario; una vez más, es el modo de estructurar lo personal la vía por la cual llegamos a dar cuenta del inconsciente.¹³ A pesar de estas afirmaciones, no obstante es observable, en la arquitectura del método o técnica grotowskianos, cierta fragilidad teórica, precisamente por el choque entre el psicoanálisis y el conductismo asociacionista –pavloviano o no—,¹⁴ el cual deja en suspenso una profundización sobre la relación del teatrista con el Otro/otro. Los ejercicios descritos en *Hacia un teatro pobre* son, en su gran mayoría, para el trabajo solitario del actor; hay pocos en los que se incorpora al otro como tal. Grotowski, de todos modos, reconoce que “[e]l principio es que el actor, para satisfacerse, no debe trabajar para sí mismo. Habría aquí un residual del individualismo al que, en otra instancia, el Método se opone o resiste. Mediante la relación con los demás, en nivel profundo –al estudiar los elementos de contacto—, el actor descubrirá lo que hay en él” (203). Ese otro que, como vemos, pareciera oficiar como el Otro en el estadio del espejo lacaniano, *es y no es* el que permite al actor descubrir su yo [*moi*]. Lo es, en el sentido de que *satisface* su demanda de identidad y unidad por medio de una identificación, en la medida en que le da una *Gestalt* para percibir la unidad de su cuerpo y de su sí mismo, en esa ambivalencia de amor y odio que caracteriza este momento de formación del ego. No lo es, en el sentido de que Grotowski está buscando

¹³ Siguiendo a Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís en Argentina, podemos decir que hay una diferencia entre lo personal y lo que Bartís –en la entrevista que le realicé para *Arte y oficio del director teatral en América Latina*— denomina lo biológico, que trasciende lo individual y da cuenta del inconsciente grupal y comunitario (175-182).

¹⁴ La relación entre Ivan Pavlov (contemporáneo de Freud) y Lacan es analizada en detalle por Hub Zwart en su ensayo titulado “Conditioned Reflexes and the Symbolic Order: A Lacanian Assessment of Ivan Pavlov’s Experimental Practice”. En un trabajo en curso nos abocamos a trabajar sobre la técnica grotowskiana y su cotejo con las investigaciones pavlovianas y psicoanalíticas. Lo que importa aquí es solo indicar cómo Grotowski recurre a metáforas vegetales y sobre todo animales (el famoso ‘tigre’), en correspondencia con la etología, a la que Lacan también recurre.

esa satisfacción a “nivel profundo”, esto es, a nivel inconsciente, en ese resto que cae en el instante de la formación del yo, ese resto vital que Lacan vislumbra como un objeto de goce perdido, objeto *a*, una dimensión pulsional y real que, más tarde, como causa del deseo, desplegará la metonimia por la cual se desliza el deseo del sujeto. Agrega Grotowski:

Quando el actor empieza a trabajar mediante el contacto, cuando empieza a relacionarse con alguien —no con su camarada de escenario sino con su camarada *biográfico*— cuando empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corpóreos, en la relación de este contacto, en este proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él. Luego, utiliza a los demás actores como pantallas para su compañero vital, empieza a proyectar cosas en los personajes y en la obra y éste es su segundo renacimiento. (204, el subrayado es mío)

Vemos, pues, en esos dos renacimientos, el juego de espejos en el cual, el otro como pantalla, le da, primero, un acceso a esa ‘otredad’ no-sabida, inconsciente, en tanto hablanteser; segundo, en tanto personaje de la obra, mediado por la presencia de los otros actores, le permite proyectar su singularidad, ese matiz propio; de ahí la dimensión creativa que explica por qué ningún Hamlet sería igual a otro. Por eso Grotowski insiste en que “[l]uchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente” (215). Ese “ir más allá de sí mismo”, del *self*, ese desenmascaramiento del yo como constructo imaginario alienado al Otro, que el método grotowskiano propugna, apunta a un imposible, esto es, a un real que involucra un goce o modo de goce: el método apunta a “tener una experiencia de lo real” (215). El maestro polaco subraya que “la creatividad nunca es cómoda” (206); es un riesgo y requiere por parte del actor valentía y un “esfuerzo insoportable” (206), un deseo decidido, según lo denominaba Lacan, por cuanto esa creatividad está instalada en la dimensión del goce, de ese sufrimiento (“*lettre en*

souffrance”, “letras de sufrimiento en la carne del sujeto”¹⁵ decía Lacan, para señalar lo doloroso pero a la vez la dimensión de la espera, de lo que está en suspenso, que de pronto surge a pesar del Otro y sorprende). Que se trata del goce tal como lo definiera más tarde Lacan, no quedan dudas: “No son los límites de nuestra naturaleza, sino los de nuestra aflicción”, dice Grotowski (206), los que bloquean el proceso creativo; podemos traducir esto como ‘no son los límites del organismo los que nos bloquean, sino los del sufrimiento del cuerpo, del cuerpo gozante’. Grotowski llega hasta el extremo de remontarse retrospectivamente a esa dimensión supuestamente ‘anterior’ al estadio del espejo, cuando más allá de la unidad del yo, se elucubra la fragmentación corporal supuestamente unificada por la *Gestalt* yoica; en la cita siguiente, la diferencia entre cuerpo y organismo parece más contundente:

Un diálogo vivo con el cuerpo, con el compañero que habíamos evocado en la imaginación, o quizá entre las partes del cuerpo en que la mano conversara con el pie sin que pusiéramos ese diálogo ni en palabras ni en el pensamiento. Estas posiciones casi paradójicas van más allá de los límites del naturalismo. (210)

No obstante esto, anotemos que no hay en Grotowski una profundización sobre cómo se inmiscuye el Otro simbólico en cada ejercicio de su técnica, sea que el actor trabaje solo, con su otro o con otros. A lo largo de *Hacia un teatro pobre*, no obstante, como no siempre mantiene el discernimiento puntual entre organismo y cuerpo, su método queda en un limbo inconsistente. En nuestra praxis teatral nunca favorecemos el trabajo individual, el otro/Otro está siempre allí. Las puntuaciones sobre las improvisaciones precisamente solo se atienen a marcar esa interferencia de lo simbólico.

Grotowski, asimismo, a cada paso teme y con razón ese contagio y hasta infección entre el actor y el maestro, en esa supuesta confusión enfermiza –sobre todo la his-

¹⁵ Lacan plantea que los analistas, al orientarse por el lado de la interpretación del símbolo, descuidan hasta qué punto al proceder de ese modo borran cómo el síntoma inscribe el malestar en la carne del sujeto con “letras de sufrimiento” (*Escritos* 294).

teria, el narcisismo— que ocurre en las relaciones interpersonales, de ahí que intente a toda costa aislar algún componente ‘objetivo’. Hoy sabemos cómo Lacan ha desconstruido la relación con el otro como “intersubjetividad”:¹⁶ el otro, para Lacan, es siempre un objeto para el sujeto; no hay, pues, una relación entre dos sujetos, sino entre dos hablanteseres. Ese otro como *a* especular del yo [*moi*], semejante y a la vez adversario, objeto de amor y de agresividad, es lo que Grotowski denomina el “camarada biográfico” (204), no el otro actor como individuo. El hecho de que el otro sea objeto en este sentido psicoanalítico difiere en mucho del término ‘objetividad’ que, como es usual, nos conduce por asociación al discurso científico el cual, en el discurso del Amo, sería el encargado de proveer el *conocimiento*¹⁷ objetivo de la realidad, nunca de lo real.

En Grotowski, como venimos viendo, la cuestión de la ciencia es compleja y hasta contradictoria porque si, por un lado, apunta a que el actor haga consciente lo inconsciente, como en el psicoanálisis, por el otro no deja de utilizar un lenguaje pavloviano: *estímulo, respuesta, reacción, resultados*, con lo cual vemos que su perspectiva favorece el asociacionismo conductista, que poco tiene que ver con la asociación libre psicoanalítica basada en la palabra. Grotowski sostiene, al referirse a las asociaciones, que son personales y que no son pensamientos, entendemos que habla aquí de pensamientos conscientes; pero luego da entender que las asociaciones, al remitir a lo inconsciente, “no pueden calcularse” (185), no hay manera de tener una probabilidad científica sobre ellas porque juegan en el campo del azar, aunque luego se compruebe retroacti-

¹⁶ Alfredo Eidelsztein discierne entre el sujeto y el *hablanteser* (*parlêtre*) en el corpus lacaniano: “no trabajo—nos dice—con la noción de “intersubjetividad” debido a que, dada la definición de sujeto con la que opero, planteo que no puede existir una relación sujeto-sujeto —ya que “sujeto” es lo que se produce como asunto o materia que atañe al deseo entre al menos dos *hablanteseres* o instancias enunciativas” (86). Estas instancias enunciativas pueden “coincidir o no con un hablanteser, perfectamente podría tratarse del colegio, el instituto, los abuelos, la familia paterna, etc. Sin embargo, todo parece indicar que la encarnadura del A debe recaer en un *hablanteser*” (86, nota 5).

¹⁷ Lacan establece una diferencia entre el *saber*, siempre inconsciente, solo trasmisible por el medio-decir, no previsible, singular, no generalizable, y el *conocimiento* como consciente, trasmisible, generalizable y con pretensiones de uniformidad.

vamente (*nachträglich*) que responden a una lógica más profunda: la del inconsciente, con su propia temporalidad, su no respeto por la lógica analítica, etc.¹⁸ Y luego enfatiza: “¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que surge no sólo de la memoria, sino del cuerpo” (18).¹⁹ En el fondo, pareciera haber una contradicción o desajuste epistemológico entre la cuestión del inconsciente como ‘motor secreto’ de las asociaciones, como sede de la creatividad, y la cuestión del organismo como resonador de impulsos, provocador de reacciones, productor de resultados (186). Indudablemente, pesa todavía en Grotowski la concepción del cuerpo como organismo, cuyas leyes biológicas serían objetivas; conocerlas supondría dominarlas y controlarlas, llevarlas incluso a su extremo ‘sacrificial’, pero al mismo tiempo, si ésa constituye la base de su método, no resulta posible saltar a la dimensión del inconsciente como deseo y como dimensión de la creatividad. Si nos planteamos aquí al ‘cuerpo’ en este sentido, el estímulo y la reacción corporal no están capacitados de alcanzar al inconsciente en su dimensión deseante y hasta gozante, sino únicamente en su dimensión de memoria automatizada, maquinizada, de la que el método intentaría hacerse cargo para remontar hasta la satisfacción pulsional de las primeras inscripciones, tempranos trazos infantiles, recuperando así la dimensión lúdica, esto es, poco cercenada por el lenguaje y los aparatos educativos. Grotowski insiste en que es necesario “el surgimiento de lo infantil que llevamos dentro” (227). Aquí otra vez confluye la intuición grotowskiana y la elaboración freudo-

¹⁸ En nuestro libro *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral* hemos comentado cómo durante los ensayos, comenzamos las improvisaciones apelando, bajo sugerencia freudiana, a los números, especialmente cuando no se parte de un texto dramático dado. Lacan mismo no deja de señalar, refiriéndose al azar, cómo puede alcanzarse “la eficacia de las asociaciones sobre números dejados a la suerte de una elección inmotivada, incluso de un sorteo al azar” (*Escritos* 260).

¹⁹ El psicoanálisis, tal como Lacan lo ha propuesto, apunta a la “asunción por el sujeto de su historia, en cuanto que está constituida por la palabra dirigida al otro” (*Escritos* 249). El teatro es, fundamentalmente, una palabra dirigida al otro, de ahí que praxis teatral y praxis analítica convergen en este punto. Sin embargo, Lacan nos alerta en que “no se trata para Freud ni de memoria biológica, ni de su mistificación intuicionista, ni de la paramnesia del síntoma, sino de rememoración, es decir, de historia, que hace descansar sobre el único fiel de las certidumbres de fecha de la balanza en la que las conjeturas sobre el pasado hacen oscilar las promesas del futuro” (*Escritos* 248). Lo que importa no es poner en un tipo de orden los sucesos del pasado, reprimidos o no, sino acceder a la verdad.

lacaniana, porque esa dimensión íntima que se quisiera capturar por medio, por ejemplo, de ejercicios físicos, corresponde a aquello que Lacan denominó la *lalengua*.

De la verdad y de lalengua

La objetividad, a su vez, remite en Grotowski a la cuestión de la verdad; es muy problemático imaginar en el arte la verdad como verdad científica, planteada como el resultado de hipótesis contrastadas y que responden al requerimiento lógico de lo verdadero y lo falso. En el campo del arte esto es contraproducente, y es lo menos que se puede decir. La verdad es, como Lacan la ha planteado, siempre un semblante y apunta a la singularidad del sujeto: no se la puede decir toda, opera por el medio-decir, hay que leerla entre líneas apelando al dispositivo significante. Incluso el ‘decir veraz’, como *parresia* (honestidad, sinceridad, palabras que Grotowski utiliza y que Foucault investigaría más tarde a profundidad) es crucial en el método. Dicha *parresia*, no obstante, no puede ser nunca completa, no se puede decir *toda* la verdad; tal como Lacan lo planteó, está siempre a medio-decir o, si queremos extremar la cuestión, permanece en el campo imaginario de lo subjetivo e inverificable por la ciencia. Dicha verdad emerge en el trabajo con el malestar en la cultura, con el sufrimiento anclado en el síntoma, con el modo de goce del teatrante y de la comunidad que lo rodea. Surge de lo no-sabido y sorprende: “El espectador –dice Grotowski— se alegra quizá, porque le gustan las verdades banales, pero no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad” (195); y en otro momento agrega: “Busquen siempre la verdad *real* y no la concepción popular de la verdad” (196, el subrayado es mío). Esa verdad popular es la de la *doxa*, la opinión pública, la de la realidad; Grotowski, nótese, habla de la ‘verdad real’, que sorprende, surge del inconsciente, está en la dimensión de lo no-sabido, de modo que no hay manera de imaginar una imposición doctrinaria u ortodoxa de ningún tipo (ni religioso, ni político) desde el escenario; de ahí que insista a cada paso en que no se

trata de ilustrar una idea.²⁰ “El actor no debe –enfatisa Grotowski— *ilustrar* sino *efectuar* un ‘acto del alma’” (216).²¹

El actor santo “que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo” (Grotowski 29), es decir, el que da cuenta de su abyección y que desde ella puede dirigirse dignamente a la abyección del público, debe ser capaz

también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre sueño y realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabra. (29).

La referencia a *lalengua* es aquí obvia, como también la influencia de A. Artaud. En el *Seminario 20 Aun* Lacan introduce la noción de *lalengua*; pareciera, en cierto modo, poner en un segundo lugar el inconsciente estructurado como un lenguaje, para captar ahora esa relación más íntima del sujeto entre la lengua (materna o, mejor dicho, ese registro anterior a las imposiciones gramaticales) y su goce, con sede en su cuerpo. De este modo da un paso hacia el goce, hacia el cuerpo gozante que queda, en cierto modo, fuera de lo comunicacional.

En un reciente artículo periodístico, la psicoanalista Gabriela Basz va a interrogarse sobre cómo conceptualizar hoy el inconsciente. Nos interesa particularmente este breve artículo, no solo porque describe a puntualidad los conceptos de *hablanteser* y

²⁰ “La obra teatral –tal como Grotowski se lo explica a Margo Glantz— no significa ilustrar ni estar de acuerdo con el texto, ni tampoco en desacuerdo” (227).

²¹ En mi libro *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos para la praxis teatral* me he extendido sobre el ‘acto analítico’ tal como Lacan lo ha conceptualizado dentro de la ética hegeliana de las consecuencias, sacándolo del ámbito de la ética kantiana de la intención. Lo he investigado como *acto performativo*. Hay una correlación con la afirmación grotowskiana en la medida en que, como hemos visto en este ensayo, el acto se discierne retroactivamente a partir de un resultado no buscado. Agreguemos que ese ‘acto’ del actor grotowskiano “no puede darse si el actor tiene mayor interés en su encanto, en su éxito personal, en el aplauso y en el salario, que en la creación entendida en su más alta forma. No puede existir si el actor lo condiciona al tamaño de su papel, a su lugar en la representación, al día o al tipo de público” (222).

lalengua en Lacan, sino porque hace puente precisamente con el teatro actual. Basz comienza enfatizando en qué consiste el descubrimiento freudiano del inconsciente que, como sabemos, va más allá de tener efectos en la clínica, para promover una ruptura epistemológica en el campo del saber, tradicionalmente centrado en los límites del yo. Nos dice: “el descubrimiento de Freud es el de un lenguaje que dice más de lo que sabe, o no sabe lo que dice, o dice otra cosa que lo que quiere decir”. Pasa luego a la perspectiva lacaniana del inconsciente; para el psicoanalista francés”

“el inconsciente está estructurado como un lenguaje”: se trata de una cadena de significantes que, en algún sitio, se repite e insiste para interferir en los cortes del discurso efectivo. A partir de la pregunta por el agente detrás de estos tropiezos, de los que no hay reconocimiento yoico en lo que se dice, surge la suposición de un sujeto del inconsciente.

Surgen más tarde en Lacan dos términos: *parlêtre* y *lalengua*: “*Parlêtre* es un neologismo que surge de la condensación entre *parler* (hablar) y *être* (ser)”. Se lo ha traducido como ‘ser hablante’ o ‘hablanteser’ y, como nos dice Basz, “Lacan lo utiliza, siempre en relación al cuerpo, permite pensar que se trata de la resonancia de la palabra en el cuerpo. Es por hablar que se produce un ser. Ya no se trata de lo que se produce en un espacio psíquico, sino del efecto del lenguaje en el cuerpo”. Estamos aquí cerca de Grotowski otra vez, siempre y cuando pensemos la palabra más allá de lo verbal.

Respecto a *lalengua*, cuando Lacan une el artículo al sustantivo, apunta “a la primariedad de esta *lalengua* con respecto al lenguaje. ¿Cómo aproximarnos a ella? —se pregunta Basz— Pensemos la *lalengua* del sonido, *lalengua* materna, *lalengua* como depósito de las huellas de los que nos han hablado...”. Lo infantil, el juego de las improvisaciones y la tradición son componentes de la praxis teatral grotowskiana y de la nuestra. Además, Basz subraya que *lalengua* “vive del malentendido, donde los sonidos y los sentidos se cruzan”. De ahí que, enfatiza la autora:

Un punto de aproximación interesante para captar algo de *langua* lo encontramos en el teatro: cada puesta muestra cómo la misma cadena significativa se modifica según quien la diga, cómo la diga, según las resonancias del texto en el cuerpo del actor.

Interrogándose sobre cómo aproximarse a ese inconsciente ‘torbellino’ en la actualidad, Gabriela Basz, concluye:

Posiblemente podríamos iluminarnos con el así llamado teatro posdramático, donde en nuestros cuerpos resuena lo fragmentario, lo poético, lo disruptivo, lo fuera de sentido, para seguir hablando del inconsciente, aún.

Podemos entender desde esta vía ese trabajo del actor que, según Grotowski, debe construir su propio lenguaje psicoanalítico (adjetivación indudablemente apropiada) recuperando para la creatividad ese balbuceo de sonidos y gestos (“trazos” los llama Grotowski, todavía vitales, ligados a lo pulsional, por cuanto no están tan marcados por el carácter mortífero del significante, por el lenguaje, por el Otro). Por este escorzo captamos la intención grotowskiana de relacionar al actor con lo real, no con la realidad, en tanto este real es esa dimensión todavía no significantizada.

No obstante, sea por intermedio de la técnica o de la transgresión sacrílega del mito, queda claro que Grotowski se interesa por esa zona salvaje más allá del contrato social, pero no obstante cómplice del público al que se dirige; de ahí la idea, una vez más, de un inconsciente transindividual. Para Grotowski hay un sentido agónico entre la escena y el público, nada convivial por cierto:²²

²² El encuentro del actor y del público es agónico para Grotowski, no convivial; tampoco lo es la relación de los miembros del público entre sí, ya que hay públicos diferenciados: “El encuentro surge de una fascinación. Implica una *lucha* y también algo profundamente similar que provoca una identidad entre aquellos que toman parte y el encuentro” (52, el subrayado es mío). No por casualidad Grotowski ha atentado siempre a la teatralidad del teatro promoviendo diseños novedosos para experimentar con la política de la mirada, buscando no solo una mayor cercanía del público a la escena, sino fundamentalmente sumiendo a éste en un riesgo como participante y, sobre todo, estableciendo una conexión especial entre la estructura

El teatro debe *atacar* lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa cómo lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente. (37, el subrayado es mío)

Y es que Grotowski extiende aquello que dice para el actor a su concepción del público; no un público cualquiera, no el que asiste al teatro comercial en búsqueda de entretenimiento, sino a “un auditorio especial” (35), el que “*desea analizarse*”, esto es, no solo mirar y escuchar, sino entrar en transferencia con lo que la escena le propone:

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel que sabe exactamente qué es lo bueno y qué es lo malo y que nunca cae en la duda. (35)

En cierta forma, podemos traducir a terminología lacaniana esta afirmación de Grotowski: como lo plantea el ultimísimo Lacan, el del *Seminario 21*, “lo no incautos yerran”. Solo el incauto se abre a la posibilidad de la duda, sale de las ortodoxias al uso, pone en cuestión lo bueno y lo malo. El ideal grotowskiano de actor también es la vez un actor incauto. El actor y el público, entonces, cada uno por su lado, aunque trabajan juntos, lo hacen agónicamente, en una zona de conflicto en el que cada cual se posiciona como incauto, en la medida en que ambos, caso por caso, dirigen su trabajo a “una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital” (35).

Hay semblante de la verdad porque lo real, a diferencia de la realidad con la que opera la ciencia, no es significantizable en su totalidad. La realidad, hay que insistir una

del texto dramático y la del texto espectacular. Cotejar en *Hacia un teatro pobre* los diseños espaciales para *Dr. Fausto*, *El príncipe constante*, *Acrópolis*, *Kordian*, etc.

vez más, no es lo real; la realidad es una *construcción* simbólico-imaginaria de cada cual sobre aquello que, mediante consensos de todo tipo, opera la ciencia para fundar sus veleidades de objetividad, y esto explica que los paradigmas científicos se derrumben cada tantos años, como ya lo ha explorado Gastón Bachelard con sus obstáculos epistemológicos, retomado luego por Louis Althusser, como ruptura epistemológica, y Thomas Kuhn cuando nos habla de las crisis epistemológicas en la historia de la ciencias. La verdad como semblante es la que afecta singularmente a un sujeto, no es generalizable ni universalizable. Y es esa misma verdad como semblante la que un espectáculo intenta presentar al público.

El cuerpo, desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana, se conceptualiza como hemos visto de otra manera: cuerpo simbólico, cuerpo imaginario, cuerpo real. Y son estos cuerpos con los que opera la praxis teatral tal como he tratado de conceptualizarla, en la medida en que, como praxis, no se trata de una ciencia que trabaja con la teoría y la práctica, sino con la ignorancia docta y con los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: pulsión, inconsciente, transferencia y repetición (Geirola 2015, 2019a). El inconsciente no es aquí un mero más allá de la conciencia, como un campo tensional escondido o secreto que habría que liberar, sino que está estructurado como un lenguaje y, por ende, hay que escucharlo en su juego metafórico-metonímico durante las improvisaciones, más allá de cuál sea el entrenamiento físico-vocal del actor; y hay que escucharlo, además, en la dimensión de *lalengua*. Ciertamente, aunque la técnica grotowskiana puede ser una propedéutica para comenzar el proceso creativo con las improvisaciones y a pesar de su precisión y detalle, no llega a explorar cómo intervienen en lo actoral y directorial otras cuestiones ligadas al psicoanálisis, particularmente la importancia de la transferencia.

Signo, significante / lo parroquial y lo nacional

El inconsciente, como vimos, no es un lenguaje, sino que está estructurado como tal por las leyes del significante, no del signo. Grotowski plantea que el actor debe alcanzar el signo: “Cuando se desempeña un papel, la partitura ya no está formada de detalles, sino de signos” (193). Nuestra concepción de la praxis teatral, como en el maestro polaco, parte de un trabajo con el significante; pero en nuestro caso, evitamos en lo posible llegar al signo, salvo cuando es inevitable; hoy —en tiempos en los que todo es *ready made* y hay consumo compulsivo— importa que el público se enfrente a zonas o momentos escénicos enigmáticos, cifrados, para promover la interpretación, tal como ocurría en los espectáculos montados por Grotowski. Sobre todo, y siguiendo las últimas elaboraciones políticas en el debate sobre los aportes del psicoanálisis a la crisis causada por el neoliberalismo,²³ apuntamos a que la escena promueva en el público significantes flotantes (Laclau), como modo de articulación de sus demandas al Estado como Otro y la posible construcción de una contrahegemonía. Hay una relación entre el inconsciente del teatrante y el de la comunidad para la cual trabaja; no podría no haberla. Y no porque haya un inconsciente colectivo, a veces solo limitado a una simbología estereotipada. El inconsciente con el que opera el psicoanálisis no es colectivo sino transindividual, nunca generalizable ni ahistórico, está siempre determinado por el aquí y ahora del contexto socio-histórico, es —según rescata Lacan de *La risa* de Bergson— lo parroquial. Y así como el cuerpo histérico revela que se trata de un más allá del organismo, el chiste precisamente demuestra los límites del territorio inconsciente: cuando se lo enuncia, solo se ríen los que conocen las claves culturales de la que surge la risa, es decir, solo los miembros de la parroquia. No por nada Grotowski subraya siempre el carácter ‘nacional’ para establecer ese puente entre escena y público, el cual es entendi-

²³ Pienso en los trabajos de Ernesto Laclau, Jorge Alemán, Nora Merlin, entre otros.

ble por la consistencia transindividual del inconsciente y, sobre todo, por el lazo instaurado por *lalengua*:

[e]se teatro debe ser nacional porque está basado en la introspección y en general en nuestro superego social que ha sido moldeado dentro de un clima *particular* y nacional, convirtiéndose así en su parte integrante.

Si deseamos enfrentarnos profundamente a la *lógica* de nuestra mente y de nuestra conducta y alcanzar sus más íntimos recovecos, *su motor secreto*, entonces el sistema completo de *signos construidos* dentro de la representación debe apelar a nuestra experiencia, a la realidad que nos ha *sorprendido* y que nos ha moldeado, a ese lenguaje de gestos, de murmullos, de sonidos y de entonaciones recogidos en la calle, en el trabajo, en los cafés, en suma, a toda esa conducta humana que nos ha marcado. (47-48, el subrayado es mío)

Esta cita es fácilmente traducible al psicoanálisis lacaniano: subraya y privilegia, en primer lugar, lo particular frente a lo universal; la lógica de nuestra mente es asimilable al inconsciente estructurado como un lenguaje (motor secreto) y la lógica del significante, tal como Lacan la estableció. Precisamente, el teatrista no trabaja con signos ya dados, semánticamente fijados en un diccionario, sino con significantes cualesquiera para producir, *construir* los signos que necesita en la representación. La realidad que sorprende es la realidad psíquica, la del inconsciente, esto es, lo real, lo no-sabido, el sinsentido que nos desafía. “*Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador*”, aconseja Grotowski (196, subrayado del autor). Finalmente, tenemos *lalengua*, una vez más, fuera del signo establecido, como un balbuceo (“un no sé qué que quedan balbuceando”, según San Juan de la Cruz), formado por murmullos, cierto nivel lingüístico larvado, muy ligado a lo pulsional que se puede ‘escuchar’ en la calle, en el trabajo, etc., más allá de lo que se dice. Tenemos aquí, con *lalengua*, esa función poética cuyo soporte significante apunta a lo real. Aunque no sin cierta imprecisión de vocabulario, Grotowski remata su perspectiva sosteniendo que la representación teatral

“es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro *ego* histórico (‘sujeto’ sería el término psicoanalítico más adecuado aquí, incluso para ser consistente con su misma propuesta teatral), es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador” (48). Ese exceso de verdad, dolorosa sin duda, enlaza lo particular (nacional) con el goce y con la falta-en-ser del sujeto en lo social. El término ‘desafío’ vuelve a subrayar el carácter agónico del teatro.

Regresando a las preguntas de Margo Glanz

Llegados hasta aquí, retornemos a Margo Glanz quien no quedó conforme con la primera respuesta de Grotowski. De ahí que le lance nuevamente al maestro la pregunta a calzón quitado; conviene transcribir completamente su intervención:

Sí, yo encuentro que en su teoría sobre los actores y hasta en la práctica con ellos se logra en cierto modo lo que hace un analista con su paciente. Se trata de hacer desaparecer los obstáculos que impiden la expresión, no se trata de llegar a la armonía total, sino de permitir que se libere aquello que impide la creación, se busca la armonía necesaria para poder crear en el ámbito en el que uno se encuentra. Liberar los problemas para enfrentarlos y poder actuar, ¿no es eso lo que usted logra con sus actores?
(231)

Glanz percibe en el método grotowskiano un paralelismo entre analizando/actor y analista/director. La idea de la entrevistadora respecto al psicoanálisis no es totalmente adecuada desde la perspectiva actual; sin embargo percibe una convergencia entre ambas técnicas. Más que obstáculos, el analizante tiene que lidiar con las inhibiciones y la represión, las resistencias y las defensas. La transferencia no deja de tener un rol relevante en el análisis y, aunque aparezca en la praxis grotowskiana tal como se la puede observar en el libro de Thomas Richards, no está visibilizada ni conceptualizada

como tal.²⁴ Más que “liberar los problemas para enfrentarlos y poder actuar”, el analizando va enfrentando, en el trabajo con su discurso y *lalengua*, la verdad de su deseo; progresivamente, puede alcanzar la cima, esto es, la escena del fantasma fundamental y la constancia del goce implicado en lo que Lacan denominó el *sinthome*.

Grotowski le admite a la entrevistadora que “en cierta medida es muy justo lo que usted dice” (231); sin embargo, por lo que luego agrega, podemos ver que tiene una concepción de tipo clínico sobre la intervención del psicoanálisis en su trabajo: “pero insisto que sólo en cierta medida, porque si un director quiere cumplir el papel de analista frente al actor crea una situación enfermiza entre los dos” (231). Sin discusión, Grotowski está en lo cierto, pero es porque homologa el psicoanálisis a lo clínico, de ahí que en todo lo elaborado por mí en los últimos años sobre la relación praxis analítica y praxis teatral no he dejado de insistir en que el psicoanálisis no debe operar en esta dimensión clínica durante los ensayos. No se trata de psicoanalizar a los actores, sino de asumir los conceptos psicoanalíticos desde otra perspectiva. El director puede cubrir el rol del analista si y solo si se pone en posición de escuchar, de la famosa escucha flotante frente a los ejercicios y las improvisaciones; si guarda silencio y solo interpreta a par-

²⁴ En su libro *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Thomas Richards, quien asistió a talleres dictados por Grotowsky en los Estados Unidos y en Italia, nos cuenta con detalles su viaje actoral, su experiencia a lo largo de la enseñanza del maestro. Nos abocaremos a la lectura de este libro en otro trabajo; sin embargo, nos importa subrayar ahora la cuestión de la transferencia. Vale la pena esta larga cita: “I cannot say that I was trained technically in that first workshop with Grotowski. There was not enough time. But I did have another taste of something very deep, and, as after the workshop with Cieslak, I felt quite confused. The songs had such a strong effect on me; they continued to live singing in me long after the work had finished, even though my sleep. Often after work some of us would go to a restaurant called Bob’s Big Boy. One night we arrived, sat down and started giving each other strange looks. Suddenly we began uncontrollably laughing: this spontaneous laughter lasted for quite some time. It turned out that we had all simultaneously had the same impulse, to leap over the counter and attack the cook. Also, the quality of my sleep had changed. I sometimes woke up in the middle of the night to find myself swimming in the bed like a fish; or I dreamed for example, that I was running in the desert and as I jumped in the air to avoid falling into a hole, I woke up with a sudden start because my body in bed had also jumped with the same impulse as in the dream. My dreams were becoming more vivid and colorful. (22). Vemos cómo el sueño es efecto de la transferencia con Grotowski y Cieslak, de lo no verbalizado, de lo no significantizado en presencia de los maestros.

tir no del contenido de la escena improvisada sino de algún detalle aparentemente insignificante (como ya lo vio Enrique Buenaventura en su charla a sus actores de Cali),²⁵ si aprovecha la sorpresa tímica (*tyche*) de la apertura del inconsciente a partir de un lapsus, una equivocación, un olvido, un chiste, etc., tal como la planteó Lacan en su *Seminario 11*, distinguiéndola del *automaton*. Agrega Grotowski: “La improvisación [– como el discurso que el analizante realiza frente a su analista] no debe prepararse, porque lo natural [la espontaneidad de la asociación libre] se destruye”. Aún más, la improvisación –sostiene Grotowski– no tiene sentido si las minucias [los detalles o las ‘escorias’ como las llamaba Buenaventura] no se ejecutan con precisión” (161). “[M]ediante detalles concretos es posible encontrar lo personal”, afirma Grotowski (193).²⁶ Nos dice además respecto al trabajo del director o maestro: “es mejor expresarse mediante un silencio o una guiñada de ojos que por instrucciones, y observar las etapas en que se produce la ruptura psicológica y el colapso del actor, de tal modo que pueda ayudarle” (42-43). Se trata de realizar pequeñas puntuaciones que lubriquen el proceso hacia la deposición subjetiva, ya que la interpretación queda, como en el psicoanálisis, más a cargo del analizante/actor que del analista/director.

Grotowski, aunque indirectamente, percibe que el rol del director, como el del analista, consiste precisamente en trabajar su propia resistencia frente a lo que ve y escucha; Lacan aconsejaba, al respecto, no apresurarse a comprender. Hay que enfocarse en lo que no se comprende desde la perspectiva de la ignorancia docta, de la suspensión de lo que se sabe, para poder captar lo singular de aquello que se le ofrece desde la improvisación de los actores o las propuestas de los artistas creativos involucrados en el

²⁵ He trabajado la charla de Enrique Buenaventura en el primer capítulo de mi libro *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*.

²⁶ “Detalles” es el término usado por Freud para la interpretación de los sueños en *La interpretación de los sueños* (1900). Freud sugiere al analista no quedar capturado por el contenido del relato realizado por el analizante, sino apreciar los detalles más insignificantes, ya que ellos son la mejor puerta de entrada a lo inconsciente.

proyecto de puesta en escena. Dice Grotowski: “El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de los otros, es decir, permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él solo ayudarlos en la sublimación de sus propias dificultades” (231). Tal vez el verbo “ayudar” no sea adecuado –aunque el de sublimación lo es— desde la perspectiva analítica actual, pero es evidente que Grotowski intenta la menor intervención posible para dejar al actor trabajar sobre sus propias dificultades; en tal caso, la interpretación desde el director solo se admite como puntuación, no como receta ofrecida por el director o imitación por parte del actor de lo que él hace para que supere sus obstáculos. “Hacer el muerto”, sugería Lacan al analista, trabajar no desde el Discurso del Amo, menos aún desde el Discurso de la Universidad, o de la Histórica, sino desde el Discurso Analítico, para no sofocar eso “no sabido” que surge en el actor y en su trabajo, con saberes que no son los involucrados en la singularidad de su deseo.

“Es una especie de péndulo que va del director al actor” (232), agrega Grotowski respecto al proceso de trabajo; sin embargo, conviene recordar que ese péndulo no solo pivotea entre director y actor, sino que también requiere considerar al Otro, por un lado, y admitir que no se trata de una relación intersubjetiva, de sujeto a sujeto, sino de sujeto a objeto, desde cada uno de ellos.²⁷ Grotowski plantea que el rol del director es crucial como “trampolín” para el actor: el director es ese otro que, además, encarna al Otro, es el sujeto supuesto saber que al final decantará en un resto, cuando el actor ‘libere’ su deseo, justamente ese objeto *a* causa del deseo: el director aquí como desecho.²⁸ Gro-

²⁷ Aunque, como demostró Lacan, no hay posibilidad de hacer del masoquismo y el sadismo estructuras complementarias, lo cierto es que, como dijimos al principio, la perspectiva perversa grotowskiana podría explorarse con más detalle, pero teniendo en cuenta la fórmula lacaniana del fantasma perverso ($a\Delta$), en la que el sujeto ocupa la posición de objeto respecto de su partenaire, nunca el complementario.

²⁸ En otro ensayo me ocuparé de la relación entre actor santo en Grotowski y el analista santo en Lacan. Solo dejo constancia de la conexión con esta elocuente cita de Catherine Millot en su libro *Gide, Genet, Mishima* cuando sostiene, a partir de Lacan, que “*déchariter* es también asumir por todos la degradación

towski entiende ese “liberar”, ese ‘fin’ (como conclusión y como finalidad) de su técnica como un “[s]acar el tigre [que] existe de contradictorio dentro de nosotros” (233). Margot Glanz alude al tigre en la obra de Borges y Grotowski admite que “el tigre de Borges y también el de una historia oriental, ese tigre simboliza las fuerzas dramáticas y contradictorias de la naturaleza” (233). Dejando de lado la recurrencia grotowskiana a las metáforas vegetales y animales para designar lo pulsional (y lo que, quizás sostiene su noción de ‘organicidad’ como ligada a cierta idea de cuerpo como organismo), lo cierto es que dichas metáforas no hacen otra cosa sino aniquilar aquello que se busca: la irrupción del *sujeto* en tanto ese más allá del ego, el sujeto que emerge sorpresivamente más allá de lo que el actor en tanto *individuo* dice y hace. Esa irrupción del sujeto del inconsciente, como quería Picasso con su frase tantas veces mencionada por Lacan: “Yo no busco, encuentro”, es algo que se encuentra pero no se busca. No es una idea que hay que ilustrar, sino aquello que emerge desde lo no-sabido; Grotowski lo dice en sus propios términos: “para lograr un resultado —esta es la paradoja— no hay que buscarlo. [...] Por ello tenemos que buscar, sin pensar en el resultado” (202). Eso vital a lo que se aspira en el método, en tanto pulsión, no es lo natural, sino precisamente la frontera entre naturaleza y cultura. Lo dramático y contradictorio que toda técnica actoral o teatral debería explorar no está localizada en la naturaleza sino en el inconsciente, en la dimensión desgarrada que el ser humano tiene respecto de la naturaleza. Sea como fuere, es justamente en este fin del análisis o fin del trabajo actoral en que el analizante puede pasar a ser analista, a autorizarse por sí mismo; precisamente Grotowski nos dice: “El actor se ha vuelto, por ello mismo, el analista; el director escucha y observa, es ahora el paciente” (232). El péndulo, para él, consiste en el hecho de que, después que el director “recoge el desafío [del actor] y puede plantearle una nueva proposición al actor, [el ac-

invisible de cada uno, para descargarlo de ella. Y es también reservar en el seno del mundo el lugar de fuera del mundo en el que se funda siempre la universalidad de su orden: una alteridad rebelde, algún goce inasimilable, alguna singularidad irreductible”.

tor] se transforma en analista” (232). Hay, pues, un intercambio de roles. El director debe entonces no proceder a sofocar con su saber ‘general’ al actor: debe proceder con enigmas, con lo cifrado, porque solo así puede mantener abierta la instancia creativa, el contexto de descubrimiento. Aunque a veces Grotowski mencione al “maestro”, es evidente que esta palabra es completamente contraproducente porque, como lo planteó Lacan, no hay nada que enseñar, en todo caso, hay mucho que aprender, el director debe manejar su resistencia a responder a las demandas de saber de su actor, debe resistirse a colocarse en un lugar de magisterio y, en cambio, permanecer —si es que realmente algo puede enseñarse— en posición de aprendiz: “La situación entre el director y el actor es la de la creación común” (232). Esa posición de Amo-Maestro y la cuestión de la transferencia es bastante controversial a partir del relato de Thomas Richards y corresponde explorarla en otro trabajo.

Ahora bien, la diferencia más profunda entre las dos praxis, la analítica y la grotowskiana, reside en la dimensión de la palabra. Aunque Grotowski no habla sobre las improvisaciones sino sobre el modo en que el actor trabaja contra su yo, contra su narcisismo, sigue por un lado la regla analítica de dejar que el analizante elabore sus propias interpretaciones, pero por otro se aleja del psicoanálisis radicalmente cuando afirma que la respuesta del actor “no deberá nunca explicarse con palabras” (232). Esta dimensión de la palabra es calificada, arbitrariamente, por Grotowski como “explicaciones teóricas” (232), de allí el enorme prejuicio que existe con la teoría en el campo teatral, desde Stanislavski en adelante. Y es que los maestros de actuación parecen favorecer la respuesta del actor como un *acting out*, que Grotowski denomina “esbozo de actuación” (232). No debe escapársenos aquí la ambigüedad del método, cuando no su contradicción, con lo que vimos respecto de *lalengua*. En todo caso, la ambigüedad o contradicción se resuelve si no tomamos el vocablo “palabra” como signo, sino como significante, verbal o gestual. Nosotros mismos en nuestra práctica no admitimos explicaciones

sobre las improvisaciones, puesto que aquello que no está en la escena, aquello que no se ha visibilizado, pues no está. En esos casos, siempre conviene volver a improvisar y hacerlo a partir de los detalles insignificantes, no del conflicto de la escena. La palabra del actor es su actuar; el director, por su parte, responde a la consigna lacaniana de que “el arte del analista debe ser el de suspender las certidumbres del sujeto, hasta que se consuman sus últimos espejismos” (*Escritos* 244).

La perspectiva grotowskiana y la praxis teatral tal como nosotros la entendemos acuerdan en que el psicoanálisis apunta no a curar sino a despejar el terreno para que la creatividad se haga efectiva, aun cuando sabemos que no hay garantías respecto de lo artístico. Demás está decir que ni el Método de Grotowski, ni el Sistema de Stanislavski ni nuestra praxis teatral, posicionados como un Otro para el trabajo teatral pueden garantizar nada a nivel artístico. No se puede curar al tigre, el análisis apunta, como lo vio Lacan al final de su enseñanza, a lo incurable, al goce no removible implicado como *sinthome*: “hay que sacar al tigre que hay en nuestro motor y no curarlo, sino encontrar una plenitud que hay que sublimar siempre” (233). Y como Freud, pero a diferencia de Lacan, Grotowski admite que el proceso de trabajo del actor sobre sí mismo, como el análisis, “es un proceso sin final” (233).

© Gustavo Geirola

Bibliografía

- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/LecturaIntroduccionInvestigacionMusical/epistemologia/Bachelard%20Gaston-La-formacion-del-espiritu-cientifico.pdf>
- Bartís, Ricardo. “Entrevista”. Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina (2007)*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2014.
- Basz, Gabriela. “Hablar del inconsciente aún”. Página 12, Suplemento Psicología. 10 octubre 2019. <https://www.pagina12.com.ar/224431-hablar-del-inconsciente-aun>
- Baumrim, Seth. “Ketmanship in Opole: Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom”. *The Drama Review* 53.4 (Winter 2009): 49-77.
- Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. New York: Routledge, 1998.
- Eidelsztein, Alfredo. *Las estructuras clínicas a partir de Lacan II*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.
- Filipowicz, Halina. Where Is "Gurutowski?" *The Drama Review* 35.1 (Spring 1991): 181-186.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Elseminario.com.ar, 2005. <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion adicional/311 escuelas psicologicas/docs/Foucault Que autor.pdf>
- Freud, Sigmund. “Análisis terminable e interminable”. *Obras completas*. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. 211 y ss.
- Geirola, Gustavo. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019.
- . “Pedagogía y deseo: Praxis teatral y creatividad en español en Estados Unidos” En, Mauro, Karina, *Artes y producción de conocimiento. Experiencias de integración de las artes en la universidad*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019. 75-110.
- . “Los cuerpos del actor.” Encinas, Percy, ed. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*. Lima: AIBAL/PUCP, 2015. 29 – 54
<http://gustavogeirolaensayos.blogspot.com/>
- . *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades, 2013. <http://www.argus-a.com.ar/ebook/360:ensayo-teatral-actuacion-y-puesta-en-escena.html>

- Johnson, David Read. "The Impact of Grotowski on Psychotherapy in the United States and Britain". S.f.
http://www.developmentaltransformations.com/images/johnson_the_impact_of_grotowski.pdf
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: U of Chicago Press, 1996.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- . *Seminario 21. Los incautos no yerran. (Los nombres del padre)*.
<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminarario%2021.pdf>
- . *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014/
- Millot, Catherine. *Gide, Genet, Mishima*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Preciado, Paul. "Paul B. Preciado: la batalla es por el control de la vida". Entrevista. *Clarín*, Revista Ñ, 10 agosto 2019. https://www.clarin.com/ideas/paul-b-preciado-batalla-control-vida_0_PzU9Wo6iD.html
- Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London & New York: Routledge, 1995.
- Salata, Kris y Lisa Wolford Wylam. "Re-Reading Grotowski: Guest Editors' Introduction". *The Drama Review* 52.2 (Summer 2008): 14-17.
- Schechner, Richard. "Grotowski and the Grotowskian". *The Drama Review* 52:2 (Summer 2008): 7-13.
- . "Jerzy Grotowski: 1933-1999". *The Drama Review* 43.2 (Summer 1999): 5-8.
- Wasilewski, Valerie. "Grotowski". *Oxford Literary Review* 2.2 (1977): 40-43.
- Zwart, Hub. "Conditioned Reflexes and the Symbolic Order: A Lacanian Assessment of Ivan Pavlov's Experimental Practice". *Vestigia: Journal of the International Network of Psychotherapeutic Practice* (2018).
https://www.academia.edu/36940544/Conditioned_Reflexes_and_the_Symbolic_Order_A_Lacanian_assessment_of_Ivan_Pavlov_s_experimental_practice?email_work_card=interaction_paper